



Arte Colaborativa
na Cidade:
Um estudo de caso
dos coletivos PORO,
GIA e OPAVIVARÁ!
Ludmila Britto

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Ludmila da Silva Ribeiro de Britto

**Arte Colaborativa na Cidade: Um Estudo de Caso dos Coletivos
PORO, GIA e OPAVIVARÁ!**

Salvador, 2017

Britto, Ludmila.

B862 Arte colaborativa na cidade: um estudo de caso dos coletivos PORO,
GIA e OPAVIVARÁ! / Ludmila Britto. - Salvador, 2017.
230 f.; il.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Rosa Gabriella de Castro Gonçalves.
Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes,
Salvador, 2017.

1. Intervenções urbanas. 2. Arte colaborativa. 3. Cidade. 4. Coletivos.
I. Gonçalves, Rosa Gabriella de Castro. II. Universidade Federal da Bahia.
Escola de Belas Artes. III. Título.

CDU 7.038.544

Ludmila da Silva Ribeiro de Britto

Arte Colaborativa na Cidade: Um Estudo de Caso dos Coletivos PORO, GIA e OPAVIVARÁ!

Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção de título de Doutora em Artes Visuais.

Aprovada em 09 de outubro de 2017.

Dra. Rosa Gabriella de Castro Gonçalves – orientadora _____
Doutora em Filosofia pela Universidade de São Paulo – USP
PPGAV / Universidade Federal da Bahia

Dra. Ines Karin Linke Ferreira _____
Doutora em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG
PPGAV / Universidade Federal da Bahia

Dra. Maria Angélica Melendi di Biasizzo _____
Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais -UFMG
PPG - Artes / Universidade Federal de Minas Gerais

Dr. Marcelo Oliveira de Faria _____
Doutor em Educação pela Universidade Federal da Bahia - UFBA
Universidade Estadual de Feira de Santana

Dra. Lilian do Amaral Nunes _____
Doutora em Artes pela Universidade de São Paulo – USP
PPGACV / Universidade Federal de Goiás

AGRADECIMENTOS

Dedico esse trabalho aos meus pais
(*in memoriam*)

Gostaria de agradecer a Breno Souza Ramos, pelo amor, paciência e companheirismo.

À minha orientadora Rosa Gabriella, por acreditar no meu trabalho, desde o mestrado, e ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia.

Ao GIA- Grupo de Interferência Ambiental, pela amizade, amor e por todos os anos de trabalho juntos. Por me mostrarem que uma cidade interferida é uma cidade melhor...sigamos acreditando em nossas ações!

Ao PORO e OPAVIVARÁ! pelas conversas, inspiração, amizade e disponibilidade. Sem a ajuda dos seus integrantes, esta pesquisa não seria possível.

A Celeste Wanner, pela interlocução, carinho e apoio em diferentes momentos.

A Maria Emilia, prima querida, pelo carinho, amizade e cumplicidade.

A Ligia Bellini, pelas maravilhosas aulas de História Cultural.

A Marcelo Faria, pela amizade, apoio, inspiração intelectual e ajuda na obtenção de fontes para esta pesquisa. Por ter me apresentado aos grandes Milton Santos e Richard Sennett.

À Ines Linke e ao grupo Urbanidades, pelas trocas, leituras e experimentações na cidade.

À Alejandra Muñoz, pela cumplicidade e ajuda na fase final da escrita da tese.

À Syra Tahin, pela amizade, generosidade e ajuda em todos os momentos possíveis.

Às minhas queridas amigas Neila Maciel, Alethea Fuscaldo e Bianca Portugal, pela amizade, carinho e momentos de festa.

A Gustavo Salgado, pelo afeto, pelas trocas artísticas e intelectuais.

Aos meus alunos, pelo constante aprendizado que a prática da docência proporciona.

Aos colegas de trabalho da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia.

Agradeço, finalmente, a todos que de alguma forma contribuíram para a realização deste trabalho.

RESUMO

Esta tese é uma investigação sobre coletivos artísticos que buscam, em diferentes espaços das cidades, articular intervenções urbanas, numa tentativa de propor novos usos para tais espaços, reinventando-os e reconfigurando-os, produzindo deslocamentos micropolíticos na sua lógica de funcionamento, e afetando, na esfera simbólica e sensível, os cidadãos. Os coletivos PORO, GIA e OPAVIVARÁ são os focos da presente pesquisa, que buscou investigar seus precursores e devidas influências históricas, analisando sua relevância e participação na produção social do espaço. A partir de Milton Santos, a cidade foi compreendida como uma obra aberta, em constante processo de construção, atravessada por uma infinidade de ações e de processos. Os espaços públicos, por sua vez, considerados como territórios físicos e políticos: a materialidade dos espaços públicos urbanos estaria atrelada diretamente a uma realização sociopolítica. *Arte colaborativa, coletivos, espaços públicos, micropolítica, territorialidades e produção social do espaço* foram alguns dos conceitos trabalhados nesta pesquisa.

Palavras-chave: Coletivos – Intervenções Urbanas – Cidade – Arte Colaborativa

ABSTRACT

This thesis is an investigation about artistic collectives, which looks for – in different city spaces – articulating urban interventions in an attempt to propose new usages for such spaces, reinventing and resetting them, producing micro political displacements in its logic of working and affecting, at the symbolic and sensitive sphere, the citizens. The collectives *PORO*, *GIA* and *OPAVIVARÁ* are the focus of the current research, which has sought to investigate its precursors and due historical influences, analyzing its relevance and participation at the social production of space. According to Milton Santos, the city has been understood as an open work in constant process of building, crossed by an infinity of actions and processes. The public spaces, on the other hand, considered as physical and political territories: the materiality of the urban public spaces would be linked directly to a sociopolitical attainment. *Collaborative Art*, *collectives*, *public spaces*, *micro politics*, *territorialities* and *social production of the space* were some of the concepts approached in this research.

Key words: Collectives – Urban Interventions – City – Collaborative Art

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01. <i>GIA e OPAVIVARÁ se encontram em Madrid</i>	p. 20
Figura 02. <i>Billboard Liberation Front</i>	p. 32
Figura 03. <i>Billboard Liberation Front</i>	p. 32
Figura 04. <i>PORO. Interruptores para poste de luz</i>	p. 39
Figura 05. <i>Tucumán Arde</i>	p. 42
Figura 06. <i>Viajou sem Passaporte, Trajetória da Árvore</i>	p. 44
Figura 07. <i>Viajou sem Passaporte, Trajetória do Curativo</i>	p. 45
Figura 08. <i>3Nós3. Ensacamentos</i>	p. 47
Figura 09. <i>3Nós3.X Galeria</i>	p. 47
Figura 10. <i>Intervenções do 3Nós3 noticiadas no jornal Folha da Tarde</i>	p. 48
Figura 11. <i>Intervenções do 3Nós3 noticiadas no jornal Última Hora</i>	p. 49
Figura 12. <i>Dick Higgins. Gráfico da Intermídia</i>	p. 54
Figura 13. <i>Henry Flynt. Demolish Art Museum</i>	p. 56
Figura 14. <i>Alexandre Vogler. 4 Graus</i>	p. 62
Figura 15. <i>GIA. Balões Vermelhos</i>	p. 66
Figura 16. <i>PORO. Siga sem pensar</i>	p. 67
Figura 17. <i>PORO. Imagem...Cor</i>	p. 68
Figura 18. <i>PORO. Imagem...Cor</i>	p. 68
Figura 19. <i>OPAVIVARÁ!. Eu amo camelô</i>	p. 69
Figura 20. <i>PORO. Por outras práticas e espacialidades: Compartilhe o Espaço Público</i>	p. 73
Figura 21. <i>PORO. Por outras práticas e espacialidades: Transforme a Distância em Movimento</i>	p. 73
Figura 22. <i>OPAVIVARÁ! Transporte Coletivo</i>	p. 74
Figura 23. <i>OPAVIVARÁ! Transporte Coletivo</i>	p. 76
Figura 24. <i>Os Provos apresentam ao público a Bicicleta Branca em 1966</i>	p. 78
Figura 25. <i>Capa da revista PROVO n°9</i>	p. 79
Figura 26. <i>PORO. Estacionamentos: Uma Tipologia</i>	p. 81
Figura 27. <i>PORO Estacionamentos: Uma Tipologia</i>	p. 82
Figura 28. <i>Cidade Estacionamento - Série de fotografias com leituras gráficas de estacionamentos vazios de Brasília</i>	p. 82
Figura 29. <i>GIA. Carrinho</i>	p. 86
Figura 30. <i>GIA. Carrinho</i>	p. 87
Figura 31. <i>GIA. Carrinho</i>	p. 87
Figura 32. <i>GIA. Carrinho</i>	p. 88
Figura 33. <i>GIA. Carrinho</i>	p. 89
Figura 34. <i>GIA. Carrinho</i>	p. 89
Figura 35. <i>OPAVIVARÁ! Carrinho de Bebê</i>	p. 91

Figura 36. OPAVIVARÁ! <i>Colorbar</i>	p. 92
Figura 37. <i>Pessoas bebendo licor no Carrinho de Bebê do OPAVIVARÁ!</i>	p. 90
Figura 38. GIA. <i>Degrau</i>	p. 94
Figura 39. GIA. <i>Degrau</i>	p. 94
Figura 40. PORO. <i>Jardim</i>	p. 99
Figura 41. PORO. <i>Jardim</i>	p. 99
Figura 42. OPAVIVARÁ! <i>Na Moita</i>	p.101
Figura 43. OPAVIVARÁ! <i>Na Moita</i>	p.102
Figura 44. OPAVIVARÁ! <i>Cadeiras Triplas</i>	p. 103
Figura 45. OPAVIVARÁ! <i>Mochila Moita</i>	p. 103
Figura 46. Hélio Oiticica <i>Tropicália</i>	p. 104
Figura 47. GIA. <i>Caramujo</i>	p. 107
Figura 48. Jarbas Lopes <i>Barraca Dee Graça</i>	p.108
Figura 49. GIA. <i>Caramujo</i>	p. 108
Figura 50. GIA. <i>Caramujo</i>	p. 109
Figura 51. GIA. <i>Caramujo</i>	p. 109
Figura 52. GIA. <i>Arrumadinho</i>	p. 111
Figura 53. GIA. <i>Arrumadinho</i>	p. 111
Figura 54. GIA. <i>Arrumadinho</i>	p. 111
Figura 55. Cambalache. <i>Museo de La Calle</i>	p. 113
Figura 56. The Play. <i>Corrente da Arte Contemporânea</i>	p. 114
Figura 57. GIA. <i>Flutuador</i>	p. 116
Figura 58. GIA. <i>Participante fazendo Yoga no Flutuador</i>	p. 116
Figura 59. OPAVIVARÁ! <i>Pula Cerca</i>	p. 119
Figura 60. OPAVIVARÁ! <i>Pula Cerca</i>	p.120
Figura 61. PORO. <i>Por outras Práticas e Espacialidades: eu-para-o-outro-para-mim</i>	p.123
Figura 62. PORO. <i>Faixas de Anti-sinalização</i>	p. 125
Figura 63. Frente 3 de Fevereiro.....	p. 127
Figura 64. Frente 3 de Fevereiro. <i>Zumbi Somos Nós – Ocupação Prestes Maia</i>	p.128
Figura 65. Bijari. <i>Gentrificado</i>	p. 129
Figura 66. Bijari. <i>Gentrificado</i>	p. 130
Figura 67. OPAVIVARÁ! <i>Cangaço</i>	p. 133
Figura 68. OPAVIVARÁ! <i>Cangaço</i>	p. 133
Figura 69. GIA. <i>Choque Dói</i>	p. 134
Figura 70. GIA. <i>Choque Di</i>	p. 134
Figura 71. GIA. <i>Não-Propaganda</i>	p. 136
Figura 72. GIA. <i>Não-Propaganda</i>	p. 137
Figura 73. Fred Forest. <i>O branco invade a cidade</i>	p. 138
Figura 74. GIA. <i>Não-Propaganda (Nobody)</i>	p. 139
Figura 75. Endre Tót. <i>I'm looking for nobody</i>	p. 140

Figura 76. Daniel Buren. <i>Exibição selvagem</i>	p. 140
Figura 77. Daniel Buren. <i>Colagem de cartazes</i>	p. 141
Figura 78. PORO. <i>FMI: Revisitando Cildo Meireles</i>	p. 142
Figura 79. Cildo Meireles. <i>Quem matou Herzog?</i>	p. 144
Figura 80. Paulo Bruscky. <i>Hoje, a arte é esse comunicado</i>	p. 145
Figura 81. PORO (e Pobres Diablos). <i>FMI: Revisitando Cildo Meireles</i>	p. 145
Figura 82. GIA . <i>Pipoca</i>	p. 146
Figura 83. GIA . <i>Pipoca</i>	p. 147
Figura 84. Paulo Bruscky. <i>Alimentação</i>	p. 154
Figura 85. <i>As gaivotas de Carlos Mascarenhas</i>	p. 155
Figura 86. OPAVIVARÁ! <i>Salada Mista – Parque Lage</i>	p. 156
Figura 87. OPAVIVARÁ! <i>Salada Mista – Parque Lage</i>	p. 158
Figura 88. OPAVIVARÁ! <i>Salada Mista – Parque Lage</i>	p. 158
Figura 89. OPAVIVARÁ! <i>Mercadão Madureira, parabéns pra você</i>	p. 159
Figura 90. OPAVIVARÁ! <i>Mercadão Madureira, parabéns pra você</i>	p. 161
Figura 91. PORO. <i>Por outras práticas e espacialidades: Cozinhar é um ato revolucionário</i>	p. 163
Figura 92. PORO. <i>Por outras práticas e espacialidades Cozinhar é um ato revolucionário</i>	p. 164
Figura 93. PORO. <i>Pequeno Guia Afetivo de Comida de Rua de Salvador</i>	p. 166
Figura 94. GIA . <i>Pic-Nic</i>	p. 169
Figura 95. GIA e OPAVIVARÁ! <i>Ocupação da praia do MAM</i>	p. 171
Figura 96. GIA e OPAVIVARÁ! <i>Ocupação da praia do MAM</i>	p. 172
Figura 97. Hélio Oiticica. <i>Parangolé</i>	p. 173
Figura 98. Hélio Oiticica. <i>Parangolé</i>	p. 174
Figura 99. GIA. <i>SambaGIA</i>	p. 177
Figura 100. Lygia Clark. <i>Objeto Relacional - Diálogo: Óculos</i>	p. 178
Figura 101. OPAVIVARÁ! <i>Panelaço</i>	p. 180
Figura 102. OPAVIVARÁ! <i>Dispositivos relacionais: Panelaço</i>	p. 180
Figura 103. OPAVIVARÁ! <i>Cama</i>	p. 181

SUMÁRIO

INTRODUÇÃOp. 13

Capítulo 1

CIDADE, AÇÃO e PRÁTICA COLABORATIVA.....p. 23

1.1. Algumas considerações sobre a Cidade.....p. 23

1.2. Ação e Prática Colaborativap.26

1.3. A Potência do Pensamento-criação.....p. 30

1.4. A Micropolítica dos Vagalumes.....p. 34

Capítulo 2

UM BREVE HISTÓRICO DOS COLETIVOS NA AMÉRICA LATINA E NO

BRASIL.....p. 40

2.1. Conceitualismos e Coletivos na América Latina.....p. 40

2.2. Outras Influências : As Vanguardas Históricas, Fluxus, Internacional Situacionista
.....p. 51

2.3. A Expansão dos Coletivos no Brasilp.58

2.3.1. PORO, GIA e OPAVIVARÁ!.....p.63

Capítulo 3

PROCESSOS, MOVIMENTOS E FLUXOS NA CIDADE.....p. 71

Capítulo 4

OCUPAÇÕES EFÊMERAS.....p. 96

4.1. Territorialidadesp. 96

4.2. Universo Gráficop. 122

Capítulo 5

FESTEJAR E COZINHAR: PEQUENAS (E POTENTES) REVOLUÇÕES.....	p. 148
5.1. Festa, cozinha e suas possibilidades relacionais.....	p. 149
Considerações Finais	p. 182
Referências.....	p. 186
Apêndices.....	p. 198
Entrevista com o OPAVIVARÁ!	p. 198
Entrevista com o PORO	p. 207
Entrevista com o GIA	p. 214
Manifesto PORO	p. 225
Entre dois Nadas...O GIA	p. 230

INTRODUÇÃO

A cidade está ocupada. Forças. Gestos. Coletivos. Uma multiplicidade infinita de possibilidades singulares constituindo a cidade em processo.

Ericson Pires, 2007

O homem é um ser social e político. Estabelece relações não apenas em um campo interpessoal, relacional e micropolítico, como também numa esfera mais ampla, interagindo com seu entorno (rua, bairro, cidade...) e firmando trocas afetivas, subjetivas e geopolíticas. Como agente histórico, não é apenas um elemento passivo do contexto em que se insere: é também catalisador de impulsos estéticos e culturais. É influenciado pela dinâmica social e global, mas, ao mesmo tempo, lhe confere uma gama de sentidos.

A prática artística faz parte desse processo. Coletivos de artistas multiplicam-se pelas cidades. Buscam, no tecido urbano, novas formas de articular a arte com questões sociais e políticas, fazendo surgir novos agenciamentos, novos encontros, desvios micropolíticos. Tais grupos, dessa maneira, aproximam os cidadãos de novas linguagens artísticas carregadas de reflexões críticas, muitas vezes (porém nem sempre) livres de amarras e condicionamentos institucionais. É de se esperar, portanto, que a arte cause tensões e motive articulações que originam *uma cultura de oposição que resista às tentativas de cooptação*¹ no tecido urbano, e reflita sobre os seus processos sócio-políticos e culturais.

Os coletivos artísticos, comuns tanto no Brasil quanto em outros países, são grupos produtores de novos agenciamentos, caracterizados por singularidades – uma vez que diferentes sujeitos articulam entre si suas ideias, afetos e desejos – e multiplicidades – uma vez que a colaboração/associação é seu cerne. *São relativos e cambiantes (...) multiplicidades que coexistem, se penetram e mudam de lugar – máquinas, maquinismos, motores elementos que intervêm em dado momento para formar um agenciamento produtor de enunciado*² e de ações.

Os coletivos podem se juntar em torno de *compromissos estéticos*³ que se articulam em diversas frentes: organização de revistas e periódicos, divisão de ateliês, coordenação de galerias, gestão de espaços de exposição e debates, além de espaços voltados para residências artísticas. Os exemplos são muitos e envolvem tanto iniciativas independentes quanto institucionais. Os coletivos que nos interessam nessa pesquisa, entretanto, são determinados

1 MESQUITA, 2006.

2 DELEUZE; GUATTARI, 1995. p. 49-50.

3 Como aponta Felipe Scovino em seu texto *Do que trata um coletivo?* In REZENDE, Renato e SCOVINO, Felipe. Org. **Coletivos**. Rio de Janeiro: Circuito, 2010. p.11-12

grupos de artistas que elegem os diferentes espaços da cidade – sejam eles públicos ou privados – para atuar, gerando questionamentos acerca da problemática que permeia esses espaços e a cidade como um todo. Para isso, utilizam diversas táticas e fazeres, como apropriações midiáticas, elaboração de material gráfico e periódicos - sejam eles impressos ou digitais – e, principalmente, a proposição das chamadas *intervenções urbanas*, que podem englobar as táticas anteriormente citadas, como também ampliá-las a partir da utilização de linguagens artísticas contemporâneas, como performances, *site specific*⁴, proposições audiovisuais, entre muitas outras possibilidades. A partir do momento que interagem com diferentes espaços e elementos do tecido urbano, essa prática artística contemporânea – seja ela de caráter colaborativo ou individual – é chamada de diversas maneiras: interferência urbana, interferência ambiental, arte pública, ocupação, arte urbana, entre outras nomenclaturas⁵. Utilizaremos aqui o termo *intervenção urbana*, uma vez que os três coletivos que são nossos estudos de caso – PORO, GIA e OPAVIVARÁ! – utilizam essas duas terminologias (*intervenção* e *urbana/urbano*) em diferentes momentos em suas falas, inclusive nos textos onde se “apresentam” em seus respectivos *websites*. Além disso, uma vez que desejam intervir, principalmente, no processo de produção/construção simbólica da cidade, criando nessa esfera outras narrativas possíveis, parece-nos adequada usar a palavra *intervenção*, assim como o seu predicativo *urbana*, já que o “urbano” é o próprio processo de construção da cidade enquanto espaço físico e político. Através das *intervenções urbanas*, então, os coletivos desejam articular novas narrativas nos diferentes espaços das cidades, muitas vezes os reinventado e reconfigurando, produzindo pequenos deslocamentos na sua lógica de funcionamento, e afetando, na esfera simbólica e sensível, os cidadãos.

Os agenciamentos coletivos, segundo Claudia Paim, inventam e imaginam novas espacialidades para si próprios, criando e ativando novos espaços, sem obedecer a circuitos artísticos tradicionais pré-estabelecidos. A autora afirma que:

Os modos de fazer coletivos já são políticos por sua própria formação: no coletivo existe as condições para a política, pois há o *espaço entre-homens*. Além disto, muitas destas iniciativas preocupam-se ainda com outros indivíduos da sociedade. A arte ativista e a arte colaborativa expressam essa abertura e devem ser analisadas dentro de seus respectivos contextos⁶.

A política citada por Paim refere-se à concepção da socióloga Hannah Arendt, que afirma a necessidade de uma trama relacional *entre* os homens marcada pela liberdade em iguais condições de *ir e vir*. Seria necessário, também, o respeito às singularidades e pontos de vista do *outro*, para que a política se realizasse potencialmente.

4 As obras *site specific* (sítio específico), segundo Richard Serra, engendram um diálogo com seu entorno. Lidam com os componentes ambientais de um determinado contexto, como sua topografia, seja ele um espaço urbano, uma paisagem ou um espaço arquitetônico fechado; essas obras tornam-se parte integrante do local onde são instaladas, reestruturando a sua organização conceitual, espacial e perceptiva. Levam em consideração as questões sociais e políticas do local, e ao serem removidas do mesmo são automaticamente destruídas. (SERRA, 1989).

5 Mais adiante iremos comentar algumas nomenclaturas citadas pela crítica de arte inglesa Claire Bishop ao referir-se às ações artísticas colaborativas.

6 PAIM, 2009, p. 130.

Entendemos como agenciamentos forças que se multiplicam e transbordam limites territoriais de maneira rizomática, estabelecendo, continuamente, novas conexões e múltiplas alianças. Os coletivos artísticos são agentes nas cidades: seguem inventando, criando novos territórios e cartografias, articulando novos encontros e afetos.

Os trabalhos de arte colaborativa que nos interessam nessa pesquisa, portanto, utilizam os diferentes espaços dos centros urbanos como palco para suas experimentações e novos agenciamentos. A prática artística levada a cabo por coletivos, que tenta estabelecer uma relação dialógica com o tecido urbano, dá-se no tempo presente: é uma história em contínuo fluxo. A despeito de uma narrativa linear, deparamo-nos com uma trama descontínua, em constante *fazer-se*. Sim: é possível identificar uma série de referências passadas (artistas agindo individualmente ou em grupo) que nos ajudam a compreender essa trama atual, mas elas também se apresentam de maneira heterogênea, em tempos/espaços díspares, quase como uma constelação de acontecimentos que se abrem a uma possível cartografia. Tal cartografia, por sua vez, também não se presta às determinações sócio-históricas fixas e lineares: ela é múltipla e cambiante. Os coletivos GIA, PORO e OPAVIVARÁ!, como estudos de caso, nos ajudaram a interpretar essa trama cartográfica, sendo que a escolha de ações específicas de tais grupos (oriundos da Bahia, Minas Gerais e Rio de Janeiro, respectivamente), realizadas em diferentes cidades do Brasil e do mundo, nortearam o desenvolvimento do nosso estudo.

Em seu livro *Espaço Público: Do Urbano ao Político* Sérgio Luís Abrahão investiga o Espaço Público – conceito certamente complexo – como espaço físico que abarca relações políticas e sociais. Articula uma investigação histórica sobre a construção desse conceito, citando e analisando, por exemplo, as contribuições de Hannah Arendt e Jürgen Habermas para tal processo. O espaço público, em sua concepção tradicional, pode ser associado à *polis* grega, como espaço destinado à vida social e cívica. Segundo a concepção de Aristóteles, o homem é um ser inerentemente político, e é nesse espaço que engendra suas discussões, como *homem livre*. A partir dessas premissas, pretende-se nessa pesquisa a aproximação com o conceito de política vista como espaço de troca, de ação *entre homens*: o momento da partilha e da fricção entre diferentes pontos de vista. Esse é, portanto, o caráter político das manifestações artísticas coletivas/colaborativas que atuam nos espaços públicos, concebidos como espaços de uso comum, territórios onde se busca novas formas de sociabilidade, de defesa e crítica da cidade *historicamente produzida*⁷.

Na sua tese de doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS em 2009 – intitulada *Coletivos e Iniciativas Coletivas: Modos de Fazer na América Latina Contemporânea* – Cláudia Paim traça um panorama de agenciamentos coletivos na América Latina, abordando trabalhos de grupos como *Escombros* (Argentina), *Cambalache* (Colômbia), *Experimentos Culturales* (Equador), entre outros. A pesquisadora parte do princípio

7 ABRAHÃO, 2008, p. 18

de que tais grupos contemporâneos *ativam* diferentes espaços das cidades, com seus modos de fazer, conceito desenvolvido por Michel de Certeau. Aproveitando-se da turbulência e da pluralidade dos grandes centros urbanos, muitos grupos engendram experiências que dialogam com os *procedimentos multiformes e astuciosos* citados por Michel de Certeau:

(...) procedimentos multiformes, resistentes, astuciosos e teimosos, que escapam à disciplina sem ficarem mesmo assim fora do campo onde se exerce, e que deveriam levar a uma teoria das práticas cotidianas, do espaço vivido e de uma inquietante familiaridade da cidade ⁸

A pesquisadora também elabora em sua tese uma ampla lista de coletivos (desde os modernos até os contemporâneos, focando Europa, Estados Unidos e América Latina) que serve como uma concisa referência para os estudos que se pretende realizar no âmbito da presente pesquisa.

De âmbito interdisciplinar, a metodologia proposta nesse trabalho utilizou a **Análise e Síntese**, os métodos **Sociológico** (*Sociologia Compreensiva* proposta por Michel Maffesoli) e **Histórico** acompanhados de alguns aspectos da **Pesquisa-Participante** (definida por Michel Thiollent).

Ao escolher como tema de pesquisa a prática de coletivos artísticos no espaço público, especificamente as ações dos grupos PORO, GIA e OPAVIVARÁ!, entendo a dificuldade de enfrentar um objeto de pesquisa que se encontra em pleno desenvolvimento. Dessa forma, me proponho a tratar do *mutável, transitório, processual*, algo que não está finalizado e formalmente demarcado, e cujos desdobramentos ainda estão em processo de expansão. O fato de não dispor de um distanciamento histórico para o estudo desses grupos, pode vir, em alguns momentos, a obscurecer os dados da nossa investigação, o que a torna, em contrapartida, ainda mais instigante e estimulante. Por outro lado, ao investigar as referências históricas das coletividades em questão, tal distanciamento se faz possível. Além disso, reconheço a importância de participar de um coletivo que será um dos focos centrais da pesquisa, atuando, nesse momento, como pesquisadora-participante. Isso significa dizer que, à medida que novos encontros foram efetuados, potencializados pelas ações e experimentações dos coletivos, eles nos afetaram e foram afetados simultaneamente. Como pesquisadora, então, participei de muitas ações/experimentações analisadas na presente pesquisa, como integrante do GIA – Grupo de Interferência Ambiental⁹.

As bases mais importantes da **Pesquisa Participante** consistem na presença contínua do pesquisador no ambiente a ser investigado, como aponta Cícilia Peruzzo: *para que ele possa ver as “coisas de dentro”*¹⁰, além de estar envolvido em tal ambiente, o pesquisador compartilha com o grupo – seu objeto de estudo – fatos e interesses em comum. Há, dessa maneira, uma interação ativa entre o pesquisador e o objeto pesquisado. Nessa perspectiva, além da

⁸ CERTEAU, 1998, p.175

⁹ Por isso utilizo o verbo em primeira pessoa nesse trecho.

¹⁰ PERUZZO, 2003, p.2

importância dos dados científicos - já que assumimos com a presente pesquisa um compromisso acadêmico – acreditamos que tal método possibilita o desvio de uma pesquisa estritamente teórica e cientificista, marcada por uma pretensa neutralidade, para o campo da realidade concreta da vida cotidiana. Nesse sentido, a **Sociologia Compreensiva** de Maffesoli estabelece uma relação dialógica e frutífera com a Pesquisa Participante, uma vez que o autor apresenta uma reflexão sobre a nova dinâmica social contemporânea, caracterizada por uma sociedade pluralista e em constante mutação, em que conceitos engessados dão lugar à compreensão e vivência direta do cotidiano, propondo ainda que a intuição, aliada ao conhecimento científico, impulse *uma visão mais informada acerca de tal ou qual conjuntura do presente*.¹¹ Consideramos de suma importância, portanto, nossa participação em muitas ações realizadas pelos grupos que são estudos de caso na presente pesquisa, assim como a realização de entrevistas, que terminam por dar voz aos coletivos que, sem os quais, não seria possível realizar a investigação em questão, possibilitando, até mesmo, uma espécie de co-autoria.

A **Análise** dos coletivos contemporâneos, suas motivações, antecedentes e *modus operandi* configuraram-se como o primeiro passo para um aprofundamento do assunto, no qual foram necessários também os métodos: **Sociológico** (a partir da *Sociologia Compreensiva* de Michel Maffesoli), cuja análise leva em consideração a relação entre a sociedade vigente, cotidiano e experiência artística; a **Pesquisa Participante**, que permite a imersão do pesquisador no ambiente a ser estudado, numa intensa partilha e troca de experiências com o grupo a ser investigado; **Histórico**, cuja metodologia permeia toda a estrutura do trabalho, já que busca investigar os acontecimentos, processos e fatos da época contemporânea, para então, construir uma análise comparativa entre diferentes grupos e suas respectivas características e ações, e, finalmente, **sintetizar** os dados recolhidos. O **método de procedimento** utilizado foi o bibliográfico e documental. Na documentação estão incluídos livros, documentos (incluindo registros fotográficos e audiovisuais), obras, jornais, revistas, *internet* e a técnica da entrevista.

De acordo com um levantamento realizado pela pesquisadora Fernanda Albuquerque¹², mais de 60 grupos teriam surgido no Brasil entre 1995 e 2005, nas mais diversas capitais brasileiras, sem contar o panorama internacional, igualmente diverso e efervescente. Esse número, sem dúvida, só vem crescendo nos últimos anos. A grande maioria desses grupos atua em diferentes espaços dos centros urbanos, sendo que essa prática se consolidou e se fortificou nas décadas de 60 e 70 do século XX, sendo possível rastrear uma vasta trajetória da prática artística colaborativa no meio urbano desde o início deste século, que remete a diálogos frutíferos entre as Artes Visuais e outras áreas do conhecimento, como o Urbanismo, Geografia e a Filosofia. Dessa maneira, diante dos estudos empreendidos, o que se pretende entender é a natureza e o alcance das intervenções urbanas de diferentes coletivos artísticos contemporâneos, estabelecendo-se uma análise comparativa entre as ações do GIA, PORO e OPAVIVARÁ! como estudos de caso, considerando seus precursores e devidas influências

11 MAFFESOLI, 2011, p.28

12 ALBUQUERQUE, 2006.

históricas, analisando sua relevância e participação *na produção social do espaço*. Nossa tese pode ser definida da seguinte maneira: Os coletivos instauram ações micropolíticas nos espaços da cidade, participando ativamente da *produção social do espaço*.

A partir dessas premissas, os problemas que nos indagam são: Como os coletivos de artistas tem se ocupado da cidade? Como as ações do GIA, PORO, OPAVIVARÁ! afetam e criticam a cidade e sua dinâmica de funcionamento, dentro de uma infra-estrutura urbanística estabelecida? Dentro da cidade, em que tipos de espaços os coletivos artísticos procuram atuar? Por que? Longe de querer abarcar todas as táticas colaborativas artísticas vigentes nos centros urbanos, ou esgotar o assunto, a pesquisa que propomos visa a analisar algumas problematizações engendradas pelo GIA – Grupo de Interferência Ambiental, da Bahia, pelo grupo PORO, de Minas Gerais e OPAVIVARÁ! do Rio de Janeiro como estudos de caso, considerando seus precursores e devidas influências históricas e analisando sua relevância para a produção da cidade e seus possíveis diálogos com a Arte.

A partir das questões colocadas, podemos levantar alguns **pressupostos**. O primeiro é que as intervenções nos espaços públicos dos coletivos GIA, PORO e OPIVAVARA! objetivam provocar/afetar a relação que os indivíduos e grupos mantêm com a cidade, sugerindo outras possibilidades experienciais nessa relação. O segundo pressuposto dá continuidade ao primeiro: considera-se que as propostas artísticas produzidas por esses coletivos sejam um importante instrumento de *produção social do espaço* na medida em que possibilitam experiências estéticas e ético-políticas capazes de promover alterações, deslocamentos na sensibilidade, na compreensão e nos usos que os diferentes indivíduos e grupos fazem do espaço da cidade.

Esta pesquisa se justifica, então, por vários motivos. Primeiro, pela insuficiência de bibliografia sobre o assunto, assim como pela importância que os coletivos artísticos vêm obtendo dentro do contexto urbano contemporâneo brasileiro e internacional. Segundo, para dar continuidade e aprofundamento à pesquisa realizada no mestrado, ocasião em que pude pesquisar alguns aspectos da Intervenção Urbana como linguagem contemporânea.

Entende-se que, nas duas últimas décadas, novas formas de cooperação e participação social se espalharam pelo mundo, tendo a arte como instrumento fundamental:

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 os conceitos como produção, consumo, arte, entretenimento e política.¹³

Levando-se em consideração a afirmação de Renato Rezende, percebemos o quanto é importante, atual e necessário discutirmos novas formas de diálogo entre arte e o espaço urbano, e

13 REZENDE, 2010, p.9

as implicações/reverberações que propostas estéticas colaborativas – aliadas a diferentes áreas da cultura – oferecem para a cidade. Uma das mais notáveis características da arte contemporânea é justamente a sua associação à cidade, trazendo proposições que dizem respeito à sustentabilidade, crescimento urbano, participação, política, entre outras questões pertinentes.

O interesse pela arte contemporânea deu-se durante o curso de Artes Plásticas na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, através do contato com as teorias sobre as origens do conceitualismo, *happenings*, *performances*, Arte Ambiental e outras manifestações que tomaram as ruas como território de experimentação, ajudando no entendimento da diversidade e do ecletismo das linguagens contemporâneas e suas possíveis ligações com os múltiplos espaços das cidades, instigando meu espírito investigativo. Paralelo a isso, houve a participação no GIA - Grupo de Interferência Ambiental, coletivo formado por ex-estudantes da Escola de Belas Artes, atualmente artistas visuais, designers, produtores culturais, arte-educadores e músicos.

Pude também aprofundar a parte teórica que fundamenta essas ações no meio urbano, que vem sendo um dos meus principais interesses, o que me levou a conhecer a obra de Paulo Bruscky¹⁴, e realizar uma pesquisa de mestrado – contemplada com uma bolsa CAPES - sobre a sua obra. A dissertação “A Poética Multimídia de Paulo Bruscky” foi defendida em 2009, sendo de suma importância para embasar teoricamente os trabalhos que venho desenvolvendo atualmente, que se constituem, principalmente, por interferências ambientais e a utilização do meio urbano para expressão artística como circuito alternativo, fora dos centros oficiais de arte, como museus e galerias. E, certamente, foi o início para esse novo projeto de doutorado.

Como integrante do GIA desde 2004, pude entrar em contato com artistas e coletivos de diferentes cidades do Brasil e de outros países, tendo a oportunidade de participar de diferentes eventos artísticos, sendo um dos mais importantes um encontro de coletivos¹⁵ realizado em fevereiro de 2008 no complexo cultural *Matadero Madrid*¹⁶, em Madrid – Espanha. Esse encontro contou com a participação de 6 grupos espanhóis (Krax, C.A.S.I.T.A., LUDOTEK, QQ, SinAntena, Fiambrera Obrera) e 7 grupos brasileiros (Bijari, PORO, Laranjas, GIA, OPAVIVARÁ!, Arte e Esfera Pública e EmpreZa), que levaram adiante debates que visavam a refletir sobre a arte e seu viés colaborativo, além da repercussão dessas práticas em diferentes contextos. Além dos debates e palestras, que contaram, por exemplo, com a presença e contribuição do filósofo Peter Pál Palbart, os grupos realizaram uma série de intervenções pela cidade de Madrid, e também ocorreu o primeiro encontro dos coletivos PORO, OPAVIVARÁ! e GIA. Na ocasião, o OPAVIVARÁ! entregou ao público que frequentava o *Matadero Madrid*

14 Paulo Bruscky é um artista pernambucano que vem desde 1960 trabalhando com diversas linguagens visuais, como ações em espaços públicos, arte postal, *performance*, entre outras manifestações artísticas contemporâneas

15 Para ver maiores detalhes sobre o encontro acessar: www.intermedialogia.blogspot.com (Acesso em 03/03/2017)

16 <http://www.mataderomadrid.org/> (Acesso em 03/03/2017)

- e também àquele presente nas ruas (como mostra a figura abaixo), saquinhos de plástico – pequenos *kits* - contendo confetes e serpentinas, com um pequeno panfleto que dizia: “Em caso de alegria, abra e jogue para cima”. O coletivo trouxe consigo, para o ambiente europeu, a festividade e as cores do carnaval carioca, elementos que comentaremos mais adiante.



Figura 01. GIA e OPAVIVARÁ se encontram em Madrid. Madrid, Espanha, 2008.
Fonte: Acervo do GIA

Quatro anos antes, em 2004, pude vivenciar outro evento emblemático: o Salão de Maio, uma mostra de Intervenção Urbana realizada pelo GIA nas ruas de Salvador-BA:

Durante sete dias, trabalhos de 36 artistas de seis estados brasileiros e países como Chile e Espanha tomaram conta das ruas, praças e avenidas da Barra, Campo Grande, Avenida Sete de Setembro e Pelourinho. Tendo como público-alvo a população da cidade como um todo, os trabalhos do Salão não são direcionados apenas a classe artística (...) optando-se por uma arte pública e não privada (...) pretendendo se integrar ao cotidiano das pessoas de modo orgânico...¹⁷

Mais recentemente, em outubro de 2016, pude participar - novamente como integrante do GIA - do encontro ECOSSISTEMA TROPICAL 2.0¹⁸, realizado em quatro estados brasileiros: Bahia¹⁹, São Paulo, Rio de Janeiro e Pará. Através de oficinas, laboratórios,

¹⁷Texto disponível em: <http://www.salaodemaio.blogger.com.br> (Acesso: 29/07/2011)

¹⁸ O projeto foi contemplado pelo Programa Funarte Rede Nacional de Artes Visuais 12ª edição.

¹⁹ Na capital baiana, Salvador, os encontros, oficinas e debates foram realizados na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia /EBA-UFBA.

conversas, debates e intervenções urbanas, nove coletivos brasileiros juntamente com os pesquisadores/curadores Felipe Brait e Rosa Appablaza²⁰ tentaram cartografar e analisar – de forma compartilhada e horizontalizada - a atuação e prática de grupos brasileiros/latino-americanos nas últimas duas décadas, enfocando os processos de trabalho dos grupos convidados, sendo eles: Bijari, EIA - Experiência Imersiva Ambiental, Hub Livre e Ocupeacidade de São Paulo; Coletivo Madeirista de Rondônia; OPAVIVARÁ! do Rio de Janeiro; Grupo EmpreZa de Goiás e GIA – Grupo de Interferência Ambiental, da Bahia.

Foi muito importante para o GIA – e para mim, como integrante do coletivo e pesquisadora – encontrar e atuar, novamente, junto ao OPAVIVARÁ!, um dos agrupamentos estudados na presente pesquisa. Além disso, foi possível perceber as múltiplas falas e saberes que compõem os coletivos artísticos contemporâneos, e como eles vêm atuando, mais do que nunca, em redes compartilhadas (analógicas e digitais): *uma complexa rede de relações, hora dada por similaridades de contato, hora produzidas as margens institucionais*²¹. Dessa maneira, os diversos *modus operandi* dos grupos citados foram discutidos e compartilhados, sendo efetuadas, também, quatro intervenções urbanas colaborativas nos estados onde o encontro se realizou, sendo todo o trabalho – com seus múltiplos percursos e trocas - registrado em uma publicação em formato de cartografia.

Nas ocasiões dos eventos citados, percebi como um número significativo de agrupamentos artísticos vêm se ocupando das cidades e de suas problemáticas, utilizando o meio urbano como território experimental. Quais questionamentos tais coletivos trazem para a cidade? Como a arte colaborativa pode intervir e gerar discussões necessárias sobre os espaços públicos como territórios físicos, simbólicos e políticos? Num momento histórico marcado pela articulação em redes, como operam esses grupos? Quais são suas táticas e fazeres? Esses questionamentos, portanto, me instigaram a continuar os estudos na área da Intervenção Urbana e da prática artística coletiva.

No primeiro capítulo, a partir de Milton Santos, lançamos um olhar sobre a cidade como uma obra aberta, atravessada por uma interação contínua de fixos e fluxos, agenciamentos cada vez mais diversos e multifacetados, que fazem parte do processo de produção/construção da cidade, transformada e atualizada – com participação ativa de seus habitantes - através dos tempos, por uma infinidade de ações e de processos. Tentamos entender e conceituar os espaços públicos das cidades tomando como base as premissas de Luis Sérgio Abrahão, em suas dimensões políticas e simbólicas. Logo em seguida, analisamos e levantamos algumas questões acerca da prática colaborativa dos coletivos contemporâneos, que se articulam no tecido urbano, dialogando, principalmente, com as autoras Hannah Arendt, Suely Rolnik e Claire Bishop.

²⁰ Os pesquisadores/curadores independentes Felipe Brait e Rosa Apablazza fazem parte, desde 2006, da plataforma digital DESISLACIONES, voltada para o compartilhamento de informações referentes a coletivos latino-americanos. Ver mais em: <http://desisla.blogspot.com.br/> (Acesso em 02/03/2017)

²¹ BRAIT, Felipe. **ECOSSISTEMA TROPICAL 2.0: Arquiteturas de trabalho em rede na América Latina**. Disponível em: <http://www.ecossistema.art.br/> (Acesso em 01/03/2017)

No segundo capítulo, fizemos uma breve arqueologia da prática dos coletivos na América Latina (analisando, por exemplo, algumas ações dos grupos brasileiros 3Nós3, Viajou sem Passaporte e do argentino *Grupo de Artistas de Vanguarda*) e suas relações com a Arte Conceitual, a partir dos escritos de Ana Longoni e Cristina Freire. Ressaltamos, em seguida, outras importantes influências para os grupos contemporâneos, como as vanguardas históricas, o grupo Fluxus e a Internacional Situacionista. A partir daí, traçamos um panorama da expansão dos coletivos no Brasil após os anos 1990, contexto essencial para o entendimento das práticas e fazeres dos nossos estudos de caso, os coletivos PORO, GIA e OPAVIVARÁ! Também nesse capítulo, pensamos o viés micropolítico das ações coletivas a partir de Georges Didi-Huberman, dialogando com seu texto *A Sobrevivência dos Vaga-lumes*.

No terceiro capítulo, abordamos o deslocamento e a mobilidade na cidade como temas principais. Levantamos reflexões a partir de trabalhos que envolvem a criação de veículos e dispositivos móveis que enaltecem o movimento criativo na cidade.

O quarto capítulo discorre sobre as chamadas “Ocupações Efêmeras”, termo que utilizamos para denominar práticas que instauram novas territorialidades políticas e simbólicas (Rogério Haesbert) e heterotopias (Michel Foucault) em diferentes espaços da cidade. Na primeira parte do capítulo, enfatizamos intervenções urbanas que operam com performances, *site-specifics* e a criação de ambientes temporários. Na segunda parte, enfatizamos a produção gráfica dos coletivos: cartazes, panfletos, banners e todo tipo de aparato gráfico que se relaciona com o caos imagético da urbe.

No quinto capítulo, enfocamos trabalhos que envolvem festa, música e comida (alimentação/refeições) como táticas de aglutinação e proposição de novas sociabilidades na cidade. Ações colaborativas que sinalizam como a ludicidade e o prazer coletivo podem se configurar como atos potencialmente críticos e políticos. São trabalhos que, apesar de se realizarem nas ruas, relacionam-se com diferentes instituições, borrando possíveis fronteiras entre a rua e o aparato institucional, como museus e galerias.

No final da tese, no apêndice, elencamos as entrevistas realizadas com os três grupos, e anexamos textos que consideramos importantes para a compreensão do *modus operandi* de cada coletivo, seus fazeres e diferentes práticas articuladas na cidade.

Capítulo 1 : CIDADE, AÇÃO e PRÁTICA COLABORATIVA

1.1. Algumas considerações sobre a Cidade

Muitos coletivos de arte, agrupamentos que atuam na realização de trabalhos artísticos em conjunto, propõem ações estéticas e políticas²² que desejam interferir na “normalidade” cotidiana dos transeuntes. Por atuarem quase sempre nas ruas das cidades e interferirem em sua dinâmica e paisagem usual, esses trabalhos são chamados de intervenções urbanas²³:

A intervenção urbana, dialogando com o espaço da cidade e introduzindo inflexões poéticas, questionamentos sexuais, sociais, políticos ou estéticos na arena pública, oferecia um pouco o que faltava na dita “arte pública”, ou seja, espontaneamente, diálogo com o local, quebra do protocolo “sério” da arte convencional, participação do público (...) ênfase nas sensações e interpretação²⁴.

Diferentes locais das cidades, preferencialmente os chamados *espaços públicos*, podem se tornar territórios para proposições artísticas colaborativas – as intervenções urbanas - que ativam ao seu modo tais locais, principalmente com a interação/participação dos transeuntes. Consideramos espaço público como uma área comum de convívio involuntário, onde as pessoas compartilham por necessidade equipamentos e espaços coletivos, permanecendo, entretanto, isoladas em seus interesses privados²⁵. Tal espaço, nos grandes centros urbanos, é caracterizado pelo individualismo e impessoalidade, típicos da cidade contemporânea – regida pelas demandas do sistema capitalista neoliberal.

Michel de Certeau, em “A Invenção do Cotidiano: Artes de Fazer” afirma que as cidades estariam se deteriorando, assim como seus procedimentos de funcionamento e organização²⁶. Calcadas em práticas urbanísticas racionalistas, que se guiam por medidas geometricamente calculadas, dentro do contexto neoliberal, as cidades são marcadas por dispositivos de controle e vigilância que tentam, a partir de determinadas estratégias, administrar ou suprimir práticas cotidianas – procedimentos resistentes, astuciosos – que escapam à disciplina²⁷. O autor define *estratégia* como o cálculo (ou a manipulação) das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder (...) pode ser isolado²⁸. O autor define, por outro lado, a *tática*:

A tática não tem por lugar senão o do outro. E por isso deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como o organiza a lei de uma força estranha. Não tem meios para se manter em si mesma, à distância, numa posição recuada,

22 Analisaremos, mais adiante, os termos *estética* e *política* em relação aos trabalhos dos coletivos.

23 Ver BRITTO, Ludmila. **Intervenções Urbanas: novas formas de pensar a cidade**. Revista Oficina de Educação. Salvador, 2011, p. 90-93

24 ROSAS, Ricardo. **Hibridismo Coletivo no Brasil: Transversalidade ou Cooptação?** Disponível em: <http://www.chavemestra.com.br/HIBRIDISMO%20COLETIVO%20NO%20BRASIL.htm>

25 BENJAMIN, Walter *apud* GONDIM, 2007, p.67

26 CERTEAU, 1998, p.162

27 *Ibidem*. p. 163

28 *Ibidem*. p. 99

de previsão e de convocação própria: a tática é movimento “dentro do campo de visão do inimigo” (...) e no espaço por ele controlado.(...)Este não-lugar lhe permite sem dúvida mobilidade, mas numa docilidade aos azares do tempo, para captar no voo as possibilidades oferecidas por um instante. Tem de utilizar, vigilante, as falhas que as conjunturas particulares vão abrindo na vigilância do poder proprietário. Aí vai caçar. Cria ali surpresas. Consegue estar onde ninguém espera. É astúcia²⁹.

Frente às novas condições impostas pelo processo de globalização, em que as cidades são geridas por estratégias de controle e vigilância dos espaços construídos ou revitalizados sob uma ótica *estratégica*, que prima por uma homogeneização dos aparatos culturais, os coletivos artísticos emergem com suas táticas de operação móveis e efêmeras, que convidam os cidadãos a refletirem sobre as questões políticas/sociais que permeiam seu entorno. São pequenas astúcias/resistências engendradas pelos coletivos na reapropriação e vivência criativa do meio urbano, que desafiam o poder estratégico daqueles que controlam esses espaços (públicos e privados), assim como os seus processos de produção cultural e simbólica.

Definir “cidade”, entretanto, não é tarefa das mais fáceis, diante da quantidade de conceitos (oriundos da Sociologia, Geografia, do Urbanismo, etc.) e debates que giram em torno destes na atualidade. Podemos perceber, entretanto, algumas características comuns que permeiam a maioria das grandes cidades, principalmente nos países subdesenvolvidos, na contemporaneidade: exclusão e desigualdade social, a legitimação do privado em detrimento do público/coletivo, processos acelerados de gentrificação³⁰, altos índices de violência que acompanham, também, altos índices de consumo, como resultado das demandas do capitalismo global:

A cidade, transformada em mercadoria, é posta em circulação e, mediante imagens que operam a serviço dessa visão mercadológica, são descortinados seus atrativos comerciais, turísticos e culturais, na busca de atração de investimentos. Para dentro da cidade, a mercadoria urbana gera uma visão de cidadania que assalta, principalmente, os próprios cidadãos³¹.

Diante dessa subordinação ao capital internacional e aos interesses privados, a cidade tende a fragmentar e esvaziar seus espaços públicos; *é uma negação radical da cidade enquanto espaço político*³² enquanto espaço da cidadania e das multiplicidades e heterogeneidades.

Muitas transformações se operaram, principalmente após a crise do fordismo-

29 *Ibidem*. p. 94-95.

30 A palavra *gentrificação* poderia ser traduzida como “enobrecimento”, já que *gentry*, do inglês, significa nobreza. “Enobrecer” determinada área urbana significa, portanto, revitaliza-la a partir do ponto de vista econômico, trazer para esse espaço novos investimentos, que, para ocorrerem, por via de regra, obrigam os antigos moradores dessa área anteriormente degradada a migrarem para outros locais.

31 Comentários da pesquisadora Fernanda Sánchez acerca do livro *A cidade do pensamento único: desmanchando consenso*, de Otilia Arantes, Carlos Vainer e Erminia Maricato (Petrópolis: Vozes, 2000). Disponível em: www.fau.usp.br/docentes/deprojeto/j.../resenha.html (Acesso em 25/08/2014)

32 VAINER,2000.

taylorismo (como aponta Otilia Arantes³³) até chegarmos ao atual modelo de “cidade mercadoria”, profetizada por Guy Debord nos anos 1960 em *Sociedade do Espetáculo*. Tal sociedade, para Paola B. Jacques, estaria *diretamente relacionada a uma diminuição da participação popular; mas também da própria experiência física urbana enquanto prática cotidiana, estética ou artística*³⁴. Diante, portanto, da espetacularização das cidades como desdobramento da sua mercantilização, as intervenções urbanas agem como táticas nômades, na tentativa de interferir sutilmente no cotidiano dos transeuntes, frente às problemáticas políticas, culturais e sociais. Trata-se de fagulhas de criatividade que tendem a operar no tecido urbano de maneira micropolítica, instaurando pequenas tensões e articulações moleculares, sutis, que podem vir a impulsionar novos desejos, encontros e afetos. São desvios no cotidiano “automatizado” dos cidadãos, que geram efeitos imprevisíveis no espaço urbano supostamente/estrategicamente construído e controlado. Não obstante a normatização e controle dos seus diferentes espaços (espaços de exatidão, racionalizados/racionalizadores³⁵, segundo Milton Santos) faz-se necessário observar que a cidade não é um território fixo, homogêneo e pré-determinado: todos participamos ativamente da sua construção/produção. É nesse processo de produção da cidade – que traz consigo as marcas de uma história passada e da sua atualidade - que atuam os coletivos artísticos.

Ainda na busca pelo entendimento do conceito de cidade – certamente mutável e complexo – e dos seus diversos espaços, encontramos nos escritos de Luis Sérgio Abrahão³⁶ e Milton Santos³⁷ conceitos que nos auxiliaram a compreender esse *híbrido*: podemos localizar, nas cidades, o espaço público urbano, que englobaria *os espaços de uso comum (...), como praças, largos e avenidas*³⁸ e o espaço público político - indissociável do primeiro – como espaço das trocas simbólicas e afetivas, espaço das constantes disputas e negociações engendradas entre os cidadãos. Para Abrahão, os chamados espaços públicos seriam:

Espaços imprescindíveis ao exercício da cidadania e à manifestação da vida pública, lugares onde deviam estar assegurados os direitos do cidadão ao uso da cidade, a acessibilidade à memória, segurança, informação, conforto, circulação, além do acesso visual à arquitetura e à estrutura urbana³⁹

Dessa maneira, a materialidade dos espaços públicos urbanos estaria atrelada diretamente a uma realização sociopolítica. A associação dessas duas esferas, segundo Milton Santos, culminaria, então, na *produção social do espaço*. O espaço – e conseqüentemente, a cidade – *seria um conjunto indissociável de sistemas de objetos e sistema de ações – uma diversidade de situações e de processos*⁴⁰. A cidade é a expressão material das relações sociais,

33 ARANTES, 2000.

34 JACQUES, 2005, p. 16.

35 SANTOS, 2014, p.326

36 ABRAHÃO, 2008.

37 SANTOS, *op. cit.*

38 ABRAHÃO, 2008, p.15

39 *Ibidem*.p.16

40 SANTOS, 2014, p.64

com suas contradições e disputas: uma obra em aberto, em que cada um de nós participa ativamente da sua construção, transformação e apropriação, onde *cooperação e conflito são a base da vida em comum*⁴¹. Os cidadãos estariam sempre alterando e provocando uma série de deslocamentos no espaço da cidade; transformando-a constantemente, os cidadãos transformam a si próprios. Afetam o espaço ao seu redor e são por ele afetados simultaneamente: *a ação é o próprio homem*⁴².

1.2. Ação e Prática Colaborativa

Hannah Arendt explica que a sociabilidade – o *viver* relacionando-se com o *outro* – é um elemento da natureza humana. Baseando-se em Aristóteles, afirma que *todas as atividades humanas são condicionadas pelo fato de que os homens vivem juntos*⁴³. Além disso, a *ação* também seria uma característica fundamental da condição humana, sendo que evocaria, igualmente, uma instância relacional: *a ação (...) não pode sequer ser imaginada fora da sociedade dos homens*⁴⁴. A *ação* (assim como o discurso), como potência, é o cerne da vida política do homem, e o possibilita a estar sempre pronto para instaurar no mundo *algo novo*. A *ação* como campo de experiência da vida política, então, torna-se efetiva quando praticada em conjunto, na esfera da pluralidade, no momento em que atinge *o Nós, o verdadeiro plural da ação*, que *surge em toda parte, onde os homens vivem juntos*⁴⁵. A *obra* – uma das condições humanas no pensamento de Arendt, ao lado da *ação* e do *labor*⁴⁶, compondo a tríade fundamental daquilo que a autora denomina *Vida Activa* – é responsável pela produção da cidade, sendo definidos seus objetos e formas, sua estrutura física. A *ação*, por sua vez, define os sentidos e usos coletivos que animam a vida social – a esfera pública - além de estabelecer, por parte das estruturas de poder vigentes, sua normatização e regras de conduta. O fazer artístico, como afirmação da liberdade e da ludicidade, passa a se configurar como um possível deslocamento da ordem estabelecida, como *ação* subversiva que procura romper com a naturalização dos usos do território e suas normas vigentes, atuando de maneira contra-hegemônica.

Consideramos, então, que a *ação* e o *viver junto* são elementos constituintes da arte colaborativa. Por que atuar em um coletivo artístico? Para potencializar uma *ação* que ganha força a partir da sociabilidade e do compartilhamento de ideias, que se materializam em

41 *Ibidem*.p. 322

42 *Ibidem*. p. 82

43 ARENDT, 1997,p.31

44 *Idem*.

45 MAGALHÃES, Theresa Calvet de. **Ação, Linguagem e Poder: Uma releitura do Capítulo V da obra *The Human Condition***.In CORREIA, Adriano. Org. Hannah Arendt e a Condição Humana. Salvador: Quarteto, 2006. p.66

46 O *labor* se refere às atividades voltadas para a satisfação e manutenção da vida biológica, sendo indispensável para *produzir tudo o que é necessário para manter vivo o organismo humano* (ARENDT, Hannah. **Trabalho, Obra, Ação**. Cadernos de Ética e Filosofia Política7, 2/2005. p.175-201.) Na tradução desse texto/ conferência de 1960, Adriano Correia substituiu o termo *labor* – utilizado, inicialmente, por Roberto Raposo na tradução de *A Condição Humana*, que serve de base para o presente artigo - por *trabalho*.

ações artísticas efetivas, sempre iniciando *algo novo*. Considerando-se, obviamente, o entorno sócio-político e cultural que os circunda, determinados artistas dispensam o trabalho individual, ainda calcado na figura romantizada do “artista gênio/solitário” do século XIX, e passam a atuar sob o viés da colaboração. Se, segundo Arendt, *só a ação depende inteiramente da constante presença dos outros*⁴⁷, acreditamos que tal afirmação aplica-se à esfera artística, que assume um caráter político no momento em que engendra novos espaços para reflexão crítica e troca de experiências: é o instante da partilha e da fricção entre diferentes pontos de vista. É importante ressaltar que a ação - assim como o discurso - estão estritamente relacionados com o espaço público, sendo elementos constituintes e substanciais desse sítio. É nesse *locus*, portanto, que o caráter político das manifestações artísticas coletivas/colaborativas se realiza e atualiza, sendo que podemos concebê-lo, portanto, como todo espaço de uso comum, território onde se busca novas formas de sociabilidade.

A colaboração entre os membros de um coletivo pode ser entendida como cooperação e convívio, e pressupõe uma prática artística associativa, elaborada, praticada e “assinada” em conjunto. Fulvia Carnevale⁴⁸, artista do grupo *Claire Fontaine*, assinala que a palavra “colaboração” pode assumir conotações negativas, pois pressupõe uma espécie de cooperação “com o inimigo”. Trabalhar em um coletivo, sem dúvida, implica certos conflitos e embates ideológicos (estamos falando de agrupamentos formados por diferentes indivíduos, com suas idiossincrasias e dessemelhanças, que, muitas vezes, se contrapõem à possíveis sociabilidades), além de uma convivência constante que pode gerar – e efetivamente gera – conflitos e incompatibilidades, que se assemelhariam a tal cooperação “com o inimigo” citada por Carnevale. Esse caráter dissensual e dialógico – e eminentemente político – é, por conseguinte, de suma importância para a prática dos coletivos artísticos. O trabalho colaborativo é marcado, então, por similaridades e diferenças, por um viés político que admite conversas contínuas, trocas e negociações diversas, além de conflitos e enfrentamentos constantes.

A crítica de arte britânica Claire Bishop, ao assinalar o ressurgimento do interesse pelas práticas colaborativas e participativas nos anos 1990, assinala uma variedade de nomenclaturas que intentam identificar e definir esses fazeres: arte socialmente engajada, arte comunitária, comunidades experimentais, arte dialógica, *littoral art*⁴⁹, intervenção artística, arte participativa, arte colaborativa, arte contextual, e, mais recentemente, práticas sociais⁵⁰. A autora opta pela utilização do termo *arte participativa*, uma vez que a maioria dos trabalhos que se adequam a tais conceituações, envolvem a participação de um grande número de pessoas. Nos parece oportuno, entretanto, utilizar a terminologia *colaborativa* para nomear a prática artística dos coletivos que estamos investigando na presente pesquisa, não obstante ela englobe, muitas vezes, a participação de um público amplo, aproximando-se da *arte participativa*

47 ARENDT, *Op. cit.*

48 Como aponta Ellen Mara De Wachter In WACHTER, 2017, p.20

49 O termo *Littoral art* foi criado pelo artista/curador/pesquisador Bruce Barber, para nomear certas práticas artísticas que ocorrem fora das instituições tradicionais do mundo da arte.

50 BISHOP, 2012, p.1

descrita por Bishop⁵¹. As terminologias *arte socialmente engajada*, *arte comunitária*, *comunidades experimentais* e *práticas sociais*, sem dúvida, referem-se a projetos de coletivos com um viés social mais proeminente, que, muitas vezes, articulam-se com movimentos sociais e possuem sedes autogestionadas, ou contam com apoios institucionais diversos. Tais iniciativas dialogam com a “virada social” da arte contemporânea descrita por Bishop, e com as *narrativas comunitárias* definidas pelos curadores Felipe Brait e Rosa Apablaza, que seriam certos agenciamentos ligados a movimentos sociais e/ou a espaços que visam à aglutinação de diversos públicos, caracterizados por *pautas políticas específicas e desenvolvimento de atividades que chamem atenção para causas de interesses comuns dentro do contexto urbano*⁵². Geralmente, essas coletividades heterogêneas desenvolvem projetos a longo prazo e tendem a ser comparados, muitas vezes, com projetos sociais propriamente ditos, estabelecendo-se e identificando-se como organizações, associações, plataformas de produção ou espaços culturais diversos, por exemplo. Nesse preâmbulo, podemos tomar como exemplo o coletivo turco *Oda Projesi*, formado por três artistas mulheres⁵³, que articulou suas ações em Istambul em um apartamento⁵⁴ alugado de 3 quartos no antigo bairro de Galata (localizado no centro da capital turca) entre 1997 e 2005. Lá, as artistas organizavam ações que envolviam os moradores do bairro, trabalhos colaborativos que contavam com a participação de um público amplo e heterogêneo. Segundo Bishop, *o apartamento proporcionou uma plataforma para projetos gerados pelo grupo em cooperação com seus vizinhos*⁵⁵, como também com outros artistas, que poderiam ser exposições, debates, oficinas - como a oficina infantil realizada em parceria com o pintor turco Komet – ou intervenções diversas, tais como o piquenique comunitário realizado junto com o artista alemão Erik Göngrich em 2001, ação intitulada *Pic-Nic City*. O espaço do *Oda Projesi* era autogestionado, sendo que as artistas não possuíam – nem desejavam tal tipo de articulação – nenhum tipo de apoio institucional, atitude que garantia a autonomia de suas ações, que não estariam subordinadas a expectativas externas aos desejos das artistas e da comunidade como um todo.

A pesquisadora Cláudia Paim, ao investigar práticas e fazeres de alguns grupos latino-americanos – que ela denomina *modos de fazer*⁵⁶ – elencou traços em comum que caracterizam os coletivos contemporâneos de maneira geral, sem, com, isso, delimitar perfis fechados, enfatizando que tais características podem não estar presentes, simultaneamente, nas coletividades observadas:

- fazeres que não obedecem a decisões tomadas por um núcleo fechado; são

51 A autora desenvolve suas argumentações sobre *arte participativa* no livro **Artificial Hells: Participatory Art and Politics of Spectatorship**. Londres: Verso, 2012.

52 APABLAZA; BRAIT, 2016.

53 *Oda Projesi* é um coletivo de Istambul, Turquia, formado por três artistas mulheres: Özge Acikkol, Günes Savas e Secil Yersel

54 Em turco, *Oda* significa quarto/espaço e *Projesi* significa projeto.

55 BISHOP, 2012, p.20

56 PAIM, 2009, p.27

- descentralizados e compositivos de muitas falas;
- não-hierarquizados;
- podem ter mobilidade;
- são emancipatórios e positivos – propõem a saída da rigidez das ideias prontas e revelam o que elas têm de construção ideológica;
- utilizam a auto-organização e são autogestionados e também são modos de fazer desburocratizados e ágeis;
- apresentam tendência a operar com noções de *site-specific* ou *oriented-site*;
- contam com autoria coletiva em, pelo menos, alguma etapa dos projetos;
- usam o *cyberespaço* (como espaço da prática ou como meio para a sua organização e difusão);
- podem ser realizados por coletivos de artistas ou com formação heterogênea⁵⁷.

Paim finaliza afirmando: *Os fazeres coletivos (...) podem ou não narrar suas ações dentro do sistema das artes. Eles podem ainda reagir a ideias dominantes dentro deste sistema e também do sistema maior – o capitalismo – no qual ele se encontra. Isto é, reagem desde dentro*⁵⁸. Além das características citadas pela pesquisadora, que certamente podemos observar nos coletivos que estamos investigando, é possível avistar nos fazeres do PORO, GIA e OPAVIVARÁ! processos de colaboração que pressupõem a amizade, certa dose de solidariedade, e, simultaneamente, conflitos e desentendimentos que atravessam suas relações intersubjetivas. Esse viés afetivo é, sem dúvida, seminal para o entendimento da longa duração dos três grupos, em um contexto em que dezenas de coletivos surgem rapidamente, multiplicam-se e se reinventam, desfazendo-se com a mesma rapidez vertiginosa (os integrantes do PORO e do GIA trabalham juntos há treze anos, a formação dos dois coletivos data de 2002. Os integrantes do OPAVIVARÁ! trabalham juntos desde 2006, sendo que GIA e OPAVIVARÁ! já tiveram sua formação inicial modificada algumas vezes). Uma outra questão que podemos constatar é a colaboração com outros coletivos, grupos que desenvolvem ações *com outros grupos*, em que uma ampla rede de trocas e cooperação é articulada, além, é claro, da predileção por realizar suas ações/intervenções nos diversos espaços da cidade, preferencialmente os chamados espaços públicos.

O fato é que a colaboração é operada de diferentes modos, sendo que não existe uma fórmula pronta: cada grupo trabalha de maneiras colaborativas que se diversificam, terminando por construir táticas de colaboração/cooperação muito próprias. Apesar de ser possível identificar certas características gerais que configuram muitos coletivos contemporâneos, cada grupo, sem dúvida, carrega consigo suas singularidades e especificidades.

Podemos entender as práticas dos coletivos contemporâneos como políticas no sentido que instauram rupturas com as regras e convenções vigentes, propondo novos discursos e narrativas outras na cidade, formas de ver/enxergar os seus diferentes elementos (sejam eles

⁵⁷ Para saber mais sobre os *modos de fazer* coletivos pesquisados por Cláudia Paim, ver: PAIM, Cláudia. **Coletivos e Iniciativas Coletivas: Modos de Fazer na América Latina Contemporânea**. Tese de Doutorado. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, 2009.
⁵⁸ PAIM, *op cit.*

materiais ou simbólicos) que abrem fissuras na maneira usual de experimentarmos o meio urbano e com ele nos relacionarmos. Dessa maneira, a partir das premissas de Jacques Rancière, a política pode ser considerada como *dissenso*, como *desentendimento*, como uma constante busca de discussões necessárias para pensarmos nossa maneira de ser/estar no mundo.

A estética aparece, então, intrinsecamente atrelada à política – nessa mesma instância da discussão e de uma constante negociação (distanciando-se das concepções tradicionais da estética como puramente um ramo da Filosofia ou como *uma teoria da arte em geral ou uma teoria da arte que remeteria a seus efeitos sobre a sensibilidade*) como explica o próprio Rancière - a estética considerada *um modo de articulação de maneiras de fazer*⁵⁹ que terminam por determinar transformações nos indivíduos e em sua comunidade. A ação artística articularia *maneiras de fazer* que acarretam alterações na esfera do sensível; a arte pressupõe, dessa forma, um comum partilhado. Trata-se de transformar, como coloca Ana Longoni, a tradicional estética contemplativa em ação⁶⁰.

1.3. A Potência do Pensamento-criação

Já pontuamos anteriormente, a partir das premissas de Hannah Arendt, que a ação e o viver junto são elementos fundamentais da arte colaborativa. Atuar em um coletivo pressupõe colocar em prática ações artísticas que ganham força a partir do compartilhamento de ideias e afetos, iniciando-se sempre algo novo nos diferentes espaços das cidades. Para Suely Rolnik, a criação e a necessidade da ação artística surgem a partir de um desconforto/estranhamento em relação à realidade e suas formas de representação, subjugadas ao *status quo*. Ela explica:

Segue-se um desconforto que mobiliza a necessidade de expressar o que não cabe no mapa vigente, criando novos sentidos, para que a vida volte a fluir (...) o corpo não se apazigua enquanto aquilo que pede passagem não for trazido à superfície da cartografia vigente, furando seu cerco e modificando seus contornos.⁶¹

A força artística coletiva surge de um estranhamento em uma esfera conjunta, a partir de um desconforto compartilhado frente à realidade circundante, com seus códigos, aparatos simbólicos e dispositivos de controle. Seria a ativação conjunta da potência do *pensamento-criação*⁶². Para a autora, o avanço do processo de globalização, aliado à ascensão do capitalismo

59 RANCIÈRE, 2005, p.13

60 LONGONI, Ana *In* FREIRE;LONGONI, 2009, pg. 101

61 ROLNIK, Suely. *Arquivomania*. *In* LIMA, Daniel e TAVARES, Tulio. Org. Na Borda: Nove Coletivos, Uma Cidade. São Paulo: Invisíveis Produções, 2011. p.24-27.

62 ROLNIK, 2011, p. 33.

transnacional, teria gerado um processo de desmistificação da História da Arte “oficial” e seu discurso hegemônico, produzida majoritariamente no eixo Europa-Estados Unidos. *É todo um mundo instaurado pelo pensamento hegemônico que se desestabiliza: transmuta-se subterraneamente seu território, modifica-se sua cartografia, borram-se seus limites*⁶³. Há, por conseguinte, a proliferação de múltiplas culturas novas sensibilidades, uma nova dinâmica típica de uma sociedade transnacional. Eis os territórios de ação dos grupos “minoritários”, eis que se delineiam as práticas micropolíticas. Rolnik, em suas considerações acerca das modalidades “macro e micropolíticas” afirma que as práticas artísticas de ordem macropolítica veiculariam predominantemente conteúdos ideológicos, o que aproximaria tais práticas muito mais da militância política do que da arte. Algumas propostas conceitualistas das décadas 1960/70 teriam sido rotuladas, então, de “arte conceitual política” ou “ideológica”, um discurso proferido de maneira o tanto quanto redutora. Não por coincidência, nessa mesma época Lucy Lippard desenvolveu sua famosa formulação teórica acerca da arte política como aquela “socialmente preocupada” enquanto que a arte ativista tenderia a ser aquela “socialmente envolvida”. Tais conceituações, sem dúvida, apareceram em um momento estratégico, em que mal-entendidos gerados no âmago da teoria e da crítica da arte começaram a se multiplicar frente à novas práticas artísticas que se misturavam com questões sócio-políticas de maneira indissociável, sendo, portanto, rotuladas de panfletárias, militantes, engajadas e de tantas outras formas que terminavam por negligenciar a essência e o caráter poético de tais propostas. A micropolítica, por sua vez, diz respeito aos corpos, aos espaços mais íntimos do sujeito, às subjetividades, *à memória física e afetiva das sensações*, nas palavras de Rolnik, *às experiências em sua dimensão corporal*⁶⁴. Através da subjetividade, o sujeito articula seus espaços relacionais, relaciona-se com o *outro*, vivencia a alteridade. A arte em sua dimensão micropolítica articula o político vinculado ao *poético*: a potência criativa e a poética - entendida como fazer artístico – estariam, dessa forma, intrinsecamente interligadas.

As práticas da maioria dos grupos contemporâneos dialoga com o ativismo político das ações artísticas consideradas “militantes” e “engajadas” (termos que citamos anteriormente), que se fortaleceram nos anos 1960/70 em diferentes contextos. As práticas do *Culture Jamming* (Interferência Cultural) começaram a tomar força nos Estados Unidos e Canadá a partir dos anos 1990. Os chamados *culture jammers*, que formam uma rede de artistas espalhados por diferentes regiões, declaram-se ativistas contra a globalização capitalista, e começaram a realizar pequenos desvios - uma espécie de guerrilha simbólica - nas grandes cidades, *táticas de ocupação e de interferência temporária dos símbolos e dos espaços de controle corporativo*⁶⁵, nas palavras do pesquisador/ativista André Mesquita. Diante do bombardeio de imagens gerado pelos aparatos midiáticos/publicitários nos espaços públicos, apresentados como forma de incentivo ao consumo, os *jammers* iniciaram a ocupação, principalmente, de *outdoors* das idades norte-americanas, invertendo e modificando os sentidos dos anúncios. Precursor do

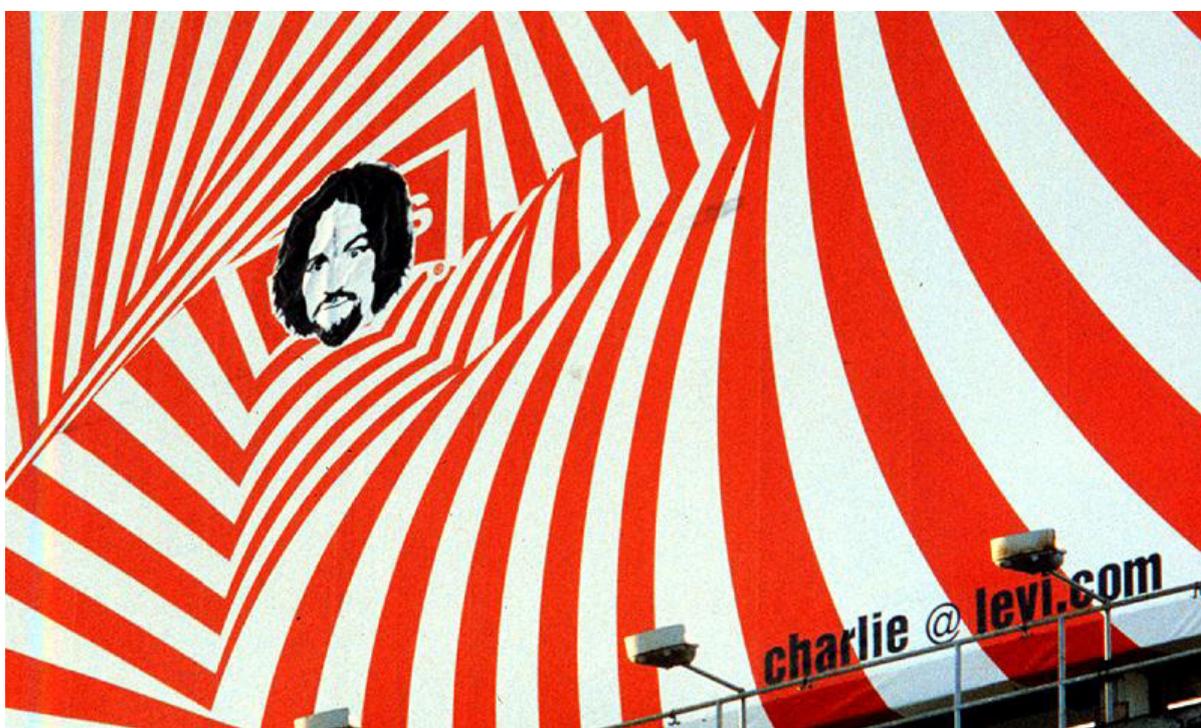
63 *Ibidem.* p. 21.

64 *Ibidem.* p.24

65 MESQUITA, 2006, p. 313-314.

Culture Jamming, o coletivo *Billboard Liberation Front* já fazia ataques aos outdoors de São Francisco, EUA, nos anos 1970:

O grupo costuma alterar sutilmente os textos das campanhas, intervir em imagens, utilizar neon e enviar *press releases* à imprensa e às agências de publicidade, noticiando as ações sobre os *outdoors* de corporações como Exxon, Apple, Mc Donald's, Banana Republic, Microsoft e outras. O site do grupo oferece um manual de instruções que ensina métodos de produção e colagem de imagens sobre *outdoors*⁶⁶.



Figuras 02 e 03. Imagens do *outdoor* alterado pelo *Billboard Liberation Front* em 1997, em São Francisco, EUA. Fonte: Internet. Disponível em: <https://mcgie28.wordpress.com/2013/10/08/culture-jamming>

66 *Idem*. p.315.

A partir das táticas citadas, em 1997, o *Billboard Liberation Front* fez uma intervenção (que terminou ficando famosa e sendo divulgada por várias mídias na época) em um *outdoor* da marca de roupas americana Levi's localizado em São Francisco. Sobre o *outdoor* da grife, o grupo colou a imagem do *serial killer* Charles Mason⁶⁷.

De acordo com o coletivo, tal intervenção seria um protesto contra a utilização, por parte da Levi's, de mão de obra escrava chinesa, que também seria a principal fornecedora de *jeans* para as penitenciárias norte-americanas. A apropriação, por parte do *Billboard Liberation Front*, de um veículo midiático “oficial” torna-se uma tática de visibilidade, um desvio inusitado que possibilita o diálogo com um público mais amplo. O coletivo instaura, em meio a profusão de imagens, palavras de ordem e *slogans* que compõem os espaços públicos, desvios que terminam por interferir na *produção social do espaço*, nas disputas e conflitos simbólicos que permeiam esse *locus*.

Podemos notar, nessa intervenção urbana, que as fronteiras entre arte, política e ativismo se entrecruzam de maneira tênue. A partir do momento em que o coletivo emprega de forma criativa determinadas imagens, que adquirem uma visibilidade pública e conclamam os espectadores (no caso, os cidadãos) como participantes ativos da ação – que, por sua vez, conferem sentido às imagens e completam a obra a partir de diferentes percepções - a ocupação do *outdoor* configura-se como uma grande performance coletiva. Seu caráter performativo alia-se ao ativismo e à política, sem que uma esfera anule a outra, muito pelo contrário: ocorre uma hibridização de intenções, ações e linguagens, típica da contemporaneidade. Lucy Lippard define a arte ativista comparando-a com arte política:

Eu descreveria um artista político como alguém cujos temas e, por vezes, contextos refletem questões sociais, geralmente sob a forma de crítica irônica. Embora artistas ‘políticos’ e ‘ativistas’ sejam, frequentemente, as mesmas pessoas, a arte “política” tende a ser socialmente preocupada, enquanto a arte “ativista” tende a ser socialmente envolvida⁶⁸.

Para Nina Felshin, além desse “envolvimento social” citado por Lippard, a arte ativista possuiria cinco características principais, a partir das transformações sociais e políticas ocorridas em meados das décadas de 60/70 do século XX . A arte ativista, uma prática cultural híbrida, seria *processual* em suas formas e táticas de operação; atuaria, normalmente, em *espaços públicos*, e não nos contextos habituais de exibição/circulação da arte; como prática, tomaria forma de *intervenção temporal*, performances ou atividades performativas; grande parte das manifestações de arte ativista empregariam as mesmas técnicas dos *meios de comunicação* dominantes; por último, diferenciam-se das demais práticas artísticas pelo uso de *métodos*

67 Charles Mason foi um serial killer norte-americano que cometeu vários assassinatos nos anos 1960, sendo condenado à prisão perpétua, a qual cumpre até os dias atuais em uma pequena cidade na Califórnia.

68 LIPPARD, Lucy. **Trojan Horses. Activist Art and Power.** In *Art After Modernism: Rethinking Representation*. Nova York: New Museum of Contemporary Art, 1995. p.341 – 358.

colaborativos de execução, em que uma investigação preliminar aliada à organização e orientação dos seus participantes teriam uma importância central⁶⁹. Essas características permanecem atuais nos trabalhos de muitos artistas e coletivos, mas podemos, certamente, visualizar um caráter mais violentamente combativo nas propostas coexistentes aos movimentos de contracultura. Atualmente, ações de muito grupos dialogam ao mesmo tempo com o ativismo e o “envolvimento social” descritos por Lippard e Felshin, mas instauram proposições de viés micropolítico, mais especificamente relacional.

Podemos perceber que, a partir das características citadas por Felshin, a arte torna-se uma atitude – política – em lugar de se configurar apenas como um objeto estético. Ela assume, portanto, enquanto atitude e movimento, um viés ativista. A estaticidade objetual da obra restrita aos circuitos oficiais de exibição – como museus e galerias – é substituída por um caráter processual, em que seu acontecimento, o seu *desenrolar*; é o seu cerne. Dessa maneira, a expansão da Arte Conceitual nas décadas de 60 e 70 também é de fundamental importância para o entendimento das propostas artísticas colaborativas aqui discutidas.

1.4. A Micropolítica dos Vagalumes

Para conhecer os vaga-lumes, é preciso observá-los no presente da sua sobrevivência: é preciso vê-los dançar vivos no meio da noite, ainda que essa noite seja varrida por alguns ferozes projetores. Ainda que por pouco tempo. Ainda que por pouca coisa a ser vista: é preciso cerca de cinco mil vagalumes para produzir uma luz equivalente à uma única vela.

George Didi-Huberman

Antes de analisarmos o diálogo estabelecido entre os coletivos e a Arte Conceitual, gostaríamos de refletir um pouco sobre o viés micropolítico das suas ações. Para tanto, encontramos em alguns escritos de Georges Didi-Huberman caminhos possíveis para essas reflexões. Em *Sobrevivência dos Vaga-lumes*⁷⁰ Didi-Huberman faz uma série de reflexões sobre alguns escritos do cineasta italiano Pier Paolo Pasolini, o primeiro em 1941 (uma carta escrita para um amigo de infância) e os outros artigos da década de 1970. Na primeira carta, o cineasta vivia um contexto marcado pela ascensão do nazi-fascismo, e envia para o amigo relatos extremamente poéticos de alguns fatos corriqueiros vividos por ele em Bolonha, dentre os quais ele teria sido surpreendido, em uma madrugada, por uma revoada de vaga-lumes... Segundo Didi-Huberman, seria uma busca do cineasta por *seu caminho através da selva oscura*

69 FELSHIN, Nina. **¿Pero Esto Es Arte? El Espiritu del Arte como Activismo**. In BLANCO, Paloma et al. Org. Modos de Hacer: Arte Crítico, Esfera Pública e Acción Directa. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001. p. 74.

70 DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos Vagalumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

e dos lampejos moventes do desejo⁷¹ e destaca um momento em que Pasollini compara a Arte e a Poesia aos lampejos dos vagalumes – erráticos, minúsculos, porém potentes: *o improvável e minúsculo esplendor dos vagalumes*.⁷²

Já em 1975, Pasollini viria novamente a evocar a metáfora dos vaga-lumes como potências/resistências frente ao *status quo*, que estariam, entretanto, prestes a desaparecer; teriam sido aniquilados pela *luz feroz do fascismo triunfante*⁷³.

A época em que Pasollini escreve sua primeira carta era caracterizada, então, pela ameaça política do nazi-fascismo, que teria reduzido seu contexto à mais completa escuridão; em oposição à “escuridão” como metáfora do trágico cenário político em que a Europa adentrava, Didi-Huberman atribui o desaparecimento dos vaga-lumes (ou o turvamento das suas pequenas luzes) à claridade dos projetores espetaculares: *Não, os vaga-lumes desapareceram na ofuscante claridade dos “ferozes” projetores: projetores dos mirantes, dos shows políticos, dos estádios de futebol, dos palcos de televisão*⁷⁴.

Pasollini, nos seus escritos da década de 70, lamenta pela desaparecimento dos vaga-lumes, atentando para um “vazio do poder” que se configurava em meio à realidade política e cultural da Itália pós-Mussolini, marcada – assim como o resto do mundo – por uma ditadura industrial e consumista, pela proliferação da cultura de massa. *Os projetores tomaram todo o espaço social, ninguém mais escapa a seus “ferozes olhos mecânicos”*⁷⁵.

...Desapareceram mesmo os vaga-lumes? Desapareceram todos? Emitted ainda – mas de onde? – seus maravilhosos sinais intermitentes? Procuram-se ainda em algum lugar, falam-se, amam-se apesar de tudo (...) apesar da escuridão da noite, apesar dos projetores ferozes?⁷⁶

Uma padronização e massificação da cultura e dos comportamentos – que acompanhavam/complementavam o “vazio do poder” citado por Pasollini – eram, certamente, um dos motivos da lamentação e do tom apocalíptico do cineasta em seus escritos; os “projetores ferozes” da sociedade do espetáculo teriam ofuscado os pequenos lampejos intermitentes, as manifestações artísticas verdadeiramente poéticas, criativas e astuciosas. “Cultura é a regra; e arte exceção”, versou Jean Luc-Godard. Nesse sentido, se vivemos tempos de globalização, de consumo desenfreado, homogeneização das subjetividades, espetacularização das cidades e o consequente esvaziamento dos seus espaços públicos, não seriam os lampejos criativos – as pequenas, porém vigorosas luzes dos vaga-lumes – extremamente necessárias? Assim como aponta Didi-Huberman, também acreditamos que os vaga-lumes não desapareceram por

71 DIDI- HUBERMAN, 2011, p.30

72 *Idem*.

73 PASOLLINI *apud* DIDI- HUBERMAN, 2011, p.26

74 *Idem*.

75 DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 38.

76 *Ibidem*. p.45

completo. As resistências micropolíticas se proliferam por toda parte, de maneira sutil, em constante processo de desterritorialização e reterritorialização⁷⁷. Os coletivos artísticos atuam nessa direção: seguem realizando revoadas incertas, esses pequenos seres – *uma reunião de espectros em miniatura*⁷⁸ - unidos pela amizade e por desejos em comum. Sim: amizade e amor permeiam os voos dos pirilampos, pois suas revoadas ocorrem na busca pela cópula (os machos buscam as fêmeas a partir dos seus lampejos; os diferentes ritmos de emissão da luz por seus corpos são formas de comunicação e de aproximação sexual): esses pequenos insetos emitem seus fochos de luz em *voos amorosos*⁷⁹, como coloca Pasollini. O afeto e a empatia, em uma instância relacional, portanto, são elementos indissociáveis das práticas colaborativas.

Os ferozes holofotes, na atualidade, permanecem instaurando estados de cegueira generalizados. Seria ingenuidade pensar que os coletivos e suas práticas, em certos momentos, não seriam ofuscados – ou quem sabe atraídos – pelas luzes espetaculares dos holofotes que iluminam diferentes territorialidades nas cidades e na sociedade como um todo. A micropolítica dos vagalumes se instaura nessa contradição: de um lado, as luzes ofuscantes dos holofotes espetaculares; do outro, a escuridão imensa que estorva a visão das pequenas e efêmeras revoadas luminescentes.

Giorgio Agamben afirma que todos os tempos seriam obscuros para quem deles experimenta contemporaneidade⁸⁰, sendo que uma completa imersão nessa obscuridade (uma total aderência a ela) seria prejudicial para a percepção do presente, da realidade que nos circunda; uma completa e perfeita aderência ao próprio tempo viria a instaurar uma certa alienação e posição acrítica. O filósofo aponta que o poeta (aqui pedimos licença para estender o termo “poeta” para “artista”) deve estar atento ao seu tempo, sendo uma contínua atenção – e um pequeno distanciamento – necessários para a visualização desse escuro. O contemporâneo, para Agamben, seria justamente aquele que não se deixa cegar pelas luzes do seu tempo, mas percebe atentamente as suas trevas, e, quem sabe, algumas pequenas luzes (a apreensão da *resoluta luz*⁸¹, como escreve o filósofo)... a percepção – ou a emissão - dessas pequenas luzes, talvez, apresente ao artista contemporâneo um compromisso ético-político.

Em meio a uma obscuridade consensual, os vaga-lumes emitem luzes que se opõem a esse escuro quase que absoluto, engendrando pequenas resistências que desassossegam, e podem, por vezes, mostrarem-se incompreensíveis ou até mesmo passarem despercebidas. Num determinado espaço-tempo marcado por normas e convenções sociais, as diminutas luzes dos vaga-lumes sinalizam elementos aparentemente obliterados que passam a ser vistos, e, quem sabe, questionados. Essas pequeninas intermitências, as diferentes ações colaborativas

77 No capítulo a seguir, voltaremos aos termos desterritorialização e reterritorialização tomando como referência os escritos do geógrafo Rogério Haesbert sobre o conceito de *territorialidade*.

78 *Ibidem*. p.14

79 DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*

80 AGAMBEN, 2009, p.63

81 *Ibidem*. p.72

realizadas no meio urbano, *atuando nas sombras, nas brechas ou na luz do dia*⁸², com suas reflexões, convocam todos os indivíduos a tornarem-se agentes na cidade, propositores de novas narrativas e territorialidades. Poderíamos aqui nos referir à possível atuação política de cada indivíduo explicitada nas máximas “a revolução somos nós” e “cada homem é um artista”, em que Joseph Beuys convida a todos a instaurar uma nova maneira de olhar a realidade que nos circunda. *Transformar a política em arte. Daí a arte alargada como intervenção social*⁸³. Arte entendida enquanto atitude ético-política, movimento contínuo, prática inextricavelmente ligada à vida. Em 1972 (três anos antes da profetização de Pasolini acerca da desaparecimento dos vaga-lumes) Beuys declarava: *o presente é caracterizado por toda parte por uma forte tendência à despolitização, à privatização, ao conformismo. É nossa tarefa fazer, por todos os meios possíveis, com que as pessoas voltem (...) a retomar o seu inato sentido de coletivismo*⁸⁴. Será que, em alguma medida, a revoada dos vaga-lumes seria uma retomada da coletividade nas cidades?

Muito embora os coletivos surjam com seus fazeres resistentes a questões que dizem respeito à cidade e suas problemáticas político-sociais, eles também podem instaurar micro resistências no sistema artístico de uma maneira geral. Uma *ação vaga-lume* pode se inserir no sistema artístico e nele propor uma série de críticas necessárias, que talvez permanecessem apagadas se lançadas à margem desse mesmo sistema.

As forças micropolíticas e macropolíticas – que poderíamos chamar, também de moleculares e molares⁸⁵ – atuam simultaneamente:

...as duas formas não se distinguem simplesmente pelas dimensões, como uma forma pequena e uma grande; e se é verdade que o molecular opera no detalhe e passa por pequenos grupos, nem por isso ele é menos coextensivo a todo campo social, tanto quanto a organização molar⁸⁶

Se, por um lado, o Estado, a sociedade, a cidade e suas instituições operam a partir de macroestruturas, regidas por determinados dispositivos, tais estruturas são constantemente atravessadas por forças micropolíticas, *linhas de fuga e fluxos moleculares*, como apontam Deleuze e Guattari; forças que escapam às organizações molares e seus agenciamentos complexos. Essas pequenas resistências ligadas às subjetividades, desejos e afetos, ao nosso ver, abrangem as práticas coletivas, as quais podemos chamar de *ações vaga-lumes*, a partir das premissas de Didi-Huberman colocadas anteriormente. São ações erráticas, minúsculas - ativas e potentes – se comparadas às estruturas molares dos grandes centros urbanos, por exemplo.

82 ROSAS, Ricardo. **Notas sobre o coletivismo artístico no Brasil**. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2578,1.shl>

83 RODRIGUES, Jacinto. Joseph Beuys: Um Filósofo na Arte e na Cidade. http://www.ipv.pt/millennium/Millennium25/25_24.htm

84 BEUYS, Joseph. **A Revolução Somos Nós**. In FERREIRA e COTRIM, 2006, p. 324

85 Como apontam Félix Guattari e Suely Rolnik em *Micropolítica: Cartografias do Desejo* (São Paulo: Vozes, 1986)

86 DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. **Micropolítica e Segmentaridade**. In Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia. Vol.3. São Paulo: Editora. 34, 2012. p.102.

O grupo mineiro Poro, em 2005, produziu uma série de pequenos “interruptores para postes de luz”, colados em postes de diferentes cidades, revisitando, de maneira poética, os ideais da Internacional Situacionista. Guy Debord teria proposto, nos anos 1950, esse *détournement* para a cidade de Paris: *munir os postes de luz da cidade com interruptores – a iluminação da cidade ficaria à disposição do público.*⁸⁷

Além de colar os interruptores em diferentes postes de Belo Horizonte, o grupo disponibiliza, em seu site, o arquivo para *download*, convidando a todos a intervir em sua cidade dessa maneira inusitada. Essa simples intervenção carrega consigo, entretanto, um ideal ousado: afirma que todos podem atuar no tecido urbano de maneira ativa e participativa. Podemos considerar, então, que as fagulhas de resistência engendradas pelos coletivos atravessam todo e qualquer indivíduo, que poderiam, então, vir a compartilhar a condição de pirilampo. Trata-se da possibilidade de proliferação de “pequenas luzes” pelas cidades, micro-fagulhas resolutas, que, operadas coletivamente, podem vir a adquirir força suficiente em oposição à ofuscante iluminação dos *ferozes projetores* citados por Didi-Huberman: *é preciso cerca de cinco mil vaga-lumes para produzir uma luz equivalente à uma única vela*⁸⁸.

Os coletivos, como já foi dito anteriormente, são agenciamentos caracterizados por singularidades, uma vez que diferentes sujeitos articulam entre si suas ideias, afetos e desejos. Dessa forma, os próprios agrupamentos são perpassados por forças moleculares, pequenas minúcias e idiosincrasias que formam seus agentes, indivíduos, sujeitos. Toda *ação vaga-lume*, como micropolítica, é uma profusão de micropolíticas. É uma multidão dentro da multidão.

87 Em um artigo intitulado **Projeto de embelezamentos racionais da cidade de Paris**, publicado na revista *Plotatch* de 1955, como aponta GROSSMAN, 2006, p.50

88 DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 52



Figura 04. **PORO** *Interruptores para poste de luz* (2005)
Fonte: Internet. Disponível em: <http://poro.redezero.org/>

Capítulo 2: UM BREVE HISTÓRICO DOS COLETIVOS NA AMÉRICA LATINA E NO BRASIL

2.1. Conceitualismos e Coletivos na América Latina

Nas propostas de Arte Conceitual, como o próprio nome denuncia, o *conceito* é preponderante em relação ao produto final. São também chamadas de práticas *desmaterializadas*⁸⁹. A Arte Conceitual, muitas vezes, dialoga com o tecido urbano, pois se infiltra de maneira sutil nos seus fluxos de funcionamento e na sua dinâmica cotidiana. Dessa maneira, torna-se possível, através das poéticas conceituais, inserir dispositivos críticos em um universo simbólico caótico e cada vez mais saturado de imagens e informações de todo tipo, por onde perambulam os corpos e os olhares dos *praticantes ordinários da cidade*⁹⁰. As poéticas conceituais/colaborativas podem atuar nas brechas, nas fissuras desse caos urbano. Sobre esse movimento artístico, Cristina Freire declara:

As ações, situações e performances espalham-se pela cidade, misturando os polos de criação e recepção da arte e a figura do artista se dilui. Em suma, a Arte Conceitual dirige-se para além de formas, materiais ou técnicas. É, sobretudo, uma crítica desafiadora ao objeto de arte tradicional⁹¹.

A partir dessas premissas, na América Latina, a Arte Conceitual assume novas rotas e itinerários que dialogam, mas, ao mesmo tempo, distanciam-se da sua vertente anglo-americana. Podemos considerar que a auto-referencialidade da Arte Conceitual europeia e norte-americana - cujo corolário seria a máxima de Josph Kosuth: “ser artista hoje significa questionar a natureza da arte” – dá lugar a um ativismo de conteúdo utópico⁹², fortemente entrelaçado à uma produção artística politicamente engajada (com muitas singularidades, entretanto, como apontaremos a seguir), em um período de predominância das ditaduras nos países latino-americanos. A arte produzida nesse contexto, então, também se configura processo de reação/resistência aos modelos estadunidenses e europeus. Dessa forma, a transitoriedade dos meios, assim como a precariedade dos materiais utilizados, aparecem como importantes elementos de viés crítico em muitos trabalhos conceituais latino-americanos, estabelecendo uma relação dialógica com a realidade sócio-econômica local.

No Brasil, em meio a um regime ditatorial, marcado pela radicalização do movimento

89 Em seu livro **Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972** (Seis Anos: A Desmaterialização do Objeto de Arte de 1966 a 1977), a crítica de arte norte-americana Lucy Lippard analisa como a arte conceitual foi um movimento que contribuiu para aquilo que denominou “desmaterialização do objeto artístico”, um processo que desmistifica a obra de arte, quebra seus padrões tradicionais. Esse processo foi o resultado da necessidade que os artistas estavam sentindo de interagir de formas inusitadas com seus trabalhos, a partir dos anos 1960, propondo novas relações entre o espectador/participante e obra; a presença física do próprio artista – e, muitas vezes, do espectador/participante - torna-se parte primordial da “obra-de-arte”, que deixa de ser um objeto estático e finito, expandindo seus limites e possibilidades.

90 CERTEAU, 1998, p.159

91 *Ibidem.* p. 10

92 *Idem.*

estudantil, surgimento do Cinema Novo, do Tropicalismo, do Neoconcretismo, entre outras coletividades, a tomada das ruas e dos espaços públicos (principalmente através dos grafites e intervenções urbanas) configura-se como um ato simbólico e de resistência a toda forma de autoritarismo, repressão e censura. Dessa maneira, os movimentos de contracultura que varreram a Europa e Estados Unidos – certamente com suas ressonâncias na América Latina (sendo, talvez, as movimentações de Maio de 68 uma das mais emblemáticas) – aliados às agitações em meio à Guerra do Vietnã, além de toda mobilização e contestação social pelos direitos civis, influenciaram a produção artística colaborativa/conceitual desses locais. Em contrapartida, os trabalhos dos artistas brasileiros e latino-americanos, nos anos 1960/70, abrem espaços de intervenção crítica peculiares.

Para Suely Rolnik, as propostas artísticas conceituais desenvolvidas na América Latina nesse período não têm apenas, como foco principal, uma militância política radical ou a veiculação de conteúdos ideológicos, como poderia parecer evidente em um primeiro momento. Para a autora, tais interpretações negligenciam as singularidades e a potência das ações artísticas realizadas em meio aos regimes ditatoriais. A ditadura, com sua força repressora, incidiria sobre o *corpo*⁹³ do artista (como no corpo de qualquer outro cidadão) – em sua experiência sensível – *como uma atmosfera opressiva onipresente em sua experiência cotidiana*⁹⁴. Dessa maneira, tal opressão se manifestaria entranhada nas poéticas desse período de maneira inextricável: seriam *poéticas políticas* em potencial (a estética atrelada à política como *partilha do sensível*, como define Rancière). A essas produções experimentais e críticas, realizadas nos anos 1960/70, Ana Longoni⁹⁵ opta por denominar *conceitualismos*, na tentativa de não obliterar as diferentes produções dessa época que terminam sendo rotuladas, de forma genérica, de Arte Conceitual, caindo em estereótipos ou categorias redutoras da História da Arte hegemônica. A esse respeito, Longoni afirma:

Conceitualismos designam movimentos que impulsionam – e são parte de – um ânimo generalizado de revolta dentro e fora do mundo artístico que marcou a ferro e fogo uma época⁹⁶.

Há, nesse momento, um fortalecimento das ações artísticas colaborativas que conclamam a participação do público/audiência, trabalhos em que encontramos a *possibilidade do confronto, colaboração, auxílio, permuta, construção e destruição*⁹⁷.

93 Afetaria a memória imaterial do corpo, memória física e afetiva da sensação, indissociáveis, segundo Rolnik, da memória da percepção das formas e dos fatos, com suas respectivas representações e as narrativas que a enlaçam. Tal autoritarismo/repressão também seria responsável pela inibição, muitas vezes a longo prazo, da atividade criadora (não apenas pelos processos de censura dos objetos/processos artísticos propriamente ditos) causada pelos traumas das experiências de terror.

94 ROLNIK, Suely. **Desentranhando Futuros**. In FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana. Orgs. *Conceitualismos do Sul*. São Paulo: Annablume; USP-MAC; AECID, 2009. P.156.

95 Para maiores informações sobre o termo Conceitualismo utilizado por Ana Longoni, ver: CAMNITZER, Luis. **Didáctica de La Liberación: Arte Conceptualista Latinoamericano**. Buenos Aires; Montevideo: Casa Editorial HUM, 2008.

96 LONGONI, Ana. **Dilemas Pendentes: Perguntas frente à recuperação dos Conceitualismos dos anos 1960**. In FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana. Orgs. *Conceitualismos do Sul*. São Paulo: Annablume; USP-MAC; AECID, 2009. p. 179

97 FREIRE, 2006, p.27

No contexto da América Latina, o *Tucumán Arde* emerge como uma importante referência para o coletivismo artístico que começa a surgir e tomar força a partir de 1990, como afirma Ana Longoni⁹⁸. Tucumán é o nome de uma região no nordeste da Argentina, que ficou conhecida pela intensa plantação do açúcar, sendo esta a principal fonte de renda da maioria dos trabalhadores da cidade na época. Na segunda metade da década de 1960, as estruturas agrícolas em Tucumán foram transformadas por uma intervenção maciça por parte do governo do ditador Juan Carlos Onganía, *a concretização de um projeto econômico que hoje é considerado o começo de uma política neoliberal na Argentina*⁹⁹, nas palavras de Graciela Carnevale, participante de *Tucumán Arde*. Indignados com alguns resultados desse sistema ditatorial, como uma enorme onda de privatização e centralização, aniquilamento de pequenas plantações de cana, aumento das formas precárias de trabalho – que geraram dificuldades sociais extremas, *uma situação social dramática*¹⁰⁰ – alguns artistas argentinos (como Graciela Carnevale, León Ferrari, Roberto Jacoby, entre outros) integrantes do *Grupo de Artistas de Vanguarda* criaram a ação coletiva *Tucumán Arde*. Após viajarem para Tucumán e estabelecerem contato com os líderes sindicais locais e organizações culturais, o grupo recolheu documentos e relatórios de pesquisa sobre a situação da cidade, produzindo uma série de registros audiovisuais, como filmes, fotografias e entrevistas. A partir desses registros, o coletivo organizou uma exposição¹⁰¹ que passou pelas cidades de Rosário, Santa Fé e Buenos Aires, intitulada *1ª Bienal de Arte de Vanguarda*. A mostra era essencialmente uma montagem do material recolhido (apresentado a partir de diferentes mídias), que contou com apresentações de artistas, intelectuais e especialistas. O clímax da exposição foi o momento em que serviram aos visitantes café preto amargo sem açúcar, e as luzes piscavam em um ritmo que indicava a taxa de mortalidade infantil na América Latina, sendo a utilização do café sem açúcar uma ironia em relação ao extermínio das pequenas plantações de cana em Tucumán. Nem todo o material coletado foi exposto, por conta da intervenção violenta da polícia militar, que fechou a exposição no mesmo dia da sua abertura em Buenos Aires, fazendo uma série de apreensões.



Figura 05. *Tucumán Arde* Fonte: Internet.

Disponível em: <https://revistausina.com/2015/03/23/tucuman-arde-arte-argentina-na-ditadura/>

98 LONGONI, Ana. *Op cit.*

99 FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana. Entrevista com Graciela Carnevale. *In* *Conceitualismos do Sul*. São Paulo: Annablume; USP-MAC; AECID, 2009. p. 61.

100 *Idem.*

101 Em Rosário e Buenos Aires a exposição da *1ª Bienal de Arte de Vanguarda* ocorreu nas sedes dos CGTA – Confederación General de Trabajo de los Argentinos.

Há, portanto, a tentativa de gerar uma nova dimensão comunicacional com o público, que foge dos meios midiáticos dominantes, operando, também, como ação anti-institucional, uma vez que a 1ª *Bienal de Arte de Vanguarda* ocorreu fora dos circuitos de galerias e centros culturais oficiais/tradicionais. Em meio à opressão e à brutalidade de um regime ditatorial, *Tucumán Arde* desenvolveu maneiras alternativas de dar visibilidade a toda uma problemática político-social vivida na América Latina. Assim, seguindo as premissas de Suely Rolnik, não vamos rotular *Tucumán Arde* como uma mera militância voltada para a divulgação de conteúdos ideológicos. Pensemos na atmosfera de terror e intolerância que pairava sobre os países latino-americanos em 1968 (ano de consolidação das ações em Tucumán, e, não por coincidência, ano da promulgação do AI-5 no Brasil e das movimentações do Maio de 68), e como tal contexto passou a operar na experiência sensível daqueles artistas, agindo como catalisador de ações artísticas *em que a política se coloca nas entranhas da própria poética*¹⁰², em que a poética e a política encontram-se indissociavelmente amalgamadas. As propostas artísticas em questão engendram uma potência de desconcerto, de dissenso e de incômodo em meio a um conjunto de regras e discursos instituídos, propondo novas discussões em torno dessas convenções – aparentemente sólidas e imperturbáveis - lançando a possibilidade de um olhar crítico sobre a realidade circundante, fagulhas micropolíticas de reflexão. Estaria, portanto, esse processo de enfrentamento e tensão na gênese latino-americana das ações coletivas contemporâneas?

Foi na cidade de São Paulo, marcada por um plano urbanista “desenvolvimentista” nos anos 1970 (e início dos anos 1980), que o grupo *Viajou sem Passaporte*¹⁰³ realizou a maioria de suas ações. Tal plano demonstrava *a barbárie de um planejamento baseado em estratégias massivas de maximização dos lucros (...) mas com características precisas: homogeneidade-fragmentação-hierarquização*¹⁰⁴. Os espaços públicos foram, sem dúvida, apropriados pelo coletivo para a realização de seus *jogos criativos*, como eram chamadas suas ações.

Paralelamente a um planejamento que não tinha em vista um ideal de cidade igualitária e mais humana, além das suas reais demandas sociais, o regime ditatorial vigente tentava dificultar, através da censura, as manifestações artísticas que tomavam as ruas naquele momento com seus questionamentos críticos. Nesse contexto, o *Viajou sem Passaporte*¹⁰⁵ propunha uma série de situações efêmeras em diferentes espaços da capital paulista, em que a imprevisibilidade e a surpresa atuavam como táticas potentes de inserção no cotidiano e mostravam uma nova forma de fazer política¹⁰⁶, em que a apropriação e ocupação dos espaços

102 ROLNIK, Suely. **Desentranhando Futuros**. In FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana. Orgs. *Conceitualismos do Sul*. São Paulo: Annablume; USP-MAC; AECID, 2009. p. 156

103 Coletivo de formação heterogênea, cuja atuação perdurou, principalmente, entre 1978 e 1982. Composto por estudantes de Artes Cênicas, Cinema, Música e Jornalismo da Universidade de São Paulo-USP: Beatriz Caldano, Celso Santiago, Carlos Alberto Gordon, Luiz Celso Ragnole Silva (Raghy), Marli de Souza, Márcia Meirelles, Marilda Carvalho e Roberto Mello

104 BERTUCCI, 2015.

105 Outros importantes grupos de Intervenção Urbana são contemporâneos do *Viajou sem Passaporte*, como 3Nós3, Manga Rosa, Tupinãodá, Atelier Mãe Janaina, GEXTU e d'Magrelos

106 Os coletivos, nos anos 1960/70 começaram a se distanciar da militância de base marxista que norteava

públicos tornavam-se um importante exercício de democracia. Podemos inferir, também, uma aposta em situações – principalmente em suas famosas “trajetórias” - marcadas pelo absurdo e irracionalidade, resgatando certas características surrealistas de vivência do fantástico e do contraditório como ruptura da lógica social, que, sem dúvida, também exercem uma relação dialógica com o desejo situacionista de uma verdadeira revolução cotidiana, que somente seria possível com a participação ativa dos cidadãos, *contra a alienação e passividade da sociedade*¹⁰⁷. As principais ações do *Viajou sem Passaporte* eram caracterizadas pela invasão de peças teatrais¹⁰⁸ de outros grupos, sem qualquer tipo de aviso prévio, causando situações inesperadas em meio aos espetáculos, além das intervenções urbanas propriamente ditas – as “trajetórias” - realizadas em diferentes pontos da cidade. A *Trajatória da Árvore*, realizada em 1979, é descrita pela pesquisadora Patrícia Bertucci:

A *Trajatória da Árvore* (março de 1979) aconteceu em torno de uma árvore, na Praça Dom José Gaspar, no centro de São Paulo, próximo à Biblioteca Municipal e teve o seguinte roteiro: a cada minuto um integrante do grupo saía de uma esquina, caminhava normalmente pela calçada, fazia uma volta em torno da árvore escolhida e continuava seu caminho até desaparecer na Avenida São Luis¹⁰⁹



Figura 06. *Viajou sem Passaporte Trajetória da Árvore* (1979) Fonte: BERTUCCI,2015

muitos grupos de esquerda naquele momento, *abandonando um projeto globalizante de tomada de poder* (HOLLANDA, Heloisa Buarque de *apud* BERTUCCI, 2015,p.55) em prol de resistências micropolíticas, daí uma nova forma de enxugar a democracia, que torna-se sinônimo de respeito às diferenças e aos direitos das minorias, marcada por ações afirmativas, como analisa Jacques Rancière (RANCIÈRE, 2014, p.10)

107 JACQUES, 2003, p. 20

108 Uma das situações que causou mais polêmica foi a invasão da peça “Aniversário de Mãe”, Teatro do Oprimido, dirigida por Augusto Boal em 1980, como aponta Patrícia Bertucci (BERTUCCI, 2015, p.73)

109 BERTUCCI, 2015, p.61



Figura 07. **Viajou sem Passaporte** *Trajatória do Curativo* (1979)
 Fonte: BERTUCCI, 2015

Enquanto alguns membros participavam da ação, contornando a árvore, outros ficaram à distância, observando as reações dos transeuntes e fazendo registros fotográficos. Outras duas trajetórias são igualmente interessantes: a *Trajatória do Curativo* e a *Trajatória do Paletó*. A primeira, realizada em 1979, contou com a participação de oito membros do *Viajou sem Passaporte*, que adentraram em uma linha de ônibus com um curativo no olho, de maneira sequencial: à medida que o ônibus seguia seu trajeto e parava nos pontos, um integrante com um curativo no olho subia no coletivo, passava pela roleta e descia no ponto seguinte; nesse momento, um outro integrante com o curativo subia no mesmo ônibus, e assim sucessivamente. Um integrante do grupo permaneceu dentro do ônibus durante todo o trajeto, ao lado de outro membro que também possuía um curativo no olho, ambos percebendo as reações/interações dos passageiros. No final da ação, um dos participantes do grupo mostrava um cartaz com os dizeres “*Trajatória do Curativo, Viajou sem Passaporte, 1979.*”

Estranhamento, diálogo com os transeuntes, proposição de deslocamentos lúdicos no cotidiano comum da cidade: muitas são as questões apontadas pelos integrantes do *Viajou sem Passaporte*, coletivo que adentrou o tecido urbano desejando articular *crises na normalidade* com seus *jogos criativos*, em meio aos fluxos cotidianos.

O grupo *3Nós3* foi contemporâneo do *Viajou sem Passaporte*, atuando em São Paulo entre 1979 e 1982, sendo seus integrantes¹¹⁰ Mário Ramiro, Rafael França e Hudinilson Júnior. Em uma de suas *interversões* – como o grupo denominava suas intervenções urbanas, que, de alguma maneira, *invertiam* os códigos da cidade - no início de 1979, o *3Nós3* fez um “ataque” às estátuas da cidade de São Paulo com a ação *Ensacamento*, em que, a partir de um roteiro previamente planejado, os artistas encapuzaram, amarraram e “asfixiaram” com sacos de lixo uma série de estátuas na área central da cidade, realizando um deslocamento visual efêmero na paisagem, chamando a atenção para esses monumentos¹¹¹ e resignificando-os. Além dessa questão, podemos notar uma clara alusão às torturas e ao desaparecimento de presos políticos¹¹² como práticas do regime ditatorial, fatos noticiados em diferentes mídias na época.

Os monumentos contam a história “oficial” da cidade, obras públicas que tem por objetivo “embelezar” o espaço urbano, mas, também, enaltecer soberanos, líderes, figuras ilustres e heróis que traçam um discurso hegemônico de poder e dominação, marcas imóveis na paisagem urbana que visam a enaltecer *um tempo que se pretende eterno*, como afirma Cristina Freire, *com intenção de perpetuar uma memória*¹¹³. Atacar tais monumentos significa questionar a ordem estabelecida e certos valores anacrônicos, instaurar novos discursos e a vontade de transformação de uma realidade estabelecida.

Em um outra *interversão*, denominada *X Galeria*, no meio da madrugada, o grupo vedou as portas de galerias da capital paulista com um “X”, deixando um bilhete (produzido em mimeógrafo) com a mensagem: “O que está dentro fica, o que está fora se expande”. Instaurando uma crítica à restrição das obras de arte dentro de tais instituições, o *3Nós3* sugere a rua como um espaço propício para novas experimentações, contestando os habituais circuitos de exposição/circulação da arte. Dessa maneira, a liberdade conclamada pelos agrupamentos artísticos através de suas ações, em que processos de criação coletiva e de convívio seriam seu cerne, configura-se, também, como uma posição anti-institucional e anti-mercadológica nos anos 1960/70.

110 Assim como o *Viajou sem Passaporte*, os integrantes do *3Nós3* eram estudantes da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP.

111 Após suas ações, o *3Nós3* entrava em contato, anonimamente, com a polícia e diversos jornais locais, para que a mídia oficial registrasse suas intervenções urbanas, um espécie de registro expandido dos trabalhos. A imprensa, entretanto, não publicava as matérias nos cadernos de arte, mas na seção “cidade”. Há, dessa maneira, uma divulgação mais ampla das *interversões*, que terminam por burlar a censura, instaurando outros circuitos de disseminação e reverberação das ações realizadas nas ruas.

112 BERTUCCI, 2015, p.94

113 FREIRE, Cristina *apud* ARACÉLI, Cecília, 2010, p.51

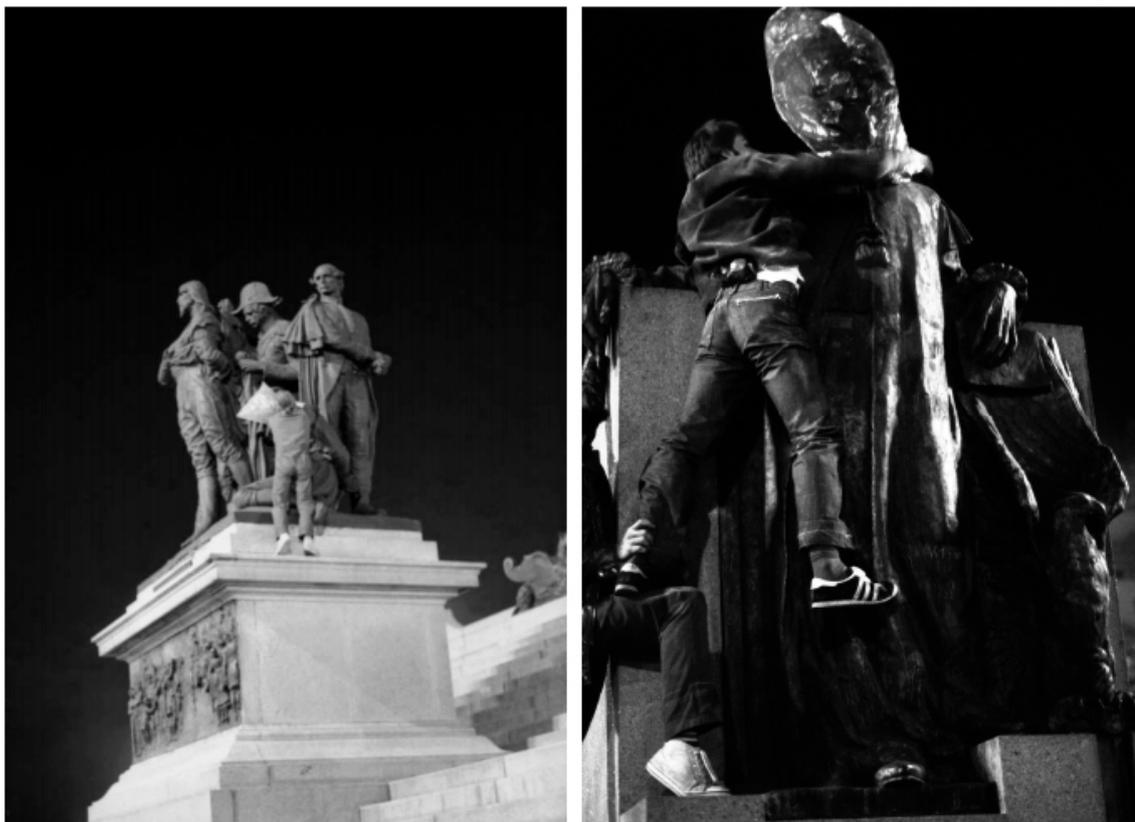


Figura 08. 3Nós3 *Ensacamentos* (1979)
 Fonte: ARACÉLI, 2010.

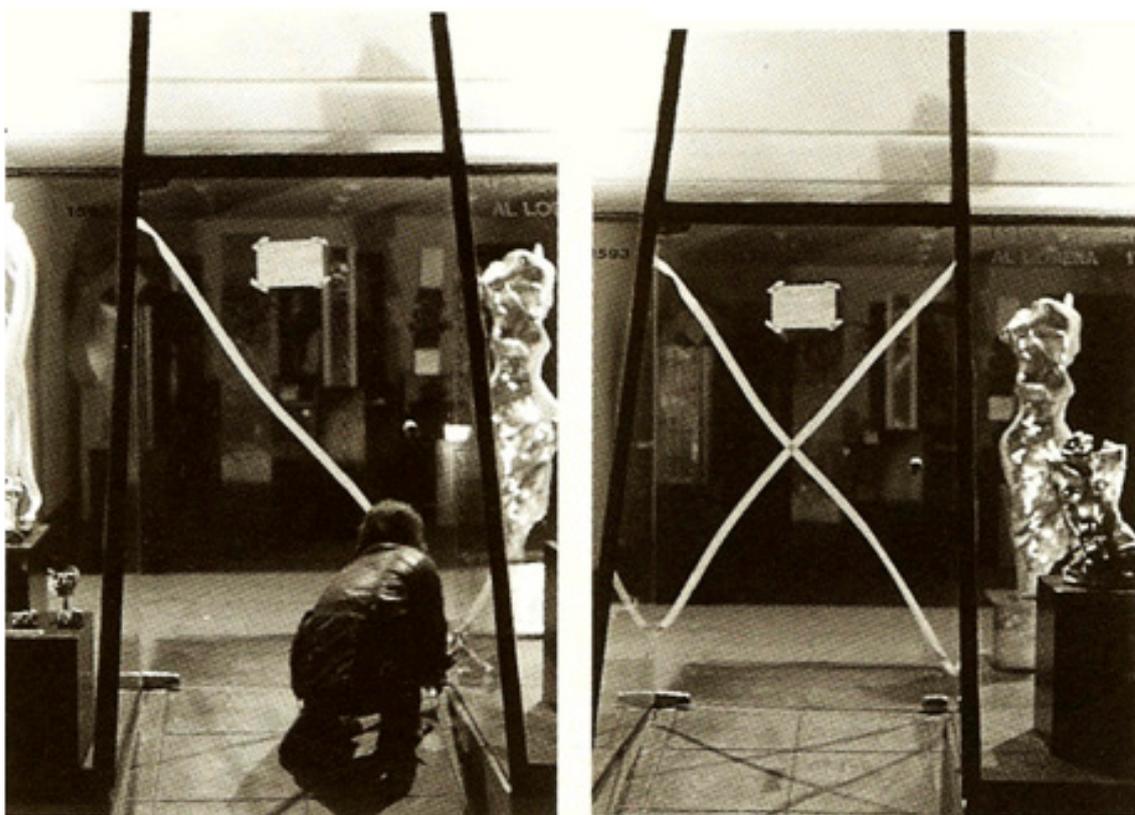


Figura 09. 3Nós3 *X Galeria* (1979)
 Fonte: ARACÉLI, 2010.

Fazia parte do *modus operandi* do 3Nós3 disseminar suas ações através de notícias veiculadas nos principais jornais de São Paulo. A mídia impressa terminava por prolongar e expandir o alcance das *interversões* do grupo, que se apropriava dos aparatos midiáticos oficiais a seu favor. Os integrantes do coletivo, anonimamente, ligavam para as redações dos principais jornais paulistanos, relatando - como cidadãos perplexos e amedrontados diante de possíveis atos de vandalismo - a ocorrência das intervenções. Em 28 de abril de 1979, o dia seguinte aos *Ensacamentos*, como descreve a pesquisadora e curadora Ana Maria Maia, saíram matérias nos jornais *Folha da Tarde*, *Última Hora*, *Diário da Noite*, entre outros¹¹⁴.



Figura 10. Intervenções do 3Nós3 noticiadas no jornal *Folha da Tarde*, 1979.
Fonte: ARACÉLI, 2010

técnicos
se sejam
m a coo-
ais siste-
rio chan-

Antônio
letiva na
e a Em-
négralos
ração de
eram aos
s exigên-
burocrá-
grandes
e roupas,
m que eu

ibilitar a
meses de
locumen-
cerca de

ministro da
imílio Pe-
e um pro-
tal como
seduzido
", ao pro-
ni), tendo
Metanol
ionalida-

já manti-
gia indus-
o da ques-
imos bus-
problema",

cia

lo de 8 por
dos tra-
mínimo,
evidência
cada aos
teral, em
qual terão

to de CLT

28-4-1979 SP-SP

ÚLTIMA HORA



Sacos de lixo, e o cotidiano mudou

Algumas pessoas nem chegaram a notar. Continuavam quase que mecanicamente ao trabalho ou escola. Os carros continuavam buzinando, as filas de ônibus enchiam e esvaziavam apressados paulistas, os vendedores ambulantes já começavam a gritar. Enfim, o "rush" matinal em sua mais perfeita ordem: tudo nos seus devidos lugares. No entanto, a maioria das praças públicas, ontem, já não eram as mesmas. As crianças, babas, vendedores e os namorados não faltaram, **mas não.**

As estátuas foram encapuzadas com sacos de lixo. Alguém resolveu enfrentar o frio da madrugada paulistana e escalar estátuas. Nem mesmo o imponente "empurra-empurra" no Ibirapuera (monumento das Bandeiras) foi obstáculo ao encapuzador que, com obstinação, digo-se de passagem, não deixou **nenhuma** pedregosa ao relento. Após rápido trabalho — afinal a madrugada é curta e a polícia podia chegar — ele se dirigiu ao centro da cidade, campo mais fértil para semelhante atividade. Na Praça João Mendes bastou um olhar ao estava a estátua de engraxate. O Duque de Caxias escapou. Desculpados: trata-se ainda de um principiante. Uma senhora, com compras na mão, olhou. Não pensou duas vezes: "Assim, meu filho, pelo menos elas não precisam ver o que está acontecendo. Do jeito que as coisas estão nem pedra aguenta mais". (G.L.)

César

O ministro Cals, disse ser apresentar, na da área econô do prazo paritório. E gara a decisão pres

O último atório não foi tação passou nossa estrutura derivados de apresentarel. Brasil assegu

Estas infor versa que o m Energias, ten deixava o g Exército, ge visita que ele durou 30 mil seguinte prev

Bas

Diante da namentais q frigoríficos d os supermer Governo coi goríficos — e decidiu refo "considerar equacionand metendo sol

Em telex Fazenda, K. comunica a "Os associaç Frio no Est. biéia, ouvire não mantid- excoentíssir Carvalho, si face do telex simos mini: paralisação supermercau

Figura 11. Intervenções do 3Nós3 noticiadas no jornal *Última Hora*, 1979.

Fonte: ARACÉLI, 2010

Façamos aqui um breve parêntese, recorrendo a Milton Santos, para que possamos compreender melhor a potência da inserção dessas proposições artísticas na *produção social do espaço*. Ao considerar a cidade uma obra em aberto, fruto do constante processo de interação de um dado sistema de objetos e sistema de ações, Milton Santos também refere-se à cidade como um conjunto de *fixos e fluxos*:

Os elementos físicos fixados em cada lugar permitem ações que modificam o próprio lugar, fluxos novos ou renovados que recriam as condições ambientais e as condições sociais, e redefinem cada lugar. Os fluxos são o resultado direto ou indireto das ações e atravessam ou se instalam nos fixos, modificando a sua significação e o seu valor ao mesmo tempo em que também se modificam.¹¹⁵

A interação contínua dos *fixos e fluxos*, cada vez mais diversos e multifacetados, faz parte do processo de produção/construção da cidade, e é dessa maneira que ela se transforma e se atualiza através dos tempos, por uma infinidade de ações e de processos. É nesse trânsito que o *3Nós3* – assim como fizera o *Viajou sem Passaporte*, e como permanecem atuando uma série de coletivos contemporâneos – instaura *fluxos* micropolíticos e efêmeros a um dado conjunto de objetos (fixos) – e também nas relações sociais - que compõem a paisagem urbana, reconfigurando-os e ressignificando-os, instaurando novas interpretações e narrativas possíveis.

Os objetos que compõem a paisagem acumulam temporalidades, trazem consigo fragmentos de diferentes épocas. Em um dado momento, esses elementos se confrontam com as constantes transformações sociais; os habitantes da cidade em processo (como agentes ativos desse transcurso) estão sempre atribuindo novos significados a tais objetos, em uma constante dinâmica de reinvenção e de interação dos *fixos e fluxos* intrínseca ao devir urbano. As *interversões* do *3Nós3* e de muitos grupos contemporâneos atuam nessa direção.

Os coletivos contemporâneos – não apenas os brasileiros, mas os latino-americanos em uma esfera mais ampla – são, sem dúvida, herdeiros dos fazeres dos grupos atuantes nos anos 1960/70, dentro do viés conceitualista descrito por Ana Longoni, atentos, certamente, às problemáticas do nosso tempo. Em uma época regida pelos regimes ditatoriais na América Latina, uma série de coletivos engendraram ações de enfrentamento ao *status quo*, em que a arte e a política operam entrelaçadas, dialogando com as premissas da arte ativista descrita por Nina Felshin. As produções experimentais e críticas dessa época, portanto, estabelecem uma relação dialógica com as propostas colaborativas que são objeto da nossa pesquisa.

115 SANTOS, 2014, p.62

2.2. Outras Influências: As Vanguardas Históricas, Fluxus, Internacional Situacionista

Os coletivos artísticos do início do século XX acreditavam numa possível revolução cultural e estética em uma esfera macropolítica (herança de ideologias que marcaram a passagem do século XIX para o XX, como o Marxismo, as ideias anarquistas, a Psicanálise, entre outros). Já os grupos contemporâneos, principalmente no período pós II Guerra, passam a investir seus esforços em questões micropolíticas, fortemente entrelaçadas e sedimentadas no tecido social. Nossa hipótese é que, sufocadas as grandes utopias revolucionárias, perspectivas “grandiosas” são deixadas de lado, em prol de objetivos mais imediatistas, e isso se reflete sobremaneira nas Artes Visuais. Nas palavras de Marcos Gonçalves: *perde-se a perspectiva transcendente e instaura-se uma espécie de tempo do “agora”*¹¹⁶.

Dessa maneira, as vanguardas históricas do início do século XX configuram-se como as referências mais próximas das atuais práticas colaborativas, junto com as manifestações dos coletivos artísticos dos anos 1960/70. Em comparação às características dos grupos atuais, entretanto, ocorrem uma série de diferenças em relação àquelas das vanguardas modernas. A principal delas seria o trabalho autoral: apesar de trabalharem em grupos, realizando exposições, manifestos, publicações, entre outras ações, os artistas cubistas, dadaístas, futuristas, etc. assinavam seus trabalhos individualmente – Marcel Duchamp era o autor individual de seus *ready-mades*, da mesma maneira que Pablo Picasso assinava seus quadros, desenhos e esculturas. Essa ênfase na autoria individual dos participantes dos grupos começa a se diluir nos anos 1960/70, sendo completamente negada pelos coletivos na contemporaneidade. Um depoimento de George Maciunas, artista integrante do Fluxus (coletivo que atuou de maneira intensa entre 1962 e 1978), deixa clara essa questão da autoria colaborativa:

Razões para o nosso sistema de direitos autorais: no fim, nós destruiríamos a autoria dos trabalhos, tornando-os totalmente anônimos – assim eliminaríamos o ‘ego’ do artista – o autor seria ‘FLUXUS’¹¹⁷

Coletivos contemporâneos como o Bijari, Frente 3 de Fevereiro, GIA, PORO, OPAVIVARÁ!, EmpreZa, EIA, Nova Pasta, Coletivo Madeirista, Contrafilé, Ocupeacidade, Filé de Peixe, *Thislandisyourland*, entre tantos outros, “assinam” coletivamente suas ações, diluindo a figura do artista singular.

Uma outra diferença que poderíamos citar seria a união dos artistas vanguardistas

116 GONÇALVES, Marcos Augusto. **Depois das Vanguardas**. Revista Bravo! Ano 7, nº81. Junho de 2004. p.32-35.

117 MACIUNAS, George. George Maciunas para Tomas Schmit, janeiro de 1964. *In* O que é Fluxus? O que não é! O porquê. Brasília e Rio de Janeiro/ Detroit: Centro Cultural do Banco do Brasil/ The Gilbert and Lila Silverman Collection Foundation, 2002. p. 55.

em torno de determinados dogmas, que, por sua vez, apontavam os objetivos do grupo ao qual pertenciam, geralmente apresentados nos manifestos. Lembremos das palavras anunciadas em tom profético por Oswald de Andrade no Manifesto Antropofágico de 1928: *Queremos a Revolução Caraiba. Maior que a Revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem*¹¹⁸

A respeito dos objetivos comuns que uniam artistas modernos coletivamente, Fernanda Albuquerque aponta:

Apenas reuniam-se em torno de entendimentos e posturas comuns em relação à arte e o fazer artístico, compartilhando ideias sobre o papel da arte e do artista na sociedade, bem como sobre conceitos e aspectos formais envolvendo a produção artística. Embora seus trabalhos guardassem, em muitos casos, profundas semelhanças – daí sua identificação como expoentes de determinados movimentos – eles nunca desenvolviam trabalhos em conjunto, a não ser revistas ou manifestos¹¹⁹.

No contexto da Arte Contemporânea, poderíamos citar uma série de outros grupos que tomaram - alguns permanecem trabalhando nesse sentido - o meio urbano de assalto como território para suas experimentações, “assinando” coletivamente suas ações, tanto no Brasil (3Nós3, Viajou sem Passaporte, Tupinãodá, Laranjas, Bijari, Frente 3 de Fevereiro, Urucum, Atrocidades Maravilhosas, OPAVIVARÁ!, PORO, GIA, Ocupeacidade, EIA, Filé de Peixe, Nova Pasta, Coletivo Madeirista, Contrafilé, *Thislandisyourland*, entre muitos outros), quanto na América Latina (Grupo de Artistas de Vanguardia, Colectivo de Acciones de Arte – CADA, Grupo de Arte Callejero, Cambalache, La Culpable, Escombros, Experimentos Culturales, Taller Popular de Serigrafia, Etcétera), nos Estados Unidos (Culture Jamming, Fluxus, Guerrilla Girls, Art Workers Coalition-AWC, Group Material, ACT UP, Critical Art Ensemble, Gran Fury, e-Xplo), Europa (PROVOS, Yomango, Fiambrera Obrera, SUPERFLEX, Gelitin, Reclaim the Streets, Stalker), África (Laboratoire agit-art, Huit Facettes) e Ásia (Gutai, Hi Red Center, The Play, Oda Projesi), entre tantas outras coletividades que demonstram uma fértil relação entre as Artes Visuais e o meio urbano, fazendo-nos perceber diferentes formas com as quais artistas e coletivos contemporâneos vêm se ocupando da cidade.

Ao pensarmos, na contemporaneidade, em conceitos tais como obra coletiva, situações, espaço público, política e cidade, a Internacional Situacionista apresenta-se como um importante referencial. O nome do grupo foi explicado na primeira edição da *Internationale Situationniste* de 1958: *Situacionista: o que se refere à teoria ou à atividade prática de uma construção de situações. Indivíduo que se dedica à construir situações. Membro da Internacional Situationnista*¹²⁰. As “situações” às quais o grupo se refere seriam aquelas práticas realizadas

118 Manifesto Antropofágico, 1928. Disponível em: <http://www.antropofagia.com.br/manifestos/antropofagico/>

119 ALBUQUERQUE, 2006, p.17

pelas cidades que teriam como intuito vivenciar o meio urbano de maneira criativa, marcada, também, por um engajamento cultural. O comportamento cotidiano, para a I.S, deveria ser revolucionário, combatendo os aspectos da *Sociedade do Espetáculo*, uma sociedade centrada na mercadoria e mediada por imagens, que tenderiam a alienar os indivíduos, que aceitariam passivamente as normas sociais, políticas e culturais estabelecidas. Para que esse mesmo indivíduo adquirisse uma participação ativa, não alienada, na transformação do mundo ao seu redor, a I.S proclamava a necessidade de uma revolução cultural total, sendo a formulação de *situações* ferramentas fundamentais nesse processo, como apontou Debord:

A construção de situações começa após o desmoronamento moderno da noção de espetáculo. É fácil ver a que ponto está ligado à alienação do velho mundo o princípio característico do espetáculo: a não-participação. A situação é feita de modo a ser vivida por seus construtores. O papel do “público”, senão passivo pelo menos de mero figurante, deve ir diminuindo, enquanto aumenta o número dos que já não serão chamados atores, mas, num sentido novo do termo, vivenciadores¹²¹.

Os membros da I.S não se consideravam artistas¹²²: eram intelectuais e ativistas culturais, que também engendraram importantes críticas no âmbito da arquitetura e do urbanismo, questionando, principalmente, os ideais funcionalistas da arquitetura moderna, em que Le Corbusier¹²³ seria um dos seus principais representantes. Outros conceitos viriam a acompanhar a construção de situações. Como já foi dito anteriormente, a *deriva* seria uma tática de resistência frente à ordem urbana e social estabelecida, uma deambulação aleatória pelos espaços da cidade, que viria a despertar novas paixões e experiências lúdicas no cidadão. Além da deriva, a *psicogeografia* e o *detournement* aparecem como práticas possíveis para a revolução “total” almejada e proclamada pela I.S, *a mais libertadora mudança da sociedade e da vida*¹²⁴, defendida por Debord. A *psicogeografia*¹²⁵ teria como finalidade *estudar os efeitos do meio geográfico sobre os comportamentos afetivos dos indivíduos*. Como procedimento tático, a psicogeografia seria um desdobramento da deriva; tais práticas estão intimamente relacionadas. Em 1955, no texto intitulado *Introdução a uma Crítica da Geografia Urbana*, publicado na revista surrealista belga *Les Levres Nues*, Guy Debord já teria descrito uma experiência de

120 *Internationale Situationniste* n° 1, 1958, p. 13. In LIMA, Rodrigo Nogueira. A Situação Construída. Dissertação de Mestrado. São Carlos: Instituto de Arquitetura e Urbanismo de São Carlos da Universidade de São Paulo/USP, 2012.

121 DEBORD, Guy. **Relatório sobre a construção de situações e sobre as condições de organização e de ação da tendência situacionista internacional**. In JACQUES, Paola B. Org. *Apologia da deriva: Escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p. 57.

122 Apesar de ter em sua formação os artistas Asger Jorn, Pinot-Gallizio, Constant Nieuwenhuijs e G. Melanotte. A Internacional Situacionista possuía, na verdade, uma formação multidisciplinar.

123 Charles-Edouard Jeanneret-Gris, mais conhecido como Le Corbusier, foi um arquiteto, urbanista e pintor de origem suíça que viveu e trabalhou na França durante a maior parte da sua vida, sendo um dos maiores símbolos da arquitetura moderna. Participou ativamente do CIAM – Congresso Internacional de Arquitetura Moderna, sendo um dos idealizadores da famosa Carta de Atenas, um manifesto urbanístico de 1933, documento que traçou as diretrizes da arquitetura moderna em âmbito internacional durante boa parte do século XX.

124 DEBORD, Guy *apud* GROSSMAN, 2006, p.24.

125 Em 1954, em seu artigo “O Exercício da Psicogeografia” publicado na revista *Potlatch*, Guy Debord já teria lançado os ideais da prática psicogeográfica.

psicogeografia, em que um colega teria percorrido a região de Harz, na Alemanha, guiando-se por um mapa de Londres:

Há pouco tempo, um amigo meu percorreu a região de Hartz, na Alemanha, usando um mapa da cidade de Londres e seguindo-lhe cegamente todas as indicações¹²⁶.

Dessa maneira, através da prática simultânea da deriva e da psicogeografia, seria possível criar uma nova cartografia afetiva das cidades. Uma nova possibilidade de vivência da urbe.

Nenhuma *situação*, entretanto, foi concretamente construída. Ainda no Letrismo de Isidore Isou, um dos grupos precursoros da I.S, nos anos 1950, surgiram algumas idéias: propostas que sugeriam a abolição dos museus e a exposição da arte em bares; abertura do metrô durante toda a noite; a utilização dos telhados de Paris como se fossem pavimentos, com escadas rolantes para ajudar o acesso. Esse é um dos exemplos existentes de situações possíveis. Podemos dizer, então, que as aspirações situacionistas ficaram no âmbito da utopia. Seu aparato teórico, entretanto, permanece vivo e atualizado, frente às problemáticas constantes que permeiam as cidades, e as constantes e renovadoras insurgências que conclamam uma maior participação do cidadão na transformação e experiência das múltiplas territorialidades.

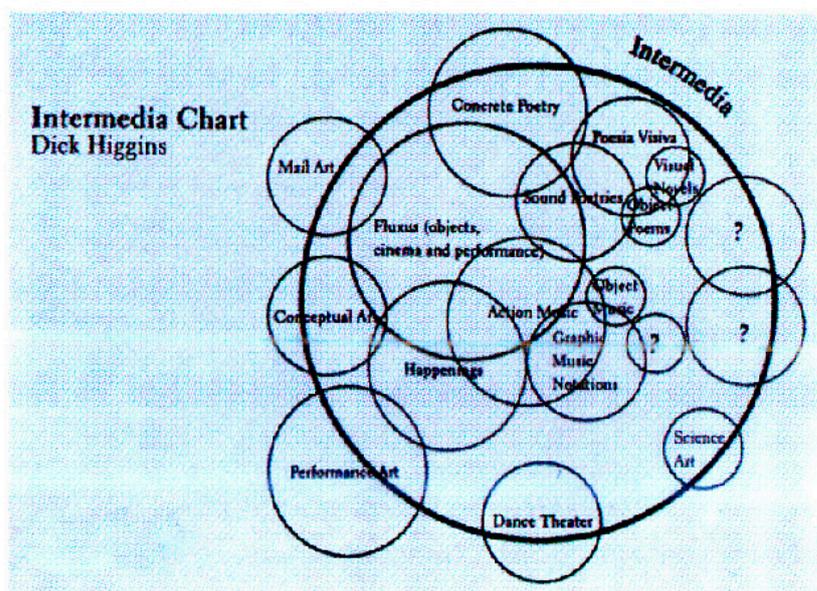


Figura 12. **Dick Higgins** *Gráfico da Intermídia* Fonte: SILVEIRA, 2001

Fluxus foi um grupo de formação e atuação heterogênea e internacional: dele participaram artistas de todo o mundo, dentre eles George Maciunas, Henry Flint, Jack Smith,

126 *Idem.* p. 50.

Ray Johnson, John Cage, Yoko Ono, Dick Higgins, Nam June Paik, Wolf Vostell, Robert Filliou, Charlotte Moorman, Joseph Beuys, Ken Friedman, La Monte Young, entre muitos outros. Sua ontologia está ligada à *performance* e à música experimental, e partir dessas linguagens, eram criados os “Eventos Fluxus”, que incluíam desde ações cotidianas banais – como dançar despretensiosamente – até festivais de performance que percorriam várias cidades da Europa e Estados Unidos (como o *Festival Fluxus de Novíssima Música*, realizado no museu de Wiesbaden, Alemanha, em 1964). Sua poética processual é marcada pelo humor e aleatoriedade, promovendo *um alargamento do conceito e do local da arte, bem como o questionamento (e mesmo a abolição) dos limites a designar o que era ou não artístico*¹²⁷.

Fluxus é herdeiro de vanguardas históricas como o dadaísmo e o futurismo, principalmente por conta de seus eventos multidisciplinares, além da negação constante da arte como algo pertencente à “alta cultura”, gerando movimentos em torno daquilo que alguns críticos denominaram “anti-arte”. Sua formação “fluida” (o próprio nome “Fluxus” indica sua fluidez, sua movimentação e transformação constantes) nega as fronteiras geográficas e territoriais, abrigando artistas de todo o mundo, sendo a passagem de alguns pelo grupo bastante efêmera (outros permanecem por mais de dez anos, como seu fundador, o artista lituano George Maciunas). O depoimento do artista mexicano Felipe Ehrenberg deixa claro como a participação no Fluxus era livre e anárquica: *assemelhava-se a estar num bar e lá permanecer enquanto se gostava e sentia prazer*¹²⁸. A concepção de ações coletivas que abraçavam diferentes mídias fez o artista Dick Higgins criar, em meados de 1970, o conceito de *intermídia*, ideia que permanece extremamente atual no *modus operandi* da maioria dos grupos artísticos nos dias de hoje: nas propostas Fluxus, as mídias e as linguagens se relacionam de maneira transversal; suas potencialidades se entrecruzam e se ativam mutuamente, sem que um elemento anule o outro, muito pelo contrário: eles atuam de maneira rizomática e aditiva. Essa “dialética das mídias”, termo utilizado pelo próprio Dick Higgins, também pode ser percebida nas ações Fluxus realizadas em espaços públicos das cidades.

Henry Flint e Jack Smith, em 1963, realizaram uma ação em frente ao Museu de Arte Moderna de Nova York (Moma) um dos maiores símbolos da arte moderna do contexto internacional. Os artistas integrantes do Fluxus perambularam pelos arredores do museu com placas que diziam: “*Demolish art museum*” e “*Demolish serious culture*” (“Destruam museus de arte” e “Destruam a cultura séria” respectivamente). Em pleno inverno norte-americano, poucos transeuntes puderam testemunhar a performance, dentre eles, como aponta Ana Paula Lima, alguns passantes, os próprios funcionários do museu e aqueles visitantes que tiveram coragem de enfrentar neve e as baixas temperaturas *para adentrar neste museu-ícone moderno*¹²⁹.

127 LIMA, Ana Paula F.C. ‘fluxuSemuseuSemfluxus’: exposições-experiência. Revista Palíndromo n° 2- Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo –USP. p. 97.

128 LIMA, 2009, p.28.

129 *Idem*, p. 46.

Após a II Guerra Mundial, os Estados Unidos emergem como potência econômica e cultural, e o Moma torna-se uma referência entre os museus, norteando os sistemas de valores e representação que viriam a guiar exposições de arte moderna e contemporânea de todo o mundo. Criado em 1929, com apoio da família Rockefeller, *tal museu ocupa, desde então, posição de destaque*¹³⁰. *Dessa maneira, a ação quase iconoclasta de Henry Flint e Jack Smith contesta as narrativas museais e seus métodos de circulação e exibição da arte, que, centrados em seus ideais estéticos, terminam por ignorar significados sociais mais amplos. Trata-se de um agenciamento, uma situação de viés artístico e político, que atua no trânsito da vida comum.*



Figura 13. **Henry Flynt** *Demolish Art Museum* (1963)

Fonte: Internet

Disponível em: <http://www.noshowmuseum.com/en/2nd-b/henry-flynt>

A maioria das ações/eventos concebidos pelo Fluxus era registrado naquilo que os integrantes do grupo chamavam de *partituras* ou *cartões de eventos*. Tal qual a partitura musical, em que os músicos/instrumentistas, a partir de sinais universais – as notas musicais – conseguem reproduzir determinada música quantas vezes desejarem, as pessoas que adquirissem uma partitura Fluxus, poderiam repetir a ação ali descrita (o evento) infinitas vezes. As *partituras* ou *cartões de eventos* podem ser lidos, portanto, como instruções, geralmente impressos em pequenos cartões. Os eventos apresentados em tais cartões eram, em sua grande maioria, ações

cotidianas e experiências corriqueiras que propunham uma apreensão lúdica e poética do dia-a-dia; o grupo, marcado por um humor característico que desafiava a “alta cultura”, proclamava que todos poderiam ser artistas em potencial, tornando a participação ativa do público um elemento fundamental das suas proposições:

Estes enunciados/proposições, que não necessitavam de suportes especiais a serem protegidos ou deslocados do trânsito da vida comum, mas, muito pelo contrário, dependiam da interação do leitor para existirem, ao transitar simultaneamente entre ação e documentação/memória, aboliram as hierarquias definidas e a demarcação rígida entre autor e intérprete, artista e não-artista¹³¹.

Vejamos alguns exemplos:

Peça de Ervilhas

Carregue uma bolsa de ervilhas.
Deixe uma ervilha onde você for.
(Yoko Ono, Inverno de 1960)

Peça para o Vento

Corte uma pintura em pedaços e deixe que se perca
no vento.
(Yoko Ono, Verão de 1962)

Música que desaparece para o rosto

Mude gradualmente de sorriso para não-sorriso.
(Cheiko Shiomi)

Cinco Lugares

Escreva a palavra EXPOSIÇÃO sobre cinco pequenos cartões.
Deixe cada cartão em lugares nitidamente distantes uns dos outros.
(George Brecht, 1963)

Através das *partituras/cartões de eventos*, que eram distribuídos ao público de diferentes maneiras, Fluxus criou uma nova rede de circulação para arte, um circuito autônomo, quase marginal, independente do mercado e das instituições artísticas oficiais. O grupo propôs, com suas táticas, novos lugares para a arte, em que seus principais agentes – artistas e espectadores – tinham papéis e funções desterritorializados e reconfigurados; o binômio arte-vida, já sinalizado pelas vanguardas históricas do início do século XX, era, portanto, potencializado e levado às últimas consequências: como rotular, a partir de então, o que é ou não “artístico”? A ludicidade, assim como o acaso e o processo, herdados, de alguma maneira, dos *jogos* situacionistas, ampliam o deslocamento do conceito de “arte” – que partiria de uma esfera institucional/elitista – para o cotidiano propriamente dito.

131 LIMA, Ana Paula F.C. ‘fluxuSemuseuSemfluxus’: exposições-experiência. Revista Palíndromo nº 2- Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo-USP,p.97

Como foi colocado anteriormente, há uma série de referências passadas que dialogam com a trama artística atual, sendo elas múltiplas e heterogêneas, formando uma cartografia cambiante. Não queremos aqui seguir determinações sócio-históricas fixas e lineares: os coletivos contemporâneos não herdaram passivamente determinadas características de artistas e grupos do passado; eles souberam, como agentes ativos de sua própria história, diante de diferentes contextos sociais, históricos, políticos e culturais, reformular e reconfigurar tais práticas passadas. Assim como os grupos anteriores, sejam eles o Dadaísmo, o Futurismo, a Internacional Situacionista, Fluxus, ou outro qualquer, muitas coletividades, na atualidade, começaram a utilizar os diversos espaços da cidade (que, por sua vez, também encontram-se em constante processo de transformação) como territórios experimentais, como locais propícios para novos encontros e agenciamentos, participando, de maneira inusitada e lúdica da *produção social do espaço*.

2.3. A Expansão dos Coletivos no Brasil

Para Ericson Pires, as motivações que levam muitos coletivos brasileiros a criarem intervenções artísticas na cidade, que se configuram como ações de resistência, devem-se a alguns fatores que são denominadores comuns nos grandes centros urbanos do Brasil:

O esvaziamento cultural e financeiro pelo qual passa a cidade (...); a ausência total, ou quase total de políticas públicas significativas no nível municipal e estadual; o recrudescimento e/ou fechamento de espaços e vias institucionais – sejam galerias, museus, salões, etc.; - ou a obstrução dos espaços públicos da cidade em nome de uma noção fundamentalista de segurança, que, de fato, não gera os resultados esperados e acaba por aumentar a possibilidade de insegurança, na medida que impede a circulação lúdica e criativa dos espaços públicos¹³².

As problemáticas das cidades brasileiras, aliadas a uma jovem geração de artistas em busca de novos circuitos de circulação e visibilidade de propostas colaborativas, catalisaram o surgimento, em larga escala, de novas redes de compartilhamento de ideias e articulação de novas práticas artísticas no final dos anos 1990 e início dos anos 2000. A democratização e expansão do acesso à internet, nesse contexto, foram fundamentais para esse processo, possibilitando o conhecimento e a criação de plataformas de compartilhamento de informações entre pessoas de diversas localidades, como assinala Brigida Campbell, integrante do PORO: *Através de blogs, fotologs, listas de e-mail, orkut, fóruns de discussão, entre outras plataformas de contato, artistas e coletivos começaram a se conhecer e a criar junto. A internet abriu esse campo de possibilidade que antes era mais difícil*¹³³. Nesse preâmbulo, Campbell prossegue elencando outros elementos importantes:

Havia uma discussão muito grande em torno da circulação e produção livre de material cultural na internet. Foi quando ouvimos pela primeira vez termos como *Cultura Livre, Copyleft, Creative Commons, peer-to-peer, torrent*,

132 PIRES, 2007, p.22-23

133 Entrevista à autora realizada em 15 de fevereiro de 2016.

Napster, etc. Essas ideias foram alimentadas e enriquecidas com projetos governamentais como os Pontos de Cultura, cuja a proposta era descentralizar as produções artísticas para todas as partes do país e muito discutida pelo ministro da cultura da época, Gilberto Gil. A eleição de Lula para presidente também fez surgir uma esperança e uma vontade de mudar as coisas, através de uma forma de atuação que não seria neoliberal¹³⁴.

Aliados às políticas públicas descritas, começam a despontar uma série de projetos como “encontros de coletivos” e festivais (muito ligados à expansão do *cyberativismo* e da mídia tática¹³⁵) como *Reverberações*, *Mídia Tática Brasil* e *EIA* em São Paulo, *Salão de Maio* em Salvador, *Multiplicidade* em Vitória, entre outras propostas que alimentavam o espírito coletivo, o pensamento de uma produção de arte livre, que desejava operar, pelo menos inicialmente, fora dos circuitos culturais institucionalizados. Espaços independentes de reunião coletiva, mostras, debates e experimentações diversas, como o *Rés-do-Chão*, no Rio de Janeiro ou o *Centro de Contracultura*, em São Paulo como destaca Ricardo Rosas¹³⁶, assim como a plataforma de discussão *CORO*, foram importantes catalisadores de novas ideias, intercâmbios e articulações. Tais projetos terminavam por incentivar e estimular novas práticas artísticas participativas e colaborativas, fortalecendo, então, a formação de diversas coletividades em uma esfera nacional. Aos poucos, esses grupos começaram a alinhar seus desejos e proposições aos diversos espaços da cidade e sua pluralidade, reconhecendo que seu *modus operandi* dialogava mais intensamente com os fluxos urbanos do que com as linhas estéticas e normativas da maioria das galerias, museus e instituições culturais convencionais. Como pontuamos anteriormente, a pesquisadora Fernanda Albuquerque mapeou o surgimento, no Brasil, de mais de sessenta coletivos formados entre 1995 e 2005¹³⁷.

Referenciando-se nas propostas artísticas conceituais dos anos 1960/70 e nas táticas situacionistas, a jornalista Juliana Monachesi apontava, em 2003, o surgimento de uma série de coletivos no cenário artístico brasileiro, criando o termo *a(r)tivismo* para designar as práticas colaborativas que se disseminavam no contexto nacional :

Com postura antiinstitucional, articulação em grupos, busca de espaços independentes para expor seus trabalhos, produção de viés político e crítico essencialmente, jovens artistas em todo o Brasil fazem pensar em um revival da arte brasileira dos anos 60 e 70, que, em figuras como Hélio Oiticica, Barrio e Cildo Meireles, conheceu uma guerrilha contra o regime militar, contra o vazio no sistema das artes, contra a reificação da obra de arte etc. Hoje, a guerrilha acredita atacar a máquina da globalização neoliberal, contra o desmanche das instituições culturais e contra o canibalismo da produção artística pelo sistema comercial¹³⁸.

134 *Idem*.

135 Explicaremos, mais adiante, as relações entre os coletivos e as práticas da mídia tática.

136 ROSAS, Ricardo. **Hibridismo Coletivo no Brasil: Transversalidade ou Cooptação?** Disponível em: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/forum/viewtopic.php?t=519&view=previous>

137 Para conhecer as coletividades mapeadas por Fernanda Albuquerque, ver Troca, soma de esforços, atitude crítica e proposição: Uma reflexão sobre os coletivos de artistas no Brasil (1995 a 2005). Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, 2006. p. 93

138 MONACHESI, Juliana. **A Explosão do A(r)tivismo**. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0604200305.htm>

A terminologia *a(r)tivismo* cunhada por Monachesi, entretanto, soou pejorativa para os artistas integrantes dos diversos grupos, catalisando debates acalorados, como se um rótulo ou uma marca generalizante estivesse sendo lançada, negligenciando as particularidades e especificidades da cena colaborativa em formação naquele momento. Citando em seu texto os coletivos Laranjas, Urucum, Atrocidades Maravilhosas, GRUPO (antigo nome do atual PORO), Transição Listrada, Núcleo Performático Subterrânea e Entorno, a autora sinalizava uma indubitável relação entre as propostas artísticas ético-políticas dos grupos em questão e um viés ativista. Monachesi prosseguiu afirmando que, em menos de dois anos, era possível perceber a *consolidação de dezenas de “coletivos” pipocando pelo Brasil, que diluem a autoria da obra de arte e problematizam a realidade social e cultural da região em que estão sediados*¹³⁹.

Com maior teor crítico surgem, nesse contexto, os artigos seminais de Ricardo Rosas, *Notas sobre o coletivismo artístico no Brasil*¹⁴⁰ e *Hibridismo Coletivo no Brasil: Transversalidade ou Cooptação?*¹⁴¹, em que o pesquisador começava a esboçar reflexões teóricas iniciais a respeito do tema. Rosas já apontava, em 2004, a possível e evidente cooptação desses grupos pela indústria cultural e pela mídia, que passaram a divulgar uma imagem “hype” dessas novas formações coletivas: *a já contestada apropriação midiática chegou ao caderno de tendências dos jornais. “Coletivo” agora é uma moda, e, como tal, passou a fazer parte do catálogo de estratégias dos executivos de marketing de grandes empresas*¹⁴². Ele apontava, em contrapartida, a complexidade e o hibridismo próprio de tais agenciamentos. Na opinião do autor, tal hibridismo e uma *multiplicidade temática de abordagens*¹⁴³ seriam responsáveis por alguns problemas seminais, como uma facilitação da tal “cooptação” mercadológica por ele criticada:

Uma falta de clareza nas propostas, à ausência de uma posição mais assertiva que evidencie o motivo tratado, o que está sendo defendido, o problema abordado. O grande problema do “hibridismo temático” não está exatamente na mistura vaga de arte com tecnologia, de política com diversão, mas na falta de uma pauta clara, de uma agenda mais direta, pois a indeterminação do foco é o que permite, acredito, a fácil cooptação pelo mercado¹⁴⁴.

Se, em tal contexto, uma “cooptação” mercadológica soava nociva para a cena dos coletivos – contribuindo, entre outras implicações, para uma pulverização e fragmentação das práticas colaborativas - muito por conta de um viés ativista mais combativo e das críticas engendradas ao sistema das artes e ao sistema capitalista numa esfera mais ampla, hoje já percebemos que essa relação (coletivos x mercado / coletivos x instituições culturais) não se apresenta de uma forma dicotômica ou antagonista: já existe (ou sempre existiu) uma completa fusão de interesses de ambas as partes. Poderíamos inferir, então, que os coletivos adentraram o

139 *Idem*.

140 Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2578,1.shl>

141 Disponível em: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/forum/viewtopic.php?t=519&view=previous>

142 ROSAS, Ricardo. *Op cit*.

143 *Idem*.

144 *Idem*.

sistema para criticar o próprio sistema, como disse Cláudia Paim, eles *reagem desde dentro*¹⁴⁵. Há, sem dúvida, uma vontade proeminente de não se deixar instrumentalizar, simultaneamente a uma inevitável *dependência ao mundo e à vida*¹⁴⁶, nas palavras de Marisa Flórido. As práticas colaborativas atuam no interstício dessas contradições e ambiguidades, marcadas por processos ora de resistência, ora de convivência.

Uma ação de Alexandre Vogler - integrante do coletivo *Atrocidades Maravilhosas* - na cidade do Rio de Janeiro, realizada em 2000, é emblemática no processo de expansão dos coletivos no contexto brasileiro no período. O artista colou em determinados muros/tapumes da Avenida Brasil uma série de lambe-lambes, que, segundo Ericson Pires, rompiam *com o regime de signos restritamente comerciais que ocupam os espaços da via expressa*¹⁴⁷. Vogler, segundo suas próprias palavras, *investigava a apreensão visual da imagem repetida sob o prisma da velocidade, ou seja, mediante o espectador em movimento*¹⁴⁸. A partir daí, ele e mais 20 artistas desenvolveram uma série de cartazes, em grande formato, e tomaram de assalto diferentes pontos do Rio de Janeiro. O artista prossegue afirmando: *A circunstância de o trabalho apresentar-se camuflado na paisagem, dota-o de um certo “conteúdo virótico” capaz de instaurar uma reflexão efetiva no pedestre descuidado*¹⁴⁹

*O artista aposta em outros espaços de articulação, circulação e exibição da arte, fora das restrições institucionais. Em trabalhos como Base para Unhas Fracas (2008); Fé em Deus, Fé em Diabo (2001) e 4 Graus (2004) – uma série de lambe-lambes que mostram quatro bundas em diferentes estágios da celulite, acompanhadas de laudos e orientações médicas em linguagem científica, como descreve Campbell*¹⁵⁰ - Vogler infiltra-se irônica e criticamente nos aparatos da publicidade e da mídia dominante, inserindo-se no seu universo simbólico/discursivo e transgredindo seus processos de feitichização e espetacularização das imagens/mercadorias, que terminam por operar a favor da homogeneização das subjetividades e do consumo excessivo, saturando os espaços públicos desmedidamente.

É interessante, nesse momento, citar que os trabalhos de Alexandre Vogler e do *Atrocidades Maravilhosas*¹⁵¹ adquiriram força e visibilidade nacional no momento da proliferação dos coletivos no Brasil no início dos anos 2000, ano em que o artista carioca Ducha realizou, também, a emblemática intervenção *Cristo Vermelho*¹⁵². Ainda em uma época em que a

145 PAIM, *op. cit.*

146 FLORIDO, Marisa *apud* CAMPBELL, 2015, p. 174.

147 PIRES, 2007, p.36

148 VOGLER, Alexandre *apud* PIRES, 2007,p.39

149 *Idem.*

150 CAMPBELL, 2015, p.190

151 O coletivo carioca *Atrocidades Maravilhosas*, composto por cerca de 20 artistas, atuou entre 1999 e 2002. Realizou uma única intervenção em escala pública, participando de algumas mostras coletivas e ações independentes, como aponta Felipe Scovino em seu livro (realizado em parceria com Renato Rezende) *Coletivos*: REZENDE, Renato, SCOVINO, Felipe. *Coletivos*. Rio de Janeiro: Circuito, 2010.

internet dava os primeiros passos na direção da abrangência e da força comunicativa que possui atualmente, ideias e desejos colaborativos começaram a se articular em vários pontos do país, utilizando-se diferentes táticas e fazeres. Aos poucos, o eixo Rio - São Paulo foi transbordado e as conexões colaborativas puderam se expandir de maneira desterritorializada e descentralizada.



Figura 14. Alexandre Vogler 4 Graus - Rio de Janeiro e Recife (2004)

Fonte: Campbell, 2015

Pode-se observar, nos últimos anos, portanto, que a prática dos coletivos considerados, inicialmente, “independentes” vem sendo condicionada, e muitas vezes, subordinada, às demandas capitalistas e corporativas. Essa é uma questão polêmica que já vem sendo debatida há algum tempo, desde o ponta-pé inicial dado por Ricardo Rosas há alguns anos, conforme assinalamos anteriormente. De lá pra cá, muita coisa já foi dita, e a proliferação de editais públicos, assim como de iniciativas privadas, que absorvem e patrocinam as propostas artísticas de muitos coletivos, são evidências incontestes de que a independência evocada por muitos destes grupos em seus discursos – iniciada, sem dúvida, por coletividades e artistas dos anos 1960/70 – transformou-se em uma quimera: os imperativos institucionais se fazem cada vez mais presentes, sufocantes e inevitáveis. No momento em que essas linhas são escritas, a Bienal de São Paulo anuncia os participantes da sua 32ª edição, dentre os quais encontra-se o grupo OPAVIVARÁ!, que acabara de expor na Bienal de Taipei em 2014 (sob curadoria de Nicolas Bourriaud) e na *Art Basel* em Miami, EUA, em 2015. O PORO foi contemplado com o Prêmio Funarte de Arte Contemporânea em 2012, ocasião em que realizou em Brasília a exposição “Brasília: (Cidade) [estacionamento] (Parque) [condomínio]”, além de ter sido indicado, em 2015, como concorrente do Prêmio PIPA¹⁵³. O GIA, por sua vez já participou, igualmente, de inúmeras importantes exposições, como do Prêmio *Nam June Paik* em 2008 (Colônia, Alemanha), do 32º Panorama de Arte Contemporânea do Museu de Arte Moderna de

152 No ano 2000, Ducha colocou gelatinas vermelhas nos holofotes que iluminam o Cristo Redentor no Rio de Janeiro, ação que coloriu o Cristo de vermelho por alguns instantes.

153 Prêmio IP Capital Partners de Arte, uma iniciativa conjunta do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro/MAM-RJ e da empresa IP Capital Partners. Mais informações em: <http://www.pipa.org.br>

São Paulo em 2011 e do Rumos Itaú Cultural em 2012, uma programação emblemática para a cena da arte contemporânea brasileira, só para citar alguns exemplos significativos.

Se, há cerca de dez anos, coletivos como Park Fiction, Huit Facettes, SUPERFLEX, Grupo de Arte Callejero, Taller Popular de Serigrafia, Etcétera¹⁵⁴, entre outros, despontavam no cenário internacional da arte contemporânea, participando de bienais e de edições da Documenta de Kassel, esse interesse de diversas instituições por práticas artísticas que envolvam a colaboração e a participação em diferentes esferas só tem aumentado e se consolidado. Como assinala Wachter¹⁵⁵, em 2015 o coletivo britânico Assemble foi condecorado com o *Tate's Turner Prize*, um importante prêmio de arte contemporânea internacional, enquanto que as últimas edições da Bienal de Veneza contaram com a participação de coletivos como DAS INSTITUT, Elmgreen & Dragset, Gelitin, Allora e Calzadilla, The Propeller Group, Raqs Media Collective, entre outros.

Dessa maneira, sempre houve, e ainda há, uma relação dos coletivos com os espaços institucionalizados, sendo que esse aspecto não anula as tentativas de ações subversivas e transgressoras desse aparato no qual eles participam – ações de astúcia e resistência ao *status quo* - sem que isso signifique, também, uma relação de dependência completa. Em muitos momentos, as práticas independentes e autônomas permanecem como uma forte característica das proposições artísticas colaborativas na contemporaneidade. Esse assunto, entretanto, é demasiadamente polêmico, e dá margem a uma série de reflexões.

2.3.1. PORO, GIA e OPAVIVARÁ!

É nesse contexto que surgem os coletivos que são os focos da nossa pesquisa: o mineiro PORO, o baiano GIA e o carioca OPAVIVARÁ!

O GIA- Grupo de Interferência Ambiental – surgiu em 2002 na cidade de Salvador, Bahia. O grupo possui uma formação heterogênea: seus integrantes¹⁵⁶ são designers, arte-educadores, produtores culturais, músicos e artistas visuais, todos ex-estudantes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. As primeiras reuniões desse grupo de amigos se iniciaram, então, nas dependências da EBA-UFBA, mais especificamente no antigo *Atelier Livre do Aluno*, um espaço aberto para que os alunos da EBA, na época, desenvolvessem seus trabalhos (pinturas, esculturas, instalações, trabalhos das mais diversas linguagens) e que terminou se tornando um importante centro de encontro e discussões que envolvia não apenas os alunos da instituição, mas também um público mais amplo que terminava por frequentar o atelier por diferentes motivações. Dessa maneira, nos encontros dos integrantes do GIA,

154 Como declara André Mesquita *In* MESQUITA, 2008, p.249

155 WACHTER, 2017, p.19

156 Atualmente, o GIA é composto por Luís Parras, Cristina Llanos, Mark Dayves, Everton Marco, Ludmila Britto e Cristiano Piton.

discutia-se a possibilidade de atuar nas ruas da cidade, na realização de ações independentes – intervenções urbanas - voltadas para os espaços públicos mais especificamente.

O grupo também costuma utilizar o improviso como tática operatória, a gambiarra que surge como solução na utilização de recursos precários e restritos, a criatividade coletiva aliada àquilo que se tem à mão no momento. Sobre a prática da gambiarra, Ricardo Rosas explica:

a gambiarra tem um sentido cultural muito forte, especialmente no Brasil. É usada para definir uma solução rápida e feita de acordo com as possibilidades à mão. Esse sentido não escapou à esfera artística, com várias criações no terreno próprio das artes plásticas. É dessa seara que podemos captar mais alguns conceitos reveladores da natureza da gambiarra e seu significado simbólico-cultural¹⁵⁷.

Citando Lisette Lagnado, o autor prossegue afirmando que a utilização da gambiarra – geralmente como *articulação de coisas banidas do sistema funcional*¹⁵⁸ - enquanto conceito estaria ganhando velocidade na cena da arte contemporânea brasileira, adquirindo um acento político e estético: a gambiarra, tomada *como conceito, envolve transgressão, fraude, tunga — sem jamais abdicar de uma ordem, porém de uma ordem muito simples*¹⁵⁹. É nesse terreno do improviso, novos arranjos, além de uma certa dose de imprevisibilidade e aleatoriedade, aliados aos *conceitualismos* definido por Ana Longoni, que o GIA atua. Assim sendo, como coletivo nordestino e latino-americano (com as prerrogativas e desafios que essas qualidades trazem consigo) a poética do grupo é marcada pela transitoriedade e efemeridade, assim como pela precariedade dos materiais utilizados, que - como assinalamos em diálogo com Cristina Freire - assumem uma potência crítica em muitos trabalhos conceituais latino-americanos, a partir da realidade sócio-econômica local. Podemos inferir, entretanto, que a imprevisibilidade, efemeridade e transitoriedade também são características do PORO e OPAVIVARÁ!, já que os grupos buscam constantemente táticas de infiltração nos diferentes espaços da cidade com intervenções que dialoguem com os fluxos urbanos e sua pluralidade. Nesse contexto, muitas vezes os coletivos necessitam elaborar configurações imprevistas e novas modalidades de uso para certos materiais, além da criação de táticas nômades que se articulem junto à contingência da cidade.

Uma das primeiras ações do GIA aconteceu em 2003, durante a guerra do Iraque, assunto demasiadamente divulgado, discutido e espetacularizado pelos grandes aparatos midiáticos naquele momento, apenas dois anos após o ataque às torres gêmeas do propalado 11 de Setembro. O tema, que possui um viés ético-político delicado e polêmico, fez o GIA pensar a respeito das batalhas diárias que permeiam as vidas de muitos cidadãos, disputas e inconstâncias que não se encontram tão longínquas, como poderia parecer em um primeiro momento. O grupo, então, desejava naquele momento se comunicar com os habitantes de Salvador, chamando sua atenção

157 ROSAS, 2006, p.39

158 *Idem*.

159 LAGNADO *apud* ROSAS, *op. cit.*

para a problemática das guerras, do terrorismo e da violência, assuntos muitas vezes não apenas apresentados de um modo espetacular pela mídia, mas banalizados e distorcidos cotidianamente. Na ação intitulada *Balões Vermelhos* foram soltos centenas de balões vermelhos de um prédio alto do bairro da Graça, sendo que cada balão carregava amarrado consigo um pequeno papel contendo mensagens como: *E se fosse terrorismo?* ou *E se fosse uma arma química?*. Sobre a ação, Alejandra Muñoz declara:

A intervenção nasce de uma referência lúdica: a imagem festiva de balões numa área residencial da cidade. Mas, à medida que as pessoas pegam os balões, lê-se em tiras de papel presas aos balões questões como: “E se fosse uma arma química?”, “E se fosse uma bomba?”, etc. Logo, a intervenção se transforma em protesto ante uma realidade aparentemente distante, mas que todos conhecem. A associação imediata com o ato de terrorismo em Salvador evoca o sentimento de vulnerabilidade diante do inesperado, a imagem da tragédia e do sangue do vermelho dos balões traduzidos em glóbulos pelos ares¹⁶⁰.

A ação dos balões também foi realizada em outras cidades, como Recife, Rio de Janeiro e São Paulo, sendo que, em cada contexto, foram utilizadas novas mensagens (presas aos balões) para se estabelecer um circuito alternativo de comunicação com os cidadãos, dizeres que sempre trouxessem questões pertinentes às especificidades de cada localidade. Em São Paulo, por exemplo, a frase escolhida foi *Siga sem Pensar*. Por conta da movimentação quase vertiginosa que toma conta dessa metrópole, o GIA resolveu convidar seus habitantes a “andar distraídos”, tentar se desvencilhar por alguns minutos da dinâmica frenética e quase caótica que domina a capital paulista. A frase *Siga sem Pensar* faz parte de um trabalho do grupo PORO, em que o coletivo mineiro produziu uma série de panfletos com esses dizeres, distribuídos, inicialmente, em diferentes locais de Belo Horizonte. O trabalho, segundo o PORO, foi criado em 2004, *para ser distribuído em lugares de alta circulação de pessoas, como saídas de metrô ou nos centros das grandes cidades*¹⁶¹. Dessa maneira, já havia uma relação dialógica e uma parceria entre os dois grupos desde as primeiras intervenções desenvolvidas em contextos diversos. Por alguns instantes, portanto, o intenso vermelho de centenas de balões tomou conta de um fragmento da vasta paisagem da Avenida Paulista, contrastando com o cinza característico do local. O GIA conseguiu – mesmo que pontualmente – comunicar-se com aqueles transeuntes que passavam pela ampla avenida no momento em que os balões se espalharam, em uma ação efêmera e sutil.

160 MUÑOZ, Alejandra. **Entre dois nada** o GIA. Texto publicado no 1º Salão de Maio em 2004. Disponível em: <http://giabahia.blogspot.com.br>

161 Depoimento disponível em: <http://poro.redezero.org>



Figura 15. GIA -Grupo de Interferência Ambiental *Balões Vermelhos* – São Paulo-SP (2006) Fonte: Arquivo GIA

Brigida Campbell e Marcelo Terça-Nada!, integrantes do PORO, conheceram-se em 2001 na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, onde cursavam Artes Visuais. Inicialmente, formaram o grupo GRUPO, que logo depois se transformou no PORO. Questionados sobre a origem dessa nomenclatura, eles afirmam:

Poro é por onde a pele respira, é por onde o corpo faz trocas com o meio ambiente externo a ele. Quando começamos a trabalhar juntos, acreditávamos que a arte poderia funcionar como uma espécie de imantação de lugares e as pequenas ações, efêmeras e sutis poderiam ser compreendidas como pequenos POROS de respiro na pele da cidade, por isso demos esse nome.



Figura 16. **PORO** *Siga sem pensar* (2004)
 Fonte: Internet . Disponível em: <http://poro.redezero.org>

Sim: Belo Horizonte efetivamente precisa de um respiro poético em meio a um cinza intenso. É nessa grande metrópole de traçado modernista – com as vantagens e desvantagens que essas características oferecem – que o PORO começou a desenvolver suas intervenções, antes de disseminá-las por cidades de outros tantos países. Os trabalhos do grupo, então, trazem um pouco disso: respiro, suavidade e delicadeza para as cidades onde são realizados. São deslocamentos que instauram pequeninas fagulhas de reflexão, um olhar poético em meio ao cotidiano acelerado, caótico e automatizado dos centros urbanos. Sobre a capital mineira, o grupo declara:

...aqui é uma cidade cinza, cheia de desafios, é uma cidade grande e pequena ao mesmo tempo. Então tem as questões todas das grandes cidades e o mesmo tempo um certo tom de interior... culturalmente é muito rico e tem um cenário bem crítico. Os mineiros estão em quase todas as revoluções econômicas do Brasil e é uma cidade chave que faz a transição Sul/Nordeste com tudo que isso significa¹⁶².

Uma das primeiras intervenções do PORO, realizada em 2003 em Belo Horizonte (logo depois em Salvador e Recife), posiciona pontos intensos de cor em meio ao acentuado cinza da urbe. O trabalho *Imagem...Cor* consiste apenas em colar cartazes/adesivos de um colorido poderoso nas áreas mais acinzentadas da cidade, estabelecendo situações em que o coletivo adentra os fluxos comunicacionais e simbólicos da cidade enquanto constructo social. É nesse caminho que o PORO propõe micro-ruídos no cotidiano comum.

Dos três grupos que estamos investigando, o coletivo mineiro é aquele que mais se identifica com os meios gráficos, elemento fundamental da poética do grupo, que ficará

¹⁶² Entrevista realizada por email em 6 de março de 2017.

mais claro nos capítulos a seguir, quando tentaremos analisar mais detalhadamente algumas de suas intervenções. O fato é que cartazes, panfletos, faixas, livretos e tudo que envolva a impressão (e também os erros de impressão, como afirma a dupla) e a reprodutibilidade interessam ao PORO enquanto meios expressivos, que têm, simultaneamente, uma duração efêmera enquanto interferência simbólica na cidade. Seus trabalhos, também, fazem oposição aos aparatos midiáticos grandiosos e espetaculares que predominam no verdadeiro caos imagético dos centros urbanos: o grupo resgata sempre o tempo lento e a tiragem limitada dos fazeres gráficos artesanais e das oficinas caseiras na sua produção artística. A poesia e sutileza das suas intervenções não oblitera, entretanto, o caráter político dos seus questionamentos. Artistas como Cildo Meireles, Lygia Clark, Paulo Bruscky, os coletivos Guerrilla Girls e Internacional Situacionista, além de intelectuais como Milton Santos, David Harvey e Henri Lefebvre – entre outros - são importantes referências para a formação do seu escopo poético-político. Nas palavras de André Brasil: *O Poro são dois. E são vários*¹⁶³.

Moacir dos Anjos afirma que há uma possível genealogia para se pensar o coletivo OPAVIVARÁ!. O autor cita, por exemplo, os personagens urbanos – ambulantes, prostitutas, operários, malandros - captados pelo escritor/jornalista João do Rio em seus escritos no final do século XIX; as irreverentes performances de Flávio de Carvalho (pensemos aqui no seu passeio utilizando o “traje tropical” ou sua investida na Procissão de Corpus Christi em 1931, em suma, suas experiências em torno da psicologia das multidões); a poética de Hélio Oiticica, suas deambulações pela capital carioca, sua íntima relação com o Morro da Mangueira e seu *estado de invenção radical*¹⁶⁴. Poderíamos citar, também, o Tropicalismo, o Neoconcretismo como um todo (não apenas Oiticica) e um rico diálogo com a Antropofagia oswaldiana. O fato é que o coletivo carioca respira os ares da cidade do Rio de Janeiro, com seus contrastes sociais gritantes, suas praias, sua topografia, seu carnaval e todas as idiosincrasias que permeiam a cultura urbana praiana.



Figuras 17 e 18. **PORO** *Imagem...Cor* (2003-2004) Fonte: Internet .
Disponível em: <http://poro.redezero.org>

163 BRASIL, André. *Insignificâncias: A Política nas Intervenções do Poro*. In CAMPBELL; TERÇA-NADA!, 2011, p.33.

164 DOS ANJOS, 2013.

Atualmente, após passar por inúmeras mudanças desde o sua formação inicial em 2005, o coletivo conta com quatro integrantes¹⁶⁵, e também possui um viés heterogêneo e multidisciplinar. Questionado sobre o significado do seu nome, o OPAVIVARÁ! responde: *O nome surge de uma exclamação, do som e ganha corpo por não ter um significado prévio, sua significação surge de sua sonoridade yorubá-tupi-nagô-guarani e do encontro com nossas ações e com o que tudo isso incita e excita*¹⁶⁶. Sob uma ótica antropofágica, então, o grupo aponta em muitos de seus trabalhos aspectos do amálgama cultural brasileiro: elementos indígenas, caboclos, africanos, portugueses, e como a sua junção pode impregnar o cotidiano comum urbano. Daí nascem muitas de suas ações colaborativas.

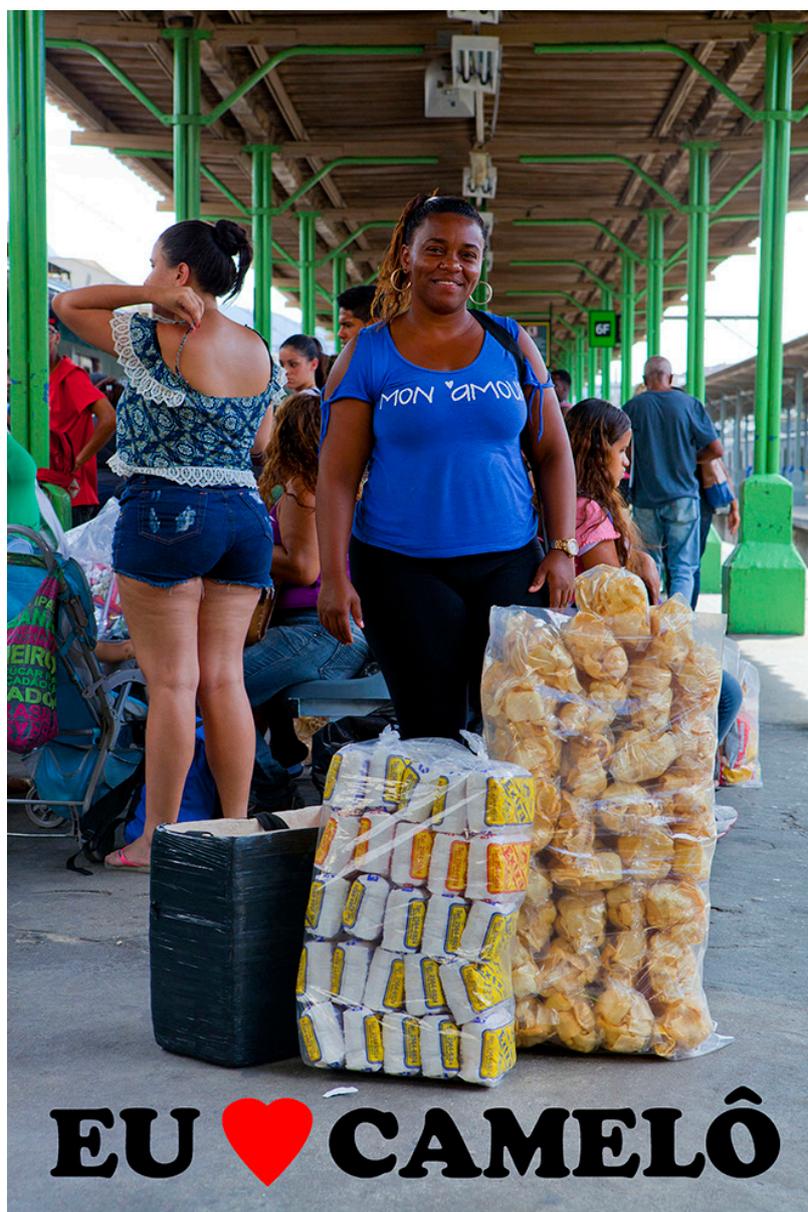


Figura 19. OPAVIVARÁ! *Eu amo camelô* (2009)

Fonte: Internet. Disponível em: <http://www.opavivara.com.br>

165 Atualmente, o coletivo carioca OPAVIVARÁ! é formado por Julio Callado, Domingos Guimaraens, Ynaiê Dawson e Daniel Toledo.

166 Depoimento cedido à autora em entrevista realizada por e-mail em 18 de março de 2015.

Em 2009, o OPAVIVARÁ! realizou uma intervenção no Rio de Janeiro que questionava as ações violentas e verticalizadas do “Choque de Ordem” promovido pelo prefeito Eduardo Paes. Naquele momento, as inúmeras requalificações e processos de gentrificação, que tomavam conta da cidade por conta das Olimpíadas e Copa do Mundo, ameaçavam os trabalhadores informais das praias, os famosos vendedores ambulantes de chá mate e Biscoitos Globo. Dessa maneira, o grupo resolveu produzir 8 mil cartões postais¹⁶⁷ que traziam imagens de diferentes ambulantes da praia de Ipanema, transformando os trabalhadores no “cartão postal” da cidade. Os cartões postais, que geralmente trazem belas imagens da “cidade maravilhosa” passaram a estampar as fotos desses personagens urbanos que, muitas vezes, passam despercebidos ou são meros antagonistas frente às paisagens ou tantas outras atrações turísticas que compõem a capital carioca.

Conforme já pontuamos, PORO, GIA e OPAVIVARÁ! são grupos de amigos, que, é claro, também possuem objetivos profissionais em comum. O afeto e a amizade são elementos importantes para suas ações colaborativas, que são perpassadas por um convívio contínuo que envolve, também, percalços e desentendimentos. Os três grupos possuem uma longa duração, e esse foi uma das causas que nos motivou a pesquisá-los, além da nossa participação no GIA - Grupo de Interferência Ambiental desde 2004. Achamos pertinente analisar trabalhos de grupos oriundos de três estados diferentes – dois do sudeste e um do nordeste – na medida em que seus contextos de origem influenciam e enriquecem de maneiras distintas suas poéticas. É importante sinalizar que, apesar do GIA ser um coletivo nordestino, portanto não sediado nas regiões mais prestigiadas da arte contemporânea brasileira – como as regiões Sul/Sudeste – possui um certo protagonismo na cena dos coletivos brasileiros, constituindo-se até uma referência nacional.

Além da preferência pela articulação de suas ações/intervenções nos diversos espaços da cidade (muitas vezes instaurando interlocuções com instituições diversas), preferencialmente nos espaços públicos, marcados por grandes fluxos de pessoas, os três coletivos trazem questões muito parecidas acerca da cidade e suas dimensões sócio-políticas e simbólicas, como: os processos esmagadores de gentrificação e requalificação dos centros urbanos, o esvaziamento e cerceamento dos espaços públicos, a fragmentação das relações comunicacionais e intersubjetivas, sendo, talvez, a instauração de novos usos dos diferentes espaços da cidade e a proposição de ações que conclamem novas sociabilidades caminhos possíveis que tentam atravessar essas (e tantas outras) questões.

São as relações estabelecidas entre as práticas colaborativas dos grupos apresentados e a cidade, a partir da sua participação na *produção social do espaço*, portanto, os eixos estruturantes da nossa pesquisa nos capítulos a seguir.

¹⁶⁷ Parte desses cartões foi distribuído livremente, exposta na Galeria Toulouse no bairro carioca da Gávea, e um terço do material produzido foi distribuído entre os próprios vendedores ambulantes.

As intervenções analisadas em nosso estudo se desdobram e se bifurcam em várias narrativas plurais. Na tentativa de compreender o *modus operandi* que permeia essas bifurcações, desenvolvemos três eixos conceituais que agrupam as intervenções (*ações vagalumes*) dos coletivos PORO, GIA e OPAVIVARÁ! por afinidades temáticas, por uma *práxis* comum e por linguagens dialógicas. Cada eixo será apresentado em um capítulo específico.

A prática artística dos coletivos, como afirmamos anteriormente, não se realiza como uma narrativa linear, mas como uma trama descontínua, em constante *fazer-se*. São propostas plurais e heterogêneas que ocorrem em tempos/espacos díspares, quase como uma constelação de acontecimentos multifacetados. Dessa maneira, não desejamos, com os eixos conceituais desenvolvidos a seguir, engessar ou delimitar os fazeres dos grupos, rotulando-os de forma unívoca ou definitiva. Muitas das ações elencadas nesses eixos transbordam suas fronteiras, dialogando, ao mesmo tempo, com duas ou três das conceituações, estabelecendo inter-relações contínuas; isso demonstra seu caráter plural, que desafia rotulações simplistas.

Capítulo 3: PROCESSOS, MOVIMENTOS E FLUXOS NA CIDADE

As ações elencadas nesse capítulo questionam, principalmente, o trânsito e a locomoção automatizada nas cidades, assim como o esvaziamento dos espaços públicos, que, na era da velocidade - em que o automóvel aparece como o grande arauto - são transformados em locais de passagem. Ações coletivas que conclamam os espaços públicos – ruas, praças e avenidas – como lugares propícios para novos encontros e experimentações.

Trabalhos que envolvem a criação de veículos, dispositivos móveis que enaltecem o movimento criativo. Ações que criticam, por exemplo, a expansão abusiva de rodovias e estacionamentos nos grandes centros, que sufocam e obliteram a circulação dos pedestres/transeuntes; as regras de ordenamento e esquadramento do espaço urbano, que divide a cidade com suas medidas e escalas precisas. Um meio midiático itinerante que proporciona autonomia às intervenções do GIA e circula por diferentes contextos (*Carrinho* do GIA); um veículo improvisado com um carrinho de bebê *vintage* que oferece aos transeuntes bebidas alcoólicas coloridas (*Carrinho de Bebê* do OPAVIVARÁ!); cartazes com mensagens assertivas como *Transforme a distância em movimento* (*Por outras Práticas e Espacialidades*, série de lambe-lambes do PORO).

Novos percursos e táticas de deslocamento são propostos pelos coletivos, principalmente, por ações que sugerem novos usos para os diferentes espaços da cidade e seus contornos urbanísticos aparentemente consolidados. A partir dessas premissas, de que maneira os novos percursos e rotas propostos pelos coletivos podem gerar possibilidades inusitadas de uso e apropriação dos espaços da cidade? Quais são as críticas e as tensões geradas a partir de tais propostas?

Se a cidade é regulada a partir de um pensamento/planejamento urbanístico hegemônico, calcado em ideais de funcionalidade, praticidade e vigilância contínua, o deslocamento dos cidadãos também se insere nessas premissas. Semáforos, placas, faixas, pistas, sensores, catracas, quebra-molas... esses e tantos outros aparatos/dispositivos urbanos controlam os diversos percursos cotidianamente, que se transformam automaticamente em números e dados estatísticos de uma economia globalizada. *Outros percursos*, entretanto, são plenamente possíveis, guiados, talvez, pela imaginação e criatividade coletiva. Essa é uma das principais reflexões que sustenta as intervenções do PORO, GIA e OPAVIVARÁ!, que convidam os transeuntes a pensarem sobre questões que lhes dizem respeito diretamente como cidadãos/agentes ativos nas cidades.

Infiltrando-se no universo simbólico/imagético extremamente desordenado que caracteriza os grandes centros urbanos, o grupo mineiro PORO produziu uma série de lambe-lambes (intitulada *Por outras práticas e espacialidades*) colados em muros e tapumes de Belo Horizonte. Dialogando com *stickers*, *graffitis*, lambe-lambes e panfletos de toda espécie que se proliferam pelas cidades, esses cartazes trazem consigo uma mensagem um tanto quanto instigante para o transeunte/cidadão: “Compartilhe o Espaço Público”. Se tal espaço, nos grandes centros urbanos, é caracterizado pelo individualismo e impessoalidade – sendo “esvaziado”, como aponta Richard Sennett - então, como “compartilhá-lo”? Como dividir “algo” em uma sociedade em que o consumo e os interesses privados constituem-se verdadeiros dogmas? A afirmação impressa nos cartazes do PORO se constitui em uma possível resposta à competição e ao hiperindividualismo que caracterizam as grandes cidades, convidando a todos a repensar o que vem a ser o dito espaço público nos dias atuais. Ainda dentro da série *Por outras práticas e espacialidades*, o coletivo produziu cartazes com o aforismo “Transforme Distância em Movimento”. Na ilustração, uma bicicleta aparece solitária em meio a uma profusão de carros, remetendo à crítica antiautomobilística empreendida pelo PROVOS décadas atrás, ação sobre a qual comentaremos mais adiante.

Muitas são, entretanto, as questões que um simples cartaz pode sugerir; não se trata apenas de trocar o carro pela bicicleta: Como seria uma cidade que privilegiasse pedestres e ciclistas? Uma cidade que investisse em transporte público e controlasse a proliferação desenfreada de automóveis? Que privilegiasse a construção de ciclovias em detrimento de novas rodovias e estacionamentos? Como seria uma cidade que reduzisse sua velocidade em prol da mobilidade segura e responsável, do passeio, da vivência coletiva? Como os cidadãos, enfim, poderiam participar dessas realizações, como agentes atuantes do meio que habitam e ajudam a construir cotidianamente? Longe de possuir todas essas respostas, os cartazes do PORO são desvios sutis, micropolíticos, que podem vir a desvelar alguns pontos que insistem em permanecer opacos em meio às superposições, ambiguidades e pluralidades dos espaços públicos urbanos.

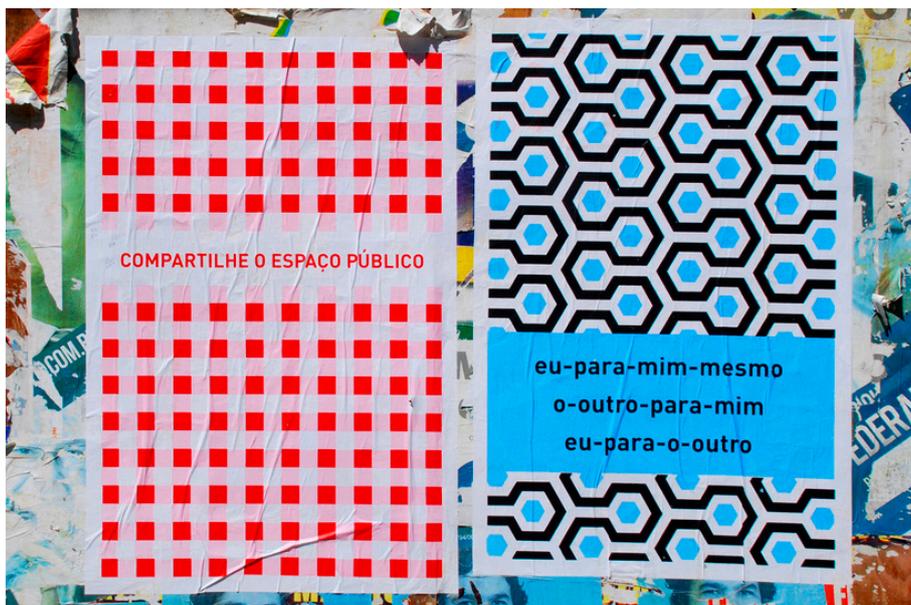


Figura 20. **PORO** Por outras práticas e espacialidades *Compartilhe o Espaço Público* (2010)
 Fonte: Internet. Disponível em: <http://poro.redezero.org/>

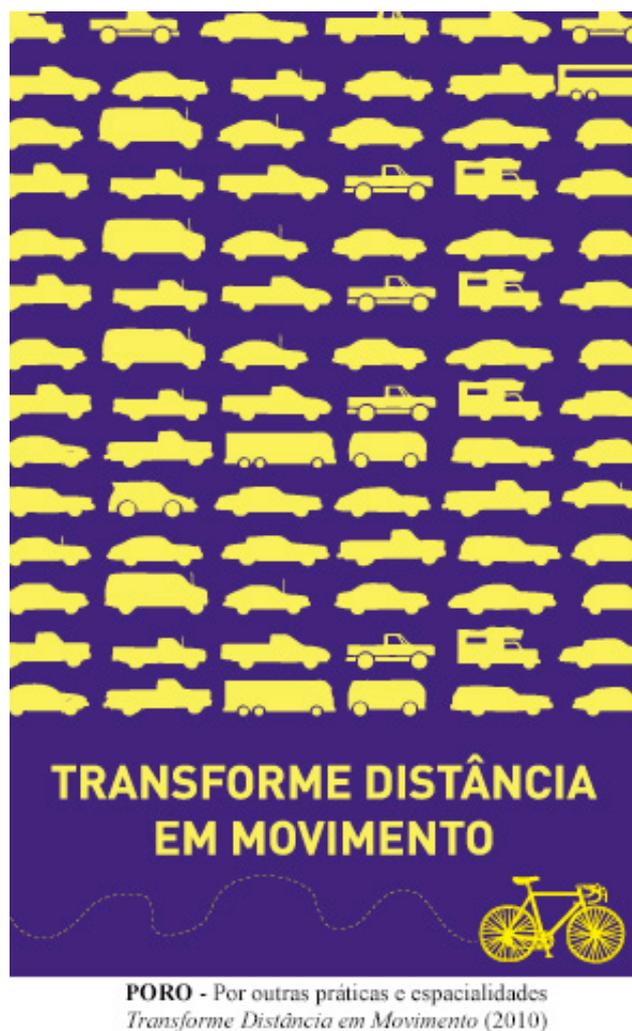


Figura 21. **PORO** Por outras práticas e espacialidades *Transforme a Distância em Movimento*(2010)
 Fonte: Internet. Disponível em: <http://poro.redezero.org/>

O OPAVIVARÁ!, assim como o PORO e tantas outras coletividades, insere-se na dinâmica do tecido urbano de maneira perspicaz, utilizando aparatos que lhes são peculiares para deflagrar suas reflexões. Também em 2010, o grupo carioca desenvolveu no centro do Rio de Janeiro o projeto “Transporte Coletivo”. O veículo, tal qual uma bicicleta com múltiplos assentos, circulava por vários pontos do centro, sendo os diferentes circuitos escolhidos de forma espontânea. A força motriz dos veículos vinha da pedalada de seus participantes, fazendo o transporte funcionar, como afirma o OPAVIVARÁ!:

A ação propõe colocar em circulação (...) um serviço de transporte limpo, durante oito horas, para até 30 pessoas. Três de dez são movidos a força artística, formando um coletivo que trouxe mobilidade para um circuito com pontos, sinalizações e mapas espontâneos abrangendo a região do centro do Rio de Janeiro.



Figura 22. OPAVIVARÁ! *Transporte Coletivo* (2010)

Fonte: Internet Disponível em: <http://www.opavivara.com.br/>

A locomoção automatizada substitui o movimento criativo. Anula-se, dessa forma, as múltiplas possibilidades de *experiência da alteridade*¹⁶⁸ na cidade. As insurgências do OPAVIVARÁ! nos espaços públicos aparecem como movimentos contra-hegemônicos, de questionamento não apenas dos dispositivos de controle e planejamento dos espaços, mas da apatia dos cidadãos diante dessa situação.

Sabe-se que o automóvel, o grande arauto do homem moderno, facilitou o deslocamento nas grandes cidades, porém, além de todos os transtornos relativos à mobilidade urbana que vêm causando nos últimos tempos (sendo a poluição do ar e os engarrafamentos apenas alguns exemplos), transformou os espaços públicos em meros locais de passagem

168 JACQUES, 2014, p.42

e circulação. Esses elementos contribuem para o esvaziamento e perda de sentido desses espaços, principalmente em termos de novos encontros e experimentações. Na cápsula do carro particular, evita-se o contato com o outro, convertendo o espaço urbano na tríade citada por Richard Sennett: velocidade, fuga e privacidade¹⁶⁹. O autor afirma:

Hoje em dia, viaja-se com uma rapidez que nossos ancestrais sequer podiam conceber. A tecnologia da locomoção – dos automóveis às grandes rodovias – permitiu que as pessoas se deslocassem para áreas além da periferia. O espaço tornou-se um lugar de passagem, medido pela facilidade com que dirigimos através dele ou nos afastamos dele. A visão que o motorista ao volante descortina à sua frente é a de um lugar escravizado às regras de locomoção e neutralizado por elas: basta um mínimo de reações pessoais para se dirigir bem e com segurança: sinais padronizados, linhas que demarquem as pistas, bueiros, além de ruas vazias de pedestres. Transformado em um simples corredor, o espaço urbano perde qualquer atrativo para o motorista, que só deseja atravessá-lo¹⁷⁰.

O *Transporte Público* do OPAVIVARÁ vai na contramão da fuga, da velocidade e da privacidade descritas por Sennet, convocando, acima de tudo, o encontro e a colaboração: faz-se necessário um esforço conjunto contínuo para colocar em movimento o *Transporte Público*. A proposição de um dispositivo móvel que pode (e deve) ser apropriado por todos termina por criar *comunidades efêmeras de participantes desconhecidos*¹⁷¹, sendo o contato e a convivência com o outro elementos fundamentais dessa ação. Retomando a máxima do PORO que convoca o cidadão a participar ativamente da *produção social do espaço* ao enunciar “Transforme Distância em Movimento”, tal sugestão parece-nos que plenamente possível no trabalho do OPAVIVARÁ! em questão.

169 SENNETT, 2008, p.296.

170 *Ibidem*. p. 17-18.

171 LOUREIRO, Marília. Opavivará!. In *Incerteza Viva*. Catálogo da 31ª Bienal de São Paulo. Fundação Bienal de São, Paulo, 2016. p. 292.



Figura 23. **OPAVIVARÁ!** *Transporte Coletivo* (2010)

Fonte: Internet. Disponível em: <http://www.opavivara.com.br/>

Entre julho de 1965 e maio de 1967, seguindo a esteira dos movimentos de contestação e agitação social que varreram Europa e América nos anos 1960/70 – como *Diggers*, *Yippies* (*Youth International Party* -Partido Internacional da Juventude), Híppies, *Beatniks*, Punks, Panteras Brancas, entre outros - o coletivo holandês PROVOS¹⁷² atuou em Amsterdam, Holanda. Propondo *jogos* no tecido urbano – que se assemelham às *situações* da Internacional Situacionista – o grupo, com clara inspiração no pensamento anarquista, foi contemporâneo da expansão da Arte Conceitual no cenário internacional das Artes Visuais, sendo expoente, principalmente,

¹⁷² Abreviatura de “provocador”.

do *happening*¹⁷³ como linguagem contemporânea. Além disso, o PROVOS foi claramente influenciado pelos ideais dadaístas de ruptura com os significados e valores sociais estabelecidos. Citando os *happenings* como experimentações no meio urbano, Paola B. Jacques declara:

Essas idéias se desenvolveram também no meio artístico após os situacionistas. Logo em seguida o grupo neodadaísta Fluxus propôs experiências semelhantes; foi a época dos *happenings* no espaço público. No Brasil, os tropicalistas também tiveram algumas idéias semelhantes, principalmente o “Delírio Ambulatorium” de Hélio Oiticica (outros artistas brasileiros já tinham proposto experiências no espaço urbano bem antes, como, por exemplo, Flávio de Carvalho). Dentro do contexto da arte contemporânea, vários artistas trabalharam no espaço público de uma forma crítica ou com um questionamento teórico, e, entre vários outros podemos citar: Krzysztof Wodiczko, Daniel Buren, Gordon Matta-Clark ou Dan Graham. O denominador comum entre esses artistas e suas ações urbanas seria o fato de eles verem a cidade como campo de investigações artísticas e novas possibilidades sensitivas; eles acabavam assim mostrando outras maneiras de se analisar e estudar o espaço urbano através de suas obras/experiências.¹⁷⁴

O *happening* permite uma desconcertante profusão de possibilidades, rompendo com as normas da arte tradicional: a obra de arte deixa de ser um objeto estático, tornando-se movimento e atitude política. Seu valor mercadológico é negado a partir do momento em que se torna um ato efêmero, que se dilui num tempo/espaço determinado. É na tentativa de unir arte e cotidiano que o próprio corpo do artista passa a ser o principal meio de comunicação e expressão, junto ao público participante.

Amsterdã, *irrequieta e aventureira*¹⁷⁵, na época de atuação do PROVOS¹⁷⁶, configurava-se como uma exceção na Holanda, país predominantemente puritano e provinciano, representado por uma monarquia igualmente conservadora. *Amsterdã sempre representou a exceção por seu inato anticonformismo, sua alegria de viver, seu gosto por excessos*¹⁷⁷. O PROVOS, então, passa a atuar nesse contexto, propondo desvios e subversões micropolíticas. Dentre suas táticas de atuação, criam, inicialmente, um panfleto intitulado *Provokatie* e, logo depois, a revista *PROVO*, de distribuição gratuita. O periódico continha textos e imagens de assuntos variados, que iam desde manuais para construção de bombas caseiras, passando por textos do Dadaísmo, Anarquismo, Anti-militarismo, etc. Um dos projetos que pode ser considerado o cerne da práxis do coletivo, entretanto, chama-se *Planos Brancos*, que tinham como objetivo principal propor a vivência e apreensão da cidade de maneira crítica, lúdica

173 Allan Kaprow, artista integrante do grupo Fluxus, cria o termo *happening* em 1959, com seu trabalho *18 Happenings em 6 partes* (Galeria Ruben, Nova York). O artista convidava o público presente na galeria a interagir com o trabalho de diferentes formas, através de “instruções” que lhes foram entregues. A partir dessas instruções – chamadas por Kaprow de *partituras* – qualquer pessoa poderia realizar as ações descritas.

174 JACQUES, 2003, p.35.

175 GUARNACCIA, 2001, p.25.

176 Dentre suas dezenas de integrantes, podemos citar Robert J. Grootveld, Bart Huges, o ex-situacionista Constant Nieuwenhuijs, Roel Van Duijn e Rob Stolk.

177 GUARNACCIA, *Op.cit.*

e criativa. O primeiro Plano Branco foi, talvez, a proposta mais conhecida e emblemática do PROVOS: o *Plano das Bicicletas Brancas*. Em oposição à indústria automobilística, ao consumo e fetiche do automóvel – que prolifera, logicamente, uma série de outros fatores negativos - o grupo desejava distribuir bicicletas gratuitas por Amsterdam - em um grande *happening* colaborativo - um transporte coletivo¹⁷⁸ que poderia ser utilizado livremente pelos cidadãos.

A bicicleta branca está sempre aberta. A bicicleta branca é o primeiro meio de transporte gratuito. A bicicleta branca é uma provocação contra a propriedade privada capitalista, porque a bicicleta branca é anarquista! A bicicleta branca está à disposição de quem quer que dela necessite. Uma vez utilizada, nós a deixamos para o usuário seguinte. As bicicletas brancas aumentarão em número até que haja bicicletas suficientes para todos, e o transporte branco fará desaparecer a ameaça automobilística. A bicicleta branca simboliza simplicidade e higiene diante da cafonice e da sujeira do automóvel. Uma bicicleta não é nada, mas já é alguma coisa¹⁷⁹.



Figura 24. Os Provos apresentam ao público a Bicicleta Branca em 1966
Fonte: GUARNACCIA, 2001

178 A Holanda, ao lado da Alemanha e Dinamarca, é um dos países onde o ciclismo é praticado e incentivado, um meio de transporte seguro e viável para a maioria da população. Mudanças políticas de transporte e de planejamento urbano em meados dos anos 1970 transformaram o ciclismo numa prática dominante nesses países, sendo ele distribuído igualmente entre os diversos grupos econômicos, como apontam John Pucher e Ralph Buehler em seu texto *Bicicleta Irresistível*. (Revista PISEAGRAMA, nº7, janeiro de 2015).

179 GUARNACCIA, *Op.cit.*p.76.

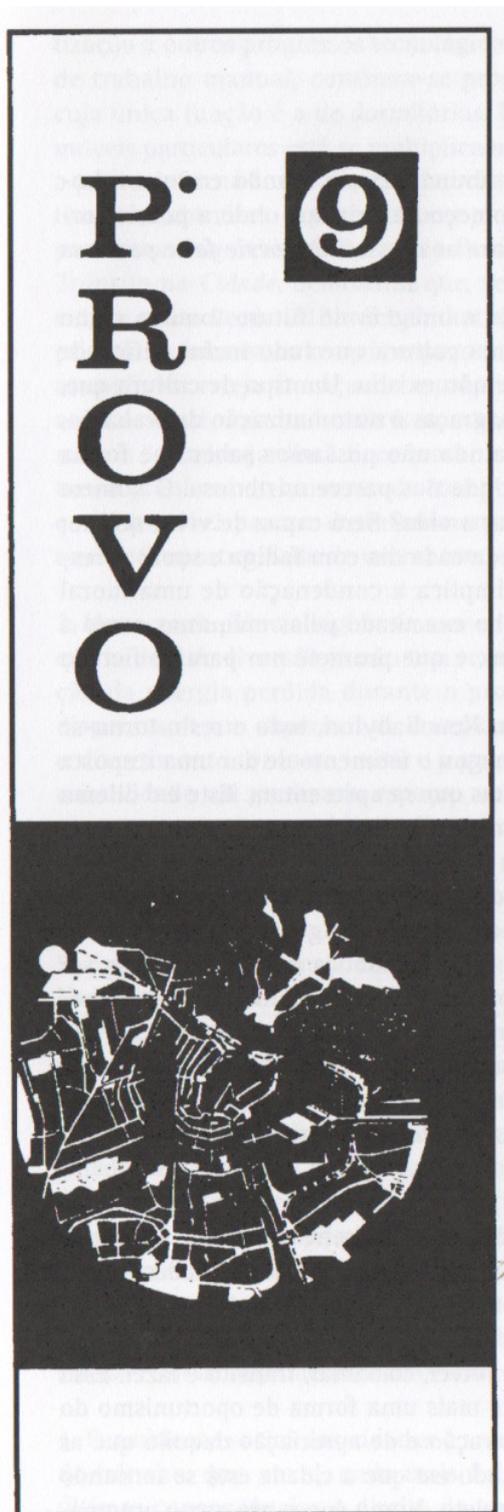


Figura 25. Capa da revista PROVO n°9, número em que o texto *New Babylon: O mundo do Homo Ludens* de Constant Nieuwenhuijs foi publicado.
Fonte: GUARNACCIA, 2001.

Vale ressaltar que nos anos 1950/60, momento pós-fordismo, houve um intenso incentivo ao consumo do automóvel na Europa, cuja indústria cresceu e ganhou força, incentivando-se, também, a expansão de rodovias e construção de estacionamentos. Em decorrência, entretanto, dos impactos ambientais, energéticos e de segurança causados pelo aumento exorbitante do número de automóveis particulares nas ruas, houve uma mudança drástica (não apenas na Holanda, como em outros países europeus) nas políticas de transporte nos anos 1970, momento em que o ciclismo voltou a ser incentivado pelo governo e reivindicado pela população como um meio de transporte seguro e econômico. Dessa maneira, em 1966, quando o PROVOS apresenta ao público a *Bicicleta Branca*, estava indo na contra-mão do *boom* automobilístico, nas palavras de Matteo Guarnaccia: *nos anos 1960, lutar contra o automóvel era algo inédito, uma blasfêmia contra “as maravilhas do progresso”*¹⁸⁰.

Finalmente, o plano das *Bicicletas Brancas* estabelece uma relação dialógica com a *New Babylon*, projeto do ex-situacionista Constant Nieuwenhuijs. Tratava-se de uma *visão imaginativa e ecológica de um futuro hipotético*¹⁸¹, uma cidade utópica¹⁸² idealizada por Constant, onde as novas tecnologias converter-se-iam em ferramentas de libertação e afirmação das capacidades criativas do homem, ao invés de aliená-las. Uma cidade onde o tempo livre e a poesia seriam práticas substanciais na proposição de novos modos de viver lúdicos e politizados no meio urbano.

Quem desejasse pintar de branco sua bicicleta, deveria se dirigir à Praça Spui no centro de Amsterdam, local onde o PROVOS se reunia semanalmente aos sábados pela noite, discutia suas ideias e realizava seus *happenings* urbanos, sempre abordados violentamente pela polícia, que encarava tais encontros como “bagunça” e ameaça à ordem estabelecida. Não foi diferente com o *Plano das Bicicletas Brancas*: o movimento, ainda inicial, foi brutalmente interrompido pela polícia, que confiscou cerca de 50 bicicletas pintadas de branco e prendeu vários integrantes do grupo.

Enquanto que a maioria dos trabalhos descritos no presente capítulo foram efetivados nas ruas, “Estacionamentos: Uma Tipologia”, realizado pelo PORO em 2012, foi voltado para um ambiente de galeria¹⁸³. Os diferentes padrões gráficos dos estacionamentos de Brasília – que o PORO reconheceu a partir das suas derivas e experimentações pela cidade – foram reproduzidos em carimbos, e colocados à disposição do público visitante da exposição “Brasília: [cidade] [estacionamento] [parque] [condomínio]”. Os traçados geométricos, calculados de

180 GUARNACCIA, 2001, p.78

181 *Idem*.

182 *New Babylon* era parte de um projeto mais amplo, que os situacionistas chamaram de Urbanismo Unitário (UU). O Urbanismo Unitário realizava uma crítica ao urbanismo moderno calcado nos ideais funcionalistas de Le Corbusier, cujos pilares eram viver, trabalhar, trânsito e lazer. Dessa maneira, o UU pode ser considerado uma teoria urbana crítica, como aponta Paola B. Jacques (JACQUES, 2003, p.22)

183 Essa proposta fez parte da exposição “Brasília: [cidade] [estacionamento] [parque] [condomínio]” realizada pelo PORO em 2012 na Galeria Fayga Ostrower em Brasília, ocasião em que o coletivo foi contemplado com o Prêmio Funarte de Arte Contemporânea 2012.

forma rígida e funcional – dentro do projeto da *cidade eficiente*¹⁸⁴ - feitos para atingir seu objetivo de organização e otimização dos espaços dos estacionamentos, foi completamente subvertido: uma nova trama de traços e desenhos aleatórios surge a cada “carimbada”, novas marcas, multiplicadas ao acaso, despretensiosamente...

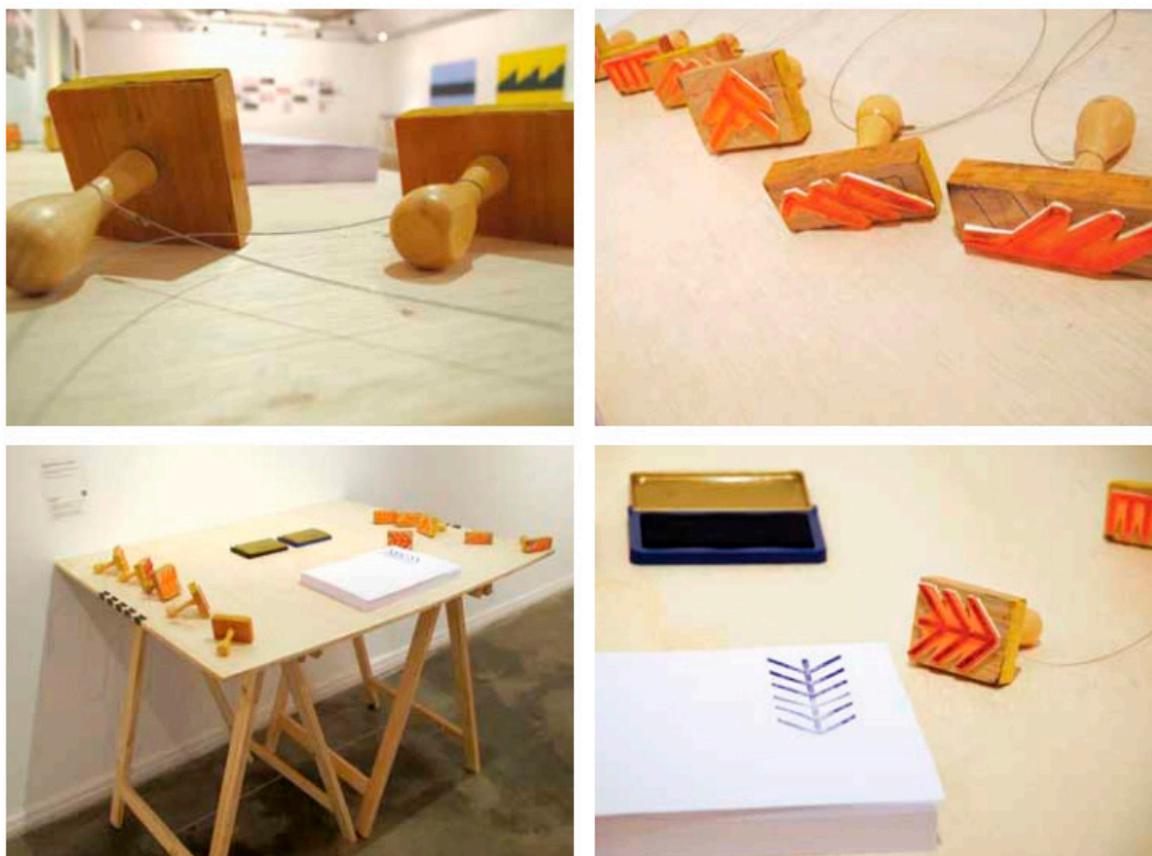


Figura 26. **PORO** *Estacionamentos: Uma Tipologia* (2012)
Fonte: Acervo PORO

É como se as demarcações que controlam e norteiam os usos da cidade, que legitimam a prática do Urbanismo, fossem recriadas pelos próprios cidadãos, como se as regras de ordenamento e esquadramento do espaço urbano, que divide a cidade em setores, quadras, com suas medidas e escalas precisas, fossem repentinamente deslocadas e redesenhadas. Esse novo desenho caótico assume a aparência mesma do cotidiano, com suas múltiplas trajetórias, cartografias e significados, como aponta Gabriel Schvartsberg: *O cotidiano, para além de qualquer funcionalidade (ainda que se possam nele desempenhar funções), é emaranhado de linhas que atravessam sujeitos e espaços, que transbordam fronteiras e transpõem escalas*¹⁸⁵.

184 Aqui nos referimos ao termo utilizado por Gabriel Schvartsberg para se referir à Brasília em seu texto *Pela Disfunção: Retóricas caminhativas do Poro em Brasília*. Esse texto foi concebido para um “Anexo de Textos” criado pelo PORO, disponibilizado em seu site, um complemento para o catálogo da exposição “Brasília: [cidade] [estacionamento] [parque] [condomínio]”

185 SCHVARTSBERG, Gabriel. **Pela Disfunção: Retóricas caminhativas do Poro em Brasília**. Anexo de Textos. Brasília: [cidade] [estacionamento] [parque] [condomínio]. p. 12

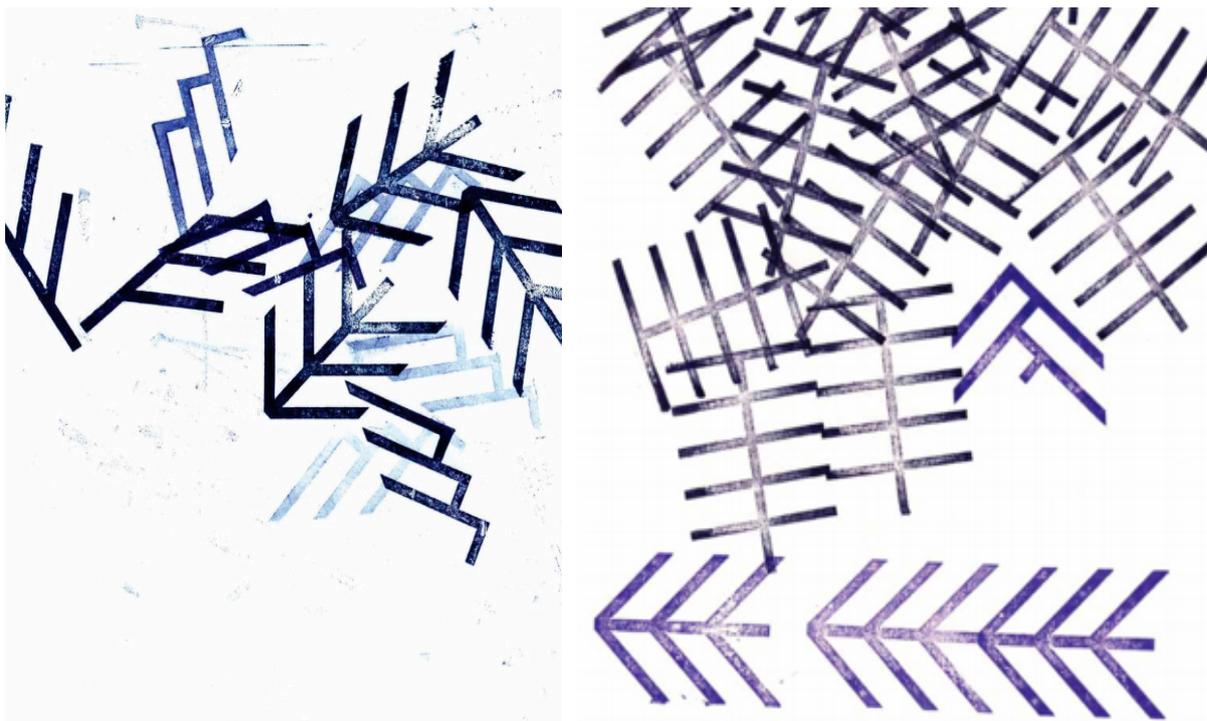


Figura 27. **PORO** *Estacionamentos: Uma Tipologia* (2012)

Fonte: Internet Disponível em: <http://poro.redezero.org>



Figura 28. **PORO** *Cidade Estacionamento - Série de fotografias com leituras gráficas de estacionamentos vazios de Brasília* (2012)

Fonte: Internet. Disponível em: <http://poro.redezero.org/>

Sabe-se que a constante ampliação do número de veículos particulares nas cidades faz crescer, conseqüentemente, o número de estacionamentos. À medida que cresce o número de vagas para carros, também aumenta a poluição atmosférica e sonora das cidades, sem contar os engarrafamentos. Esses são alguns dos malefícios de projetos de mobilidade urbana que pensam a cidade a partir da lógica do automóvel. Brasília, sem dúvida, segue essa lógica. Planejada e construída a partir dos pressupostos modernistas de funcionalidade – contemplando as quatro funções básicas do homem moderno: *habitar, trabalhar, descansar e circular* – é bastante explícita a importância dada aos veículos motorizados em detrimento dos pedestres na cidade, caracterizada por longas distâncias, amplos espaços e vias de circulação. Em suas derivas pela cidade, para a concepção da exposição, o PORO observa: *Fizemos muitas observações a partir de caminhadas, derivas (...) e como Brasília definitivamente não é uma cidade para pedestres, foi desafiador escolher essa forma de apreensão do espaço*¹⁸⁶.

Fica clara, portanto, a importância da vivência de Brasília para a criação dos trabalhos que integraram a exposição em questão. Schvarsberg prossegue:

Caminhar sem objetivo claro, percorrer o vazio, encontrar acontecimentos, perceber paisagens insólitas, sentir as condições do próprio percurso, parecem ter sido algumas das táticas utilizadas ao longo da experiência. O Poro percebe que em Brasília o cotidiano amolece a geometria. É então no cotidiano, em circunstâncias que as escalas não explicam, que o Poro tece suas retóricas caminhativas¹⁸⁷.

Brasília é o símbolo máximo do projeto desenvolvimentista brasileiro. Seu traçado urbano e seus monumentos inspiram e moldam uma imagem da “cidade moderna” e funcional, planejada desde a sua concepção inicial, a partir dos desenhos de Oscar Niemeyer e Lúcio Costa. O PORO vai na contramão dessa concepção clichê da cidade, cria aquilo que Schvarsberg denomina *retóricas caminhativas*: novas narrativas, cartografias outras que surgem com a vivência da cidade a partir de caminhadas e derivas pelos múltiplos espaços da capital federal, que escapam às rotulações corriqueiras; suas amplas áreas de concreto e cimento, seus parques, suas zonas periféricas, seus espaços residuais subutilizados, sua desordem, seu avesso.

Experimentar a cidade de perto, engendrando táticas e fazeres que fogem dos dispositivos e discursos dominantes, que propõem novos contornos aos mapas oficiais. Trata-se daquilo que De Certeau denominou *práticas estranhas ao espaço “geométrico” ou “geográfico” das construções visuais, panópticas ou teóricas*¹⁸⁸. Seriam as vivências dos *praticantes ordinários da cidade*¹⁸⁹. *É a partir daí que o PORO – sendo afetado em suas caminhadas/experiências/percursos, e afetando a cidade mutuamente - desenvolve uma série de*

186 Depoimento cedido à autora em entrevista realizada em 15 de fevereiro de 2016.

187 SCHVASBERG, *Op.cit.* p. 13

188 CERTEAU, 1998, p.159

189 *Idem*

propostas gráficas (dentre elas os carimbos do trabalho “Estacionamentos: Uma Tipologia”) que compõem a exposição Brasília: [cidade] [estacionamento] [parque] [condomínio]. Dentre elas, cartazes que sugerem ações inusitadas tais como “Pessoas escorregam de papelão no gramado do Congresso” ou cartões postais que mostram justamente essa “Brasília outra” dos espaços vivenciados, que trazem frases como “Longas caminhadas ao sol”, “Enormes pátios de cimento” e “Grandes gramados áridos” na série intitulada Paisagens Escritas¹⁹⁰.

É importante salientar que o formato conceitual da exposição¹⁹¹ concede um poder de difusão aos trabalhos que extrapola as fronteiras institucionais. O fato dos trabalhos estarem à disposição do público para manipulação e livre aquisição garante aos mesmos uma ampla proliferação, descentralizada e generosa. Há de certa forma uma rejeição às leis do mercado de arte: as táticas de difusão/distribuição adotadas pelo grupo garantem uma autonomia às obras mesmo depois do término da exposição, uma abertura à participação do público que garante uma propagação contínua dos conteúdos artísticos:

O público recebeu a mostra com muita identificação e houve uma visitação considerável. Foi bem interessante ver que os trabalhos conversaram com as mais diversas pessoas. Muita gente levou e espalhou os impressos que distribuimos durante a exposição. Os trabalhos continuaram repercutindo um bom tempo depois do fim da mostra, um exemplo foi o “Novos Setores para Brasília” que ficou nas ruas da cidade por alguns meses, e foi incluído no livro *Novo Guia de Brasília*¹⁹².

A obra de arte “rara” e única, então, dá lugar a trabalhos processuais, efêmeros, impressos em quantidade (cartazes, postais, panfletos, etc.) que desafiam conceitos como autoria, autenticidade e originalidade. As propostas apresentadas pelo PORO, com seus múltiplos/impressos, podem provocar descobertas e narrativas inusitadas, propor novos usos para os diferentes espaços da cidade e seus contornos urbanísticos consolidados. O público envolvido, então, torna-se participante ativo e parte constituinte – indissociável – desses novos e contínuos agenciamentos.

Os coletivos caminham por trilhas que vão no sentido contrário aos mapas vigentes, que concebem a cidade como um espaço formado por um conjunto de regras, fronteiras e demarcações rígidas e fixas, que precisam e devem ser respeitadas sem hesitação; esses grupos reinventam tais concepções, apontando e evidenciando os múltiplos sentidos existentes que nos

190 Série composta por 8 postais em tamanho 10x15cm. Tais postais – assim como quase todas as obras expostas na mostra – ficavam à disposição do público, que poderia manipular todo o material e levar alguns exemplares consigo, caso desejasse. A maioria desse material gráfico encontra-se disponível para download no site do PORO: <http://poro.redezero.org/>

191 A exposição realizada pelo PORO em Brasília, que foge das normas expositivas tradicionais, remete à algumas mostras emblemáticas no contexto internacional, como *Information* com curadoria de Kynaston McShine (Museu de Arte Moderna de Nova York, 1972); *When Attitudes become Form*, com curadoria de Harald Szemann (Kunsthalle, Berna, 1969); além das mostras organizadas por Walter Zanini no MAC-USP em São Paulo nos anos 1960/70, como as edições da *Jovem Arte Contemporânea*, a *Prospectiva 74* e *Poética Visual*, que concebiam o espaço expositivo como laboratório aberto à participação de todos.

192 Depoimento cedido à autora em entrevista realizada em 15 de fevereiro de 2016.

escapam em meio a um cotidiano automatizado e absorto nos territórios instituídos; a cidade aparece, então, como lugar do dissenso, da pluralidade, dos desejos e da partilha coletiva.

O *Carrinho do GIA* é um pequeno carro de madeira customizado, amarelo, que segue a estética dos carrinhos de café (e doces) muito populares em Salvador-BA. A ideia inicial do grupo, ao montar o primeiro *Carrinho* em 2008, era se apropriar desse elemento que permeia o cotidiano urbano de Salvador e deslocá-lo do seu uso comum, lhe conferindo usos imprevistos: numa clara alusão aos ambulantes e ao mercado informal, o coletivo utilizava o carrinho como uma plataforma móvel para venda de seus registros audiovisuais a preços simbólicos, além de materiais de outros artistas e grupos:

Em fevereiro de 2008, montamos um carrinho amarelo e fomos para o Pelourinho – Centro Histórico da cidade de Salvador-BA – onde vendemos, a preços simbólicos, CDs e DVDs com vídeos e imagens de trabalhos do GIA e de outros coletivos brasileiros.¹⁹³

Vendendo uma série de trabalhos a preços banais, o GIA articula um circuito temporário e efêmero de distribuição, acesso e circulação de propostas artísticas, estabelecendo um enfrentamento/crítica ao atual mercado de arte.

O *Carrinho*, sem dúvida, traz à tona as condições dos vendedores ambulantes na cidade: fazeres marcados pelo improviso e gambiarra, a inventividade popular como possibilidade de subsistência. A cidade, como um grande sistema, afirma Milton Santos, seria *produto de superposição de subsistemas diversos de cooperação, que criam tantos outros sistemas de solidariedade*¹⁹⁴. Em meio a esse processo, desenvolvem-se atividades que não atendem às demandas de eficácia e produtividade da economia global.

Dessa maneira, os carrinhos de café, populares e improvisados, remetem-nos novamente aos *praticantes ordinários da cidade*¹⁹⁵, *que recriam seu cotidiano com procedimentos multiformes, astúcias e teimosias*, que operam no espaço vivido da cidade; pequenas histórias e operações heterogêneas¹⁹⁶ que fogem do controle do espaço planejado e controlado dos grandes centros urbanos. Se as grandes cidades, então, são marcadas por movimentos cada vez mais acelerados e por relações conflituais e competitivas, as errâncias e os desvios terminam por criar novas rotas possíveis. O tempo do *homem lento*¹⁹⁷ irrompe como desvio e dissenso frente ao ritmo frenético da urbe. Segundo Milton Santos, o homem lento estaria sempre encontrando novos usos e finalidades para objetos e técnicas que permeiam a cidade enquanto constructo social, criando, também, novas articulações práticas na vida social e afetiva.

193 Como relata o GIA em seu portfólio *online*, disponível em: www.giabahia.blogspot.com.br (Acesso em 16/04/2017)

194 SANTOS, 2014, p.323

195 CERTEAU, *op cit.*

196 CERTEAU, *op cit.*

197 SANTOS, 2008, p.326



Figura 29. GIA Carrinho (2008) Salvador, BA. Fonte: Acervo GIA

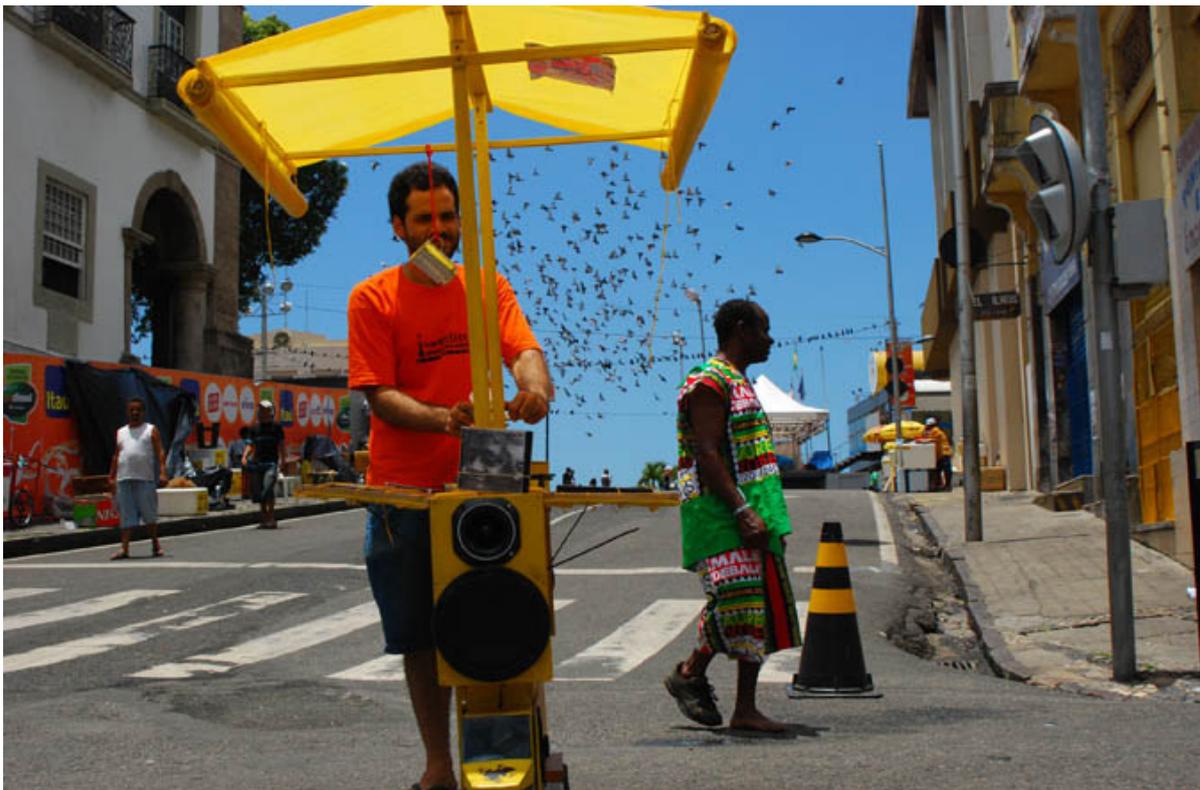


Figura 30. GIA *Carrinho* (2008) Salvador, BA. Fonte: Acervo GIA



Figura 31. GIA *Carrinho* (2008) Salvador, BA. Fonte: Acervo GIA

O *Carrinho*, como um meio midiático itinerante - equipado com um aparelho de som (a música surge como mais um elemento aglutinador de pessoas) - proporciona autonomia às intervenções do GIA, e circula por diferentes contextos, sempre agregando à sua estrutura física novos elementos. Dessa maneira, a cada nova situação, surge um novo carrinho. Em 2012 – já com uma estrutura diferente daquela inicial, comentada anteriormente - o *Carrinho* perambulou por São Paulo, cidade de grandes distâncias e dimensões. O ritmo frenético da cidade desafiou o trânsito lento do veículo: a necessidade e a urgência de um deslocamento veloz e os óbvios obstáculos de uma grande metrópole eram visíveis a todo momento. As músicas entoadas pelo *Carrinho* dificilmente eram ouvidas pelo intenso fluxo popular, e a depender da região, sofriam interferências por conta das antenas de transmissão radiofônica. A estética da precariedade do pequeno carro amarelo era apenas mais um elemento perdido em uma metrópole cosmopolita e grandiosa.



Figura 32. GIA *Carrinho* (2013) Salvador, BA. Fonte: Acervo GIA



Figura 33. GIA Carrinho (2012) São Paulo-SP Fonte: Acervo GIA



Figura 34. O Carrinho do GIA circula por diferentes contextos, sempre agregando à sua estrutura física novos elementos. Dessa maneira, a cada nova situação, surge um novo carrinho.
Fonte: Acervo GIA

O coletivo OPAVIVARÁ!, em 2013, produziu – com materiais diversos e heterogêneos - um carrinho de licor : *um dispositivo etílico que emana cores e sabores*¹⁹⁸, denominado pelo grupo de *Carrinho de bebê*. Esse veículo improvisado é uma espécie de reconfiguração do *Colobar*¹⁹⁹, um outro trabalho realizado pelo grupo em 2010 e 2011. Assim como em *Colobar*, mas em um contexto/situação completamente diferente, os transeuntes são *convidados a experimentar doses auto-servidas das bebidas numa ação entorpeciva que deixa um rastro pictórico e alguns bêbados*²⁰⁰, também atraídos pelo exotismo daquele veículo improvisado com um carrinho de bebê *vintage*.



Figura 35. *Pessoas bebendo licor no Carrinho de Bebê do OPAVIVARÁ!*

Fonte: Internet Disponível em: <http://www.opavivara.com.br/>

198 Palavras do próprio grupo, retiradas de: <http://www.opavivara.com.br>

199 Obra apresentada na Galeria Oscar Cruz em São Paulo em 2011, com curadoria de Bernardo Mosqueira

200 Palavras do próprio grupo, retiradas de: <http://www.opavivara.com.br>



Figura 36. OPAVIVARÁ! *Carrinho de Bebê* (2013)



Figura 37. *Colorbar do OPAVIVARÁ!* é um dispositivo étlico que emana cores e sabores. Numa parede, todos são convidados a experimentar doses auto-servidas das bebidas numa ação entorpeciva que deixa um rastro pictórico e alguns bêbados.
Fonte: Internet Disponível em: <http://www.opavivara.com.br/>

Interessante perceber o diálogo estabelecido com os veículos dos dois coletivos, ambos construídos com materiais improvisados, encontrados em ferros-velhos e brechós, seguindo uma estética da gambiarra e da bricolagem. Essa bricolagem também dialoga, numa esfera mais ampla, com certos aspectos das grandes cidades, desordenadas, rizomáticas, caóticas em certa medida. São proposições que se inserem na própria linguagem e dinâmica do espaço, ao mesmo tempo que se destacam, se perdem e se fundem num fluxo contínuo. Os carrinhos existem enquanto itinerância, movimento, perdendo seu sentido caso sejam expostos como “objetos prontos” em espaços de galerias ou museus. Eles dependem dos espaços públicos e da sua dinâmica social para existirem enquanto propostas processuais/relacionais. Conclamam pela participação dos transeuntes e pela imprevisibilidade de seus atos, sendo esse funcionamento quase anárquico que faz a ação efetivamente acontecer.

Pensando ainda nos grandes fluxos de pessoas que transitam pelas cidades e no deslocamento constante como necessidade e urgência, o *Degrau* do GIA surge como uma ação sutil e potente. Idosos com dificuldade de locomoção, mulheres que seguram seus filhos pelas mãos, trabalhadores apressados, estudantes apreensivos, vendedores ambulantes que encontram

nas rotas dos ônibus sua garantia de sobrevivência, pontos e terminais de ônibus lotados no horário do *rush*: *Só a vida urbana nos obriga a conviver com uma multidão de desconhecidos: estamos permanentemente na dependência do contato com pessoas que não escolhemos*²⁰¹. Em meio a esse cenário, um integrante do GIA posiciona um pequeno degrau amarelo – feito de madeira – em frente à escada que dá acesso ao ônibus. Reações de surpresa, de agradecimento ou indiferença completa frente àquela situação inesperada. Além da intervenção propriamente dita, o coletivo produziu um samba²⁰² como um de seus desdobramentos:

Degrau
(SambaGIA)

Se parar pra pensar,
Se parar pra pensar,
Que o degrau é muito alto...

Se parar pra pensar,
Se parar pra pensar,
Que o degrau é muito alto...

Ô motô não corre, que eu posso cair!
Quem é que me acode?
Ô motô me ajuda, eu não consigo subir
Quem é que me acode?

Se tivesse uma escadinha,
Seria legal...
Se tivesse uma escadinha,
Só mais um degrau...

201 KEHL, Maria Rita. **Olhar no Olho do Outro**. Belo Horizonte: Revista PISEAGRAMA, nº7, janeiro de 2015. p. 22.

202 Fazer letras de samba é, para o GIA, uma espécie de *registro expandido*, em que a música aparece como elemento aglutinador, para que as pessoas entrem em contato com o grupo e suas ações de uma maneira inusitada. As letras de samba criadas pelo GIA – como *Cerveja GIA*, *Degrau*, *Minha Guia*, entre tantas outras, foi uma maneira que o grupo encontrou de registrar musicalmente suas ações e questionamentos. (Falaremos mais do *SambaGIA* e suas táticas de aglutinação, como a festividade, no capítulo 3) Para escutar essas e outras canções, acessar: <http://www.myspace.com/sambagia>



Figura 38. GIA Degrau (2008) Salvador,BA. Fonte: Acervo GIA



Figura 39. GIA Degrau (2008) Salvador,BA. Fonte: Acervo GIA

É fato conhecido que ônibus lotados são uma constante nas grandes cidades brasileiras, com uma infraestrutura considerada ruim e ineficiente:

(...) a classe com menores condições reside distante dos locais de emprego, consumo e entretenimento. Além disso, essa classe depende de transporte público pouco eficiente e de baixa qualidade, pois este não foi priorizado ao longo de décadas²⁰³.

A problemática que permeia o transporte público no Brasil nos dias atuais vem de uma história complexa, que remonta aos processos de industrialização, crescimento e urbanização das cidades brasileiras, articuladas a partir de certas prioridades políticas e econômicas. Lembremos das manifestações de junho de 2013, que eclodiram, principalmente, a partir do anúncio do governo do aumento das passagens de ônibus, em que a insatisfação popular irrompeu em protestos por todo o país, em uma impressionante movimentação social. O *Degrau* do GIA não apresenta, entretanto, respostas prontas frente às problemáticas apresentadas pela cidade, com suas macroestruturas e implicações político-sociais mais amplas.

Assim como as ações do OPAVIVARÁ! e do coletivo PORO comentadas nesse capítulo, muitas proposições colaborativas configuram-se, na imensidão das cidades, como pequenas fagulhas, lampejos de imaginação, *ações vaga-lumes*, iniciativas efêmeras que se instauram repentinamente no tecido urbano, sendo igualmente fugaz o seu desaparecimento. Apontam para novas formas de pensar e vivenciar a cidade, contrapondo-se à homogeneização e supressão das singularidades. As rotas propostas pelos coletivos podem gerar possibilidades inusitadas de uso e apropriação dos espaços da cidade, como práticas possíveis na *construção social do espaço*. Se, como aponta Hannah Arendt, o comportamento e os desejos dos indivíduos estariam cada vez mais equacionados dentro das convenções sociais, GIA, PORO e OPAVIVARÁ! sinalizam, através de diferentes artifícios e táticas, para possíveis caminhos de resistência.

203 MACIEL, Vladimir F. **Problemas e Desafios do Transporte Público Urbano**. Disponível em: <http://www.brtrbrasil.org.br/index.php/sala-de-imprensa/artigos/35-art-4> (Acesso em 20/04/2017)

Capítulo 4: OCUPAÇÕES EFÊMERAS

Nesse capítulo, vamos analisar intervenções que operam na ocupação dos diferentes espaços das cidades de formas variadas: elas transformam esses espaços de maneira efêmera e temporária, muitas vezes utilizando-se do estranhamento e da surpresa como ferramentas potentes. Operam deslocamentos na paisagem urbana, nos significados do lugar em seus elementos físicos e simbólicos. Muitas dessas intervenções dialogam com o conceito de “bricolagem” de Levi Strauss, *aquilo que é feito com os meios às mãos*: lonas coloridas que demarcam novas territorialidades (*Caramujo* do GIA); plantas agrupadas que formam “moitas” propícias ao lazer e encontro descompromissado (*Na Moita* do OPAVIVARÁ!); praias tomadas de assalto por “cangas” cujas mensagens conclamam o respeito à diversidade (*Cangaço* do OPAVIVARÁ!); flores feitas de papel vermelho intenso que instauram jardins temporários em espaços subutilizados da urbe (*Jardim* do PORO).

As ocupações efêmeras, por sua vez, desdobram-se em linguagens distintas, que elencamos em dois subgrupos:

- performances, *sites specifics*, criação de *ambientes* temporários ou intervenções urbanas que pressupõem a presença física dos integrantes dos grupos, assim como uma série de materiais e instrumentos que auxiliam a construção/produção das propostas em questão;
- Cartazes, panfletos, faixas, *banners*, *stickers*, lambe-lambes, publicações, fanzines e toda sorte de material gráfico que dialoga com o caos e pluralidade imagéticos da urbe;

4.1. Territorialidades

Estamos em uma época em que o espaço se oferece a nós sob forma de relações de posicionamentos.

Michael Foucault

Em *Outros Espaços*, conferência realizada por Michel Foucault em 1967 na Tunísia (publicada, entretanto, apenas em 1984), o filósofo afirma ter sido o século XX o século do espaço. O espaço medieval (de localização, hierárquico) teria sido superado pelo espaço moderno (de extensão, após os estudos revolucionários de Galileu Galilei), e, atualmente, o espaço contemporâneo seria “de posicionamento”. Assim, nossas vidas se desenvolveriam em um espaço atual heterogêneo, marcado e construído por relações que, por sua vez, gerariam uma série de posicionamentos, que seriam geográficos, espaciais, localizáveis. Não se referem – apesar de não ser possível desvencilhar esses dois aspectos – a posicionamentos subjetivos, relativos aos comportamentos dos indivíduos. O autor define três tipos de posicionamentos: de

passagem – ruas, praças, estações de trem e de metrô, por exemplo; de parada provisória – cafés, cinemas, e tantos outros lugares de convivência existentes nas cidades; e aqueles fechados – casas, domicílios, quartos, etc. Há, entretanto, alguns posicionamentos que invertem a lógica desses espaços usuais. Desviam seu uso comum, instaurando tensões e contradições a todos os outros locais consensuais que integram a sociedade. Esses lugares de “desvio”, segundo Foucault, seriam as *utopias*, lugares irrealis, imaginários, e as *heterotopias*, que, em oposição às utopias, seriam lugares efetivos e concretos. Diferentes de todos os outros posicionamentos citados, seriam *contraposicionamentos*. Acreditamos, entretanto, que a arte também pode ser geradora desses locais de desvio, despertando novas condutas, novas percepções, agenciamentos, processos artísticos coletivos que fogem às normas culturais tradicionais. Atuariam na construção de heterotopias em potencial, como linhas de fuga.

Para Giorgio Agamben, além dos dispositivos “clássicos” citados por Foucault (Estado, discursos, instituições, leis, proposições filosóficas, e a própria linguagem), a sociedade contemporânea teria gerado uma série de outros dispositivos mais sutis, porém, igualmente condicionadores dos comportamentos: celulares, computadores, aparelhos de TV, toda sorte de aparatos tecnológicos utilizados *pelo inócuo cidadão das democracias pós-industriais (...) que executa pontualmente tudo que lhe é dito e deixa os seus gestos quotidianos, como sua saúde, os seus divertimentos, como suas ocupações, sua alimentação e como seus desejos sejam comandados e controlados por dispositivos até nos mínimos detalhes*²⁰⁴.

Atuando de maneira inversa aos dispositivos de disciplina e controle, tão presentes na sociedade contemporânea, alguns processos artísticos coletivos seriam, também, *contradispositivos*, conceito citado por Agamben. Tais proposições atuariam na contramão de qualquer tentativa de captura e controle das subjetividades. Atuariam na produção de novos sujeitos, no despertar e no *deflagrar* de diferentes possibilidades estéticas/criativas. A “deflagração” aqui é entendida, então, como o ato de *fazer surgir ou aparecer*²⁰⁵ novas possibilidades artísticas, em suma, provocar lampejos de criatividade na esfera da arte/vida. Os espaços de ação, que Foucault denominou de heterotopias dialogam, em alguns aspectos, com o conceito de *territorialidades*, que utilizaremos nesse capítulo, a partir dos escritos do geógrafo Rogério Haesbert.

Segundo Rogério Haesbert, o chamado “território” é marcado por uma polissemia. Este conceito, muito presente nas discussões sobre a cidade, pode ser considerado a partir de uma dimensão política, econômica, cultural, entre outras. A partir das premissas do autor, vamos considerar a vertente *cultural*, que prioriza a dimensão simbólico-cultural do território, *mais subjetiva, em que o território é visto, sobretudo, como o produto da apropriação/valorização simbólica de um grupo sobre o espaço*²⁰⁶. Dessa forma, quando afirmamos que os

204 AGAMBEN, 2014, p.50

205 **deflagrar** em Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <http://www.priberam.pt/dlpo/deflagrar> [consultado em 02-12-2014].

206 HAESBERT, 2005, p.13

coletivos ressignificam territórios nas cidades – criando novas *territorialidades* - através de suas intervenções, estamos considerando não apenas o viés objetual/material de determinado território, mas também sua dimensão simbólica, construída individualmente e coletivamente pelos cidadãos, no processo que denominamos, a partir de Milton Santos, como *produção social do espaço*. Através das territorialidades, construímos maneiras de experimentar o mundo e de atribuir, aos seus diferentes elementos (sejam eles simbólico-culturais, políticos ou econômicos) significados plurais: *O território é, ao mesmo tempo, um recurso ou instrumento de poder e um valor - valor este que vai além do simples valor de uso ou de troca, estendendo-se pela valorização simbólica, identitário-existencial*²⁰⁷. Em tempos de globalização, Haesbert destaca que os territórios estão cada vez mais organizados em redes, *territórios-rede*²⁰⁸ mundialmente integrados. A territorialidade como sinônimo de fixidez e concretude (territórios demarcados, estáveis) se dilui em função de territorialidades mais fluidas e flexíveis, marcadas pelo movimento contínuo e a associação em redes – rizomáticas - sendo a multiplicidade o seu cerne. Dessa forma, a *multiterritorialidade* seria uma marca da época contemporânea.

Propor uma nova territorialidade pressupõe, entretanto, transformar antigos significados e valores arraigados a determinado local, propondo uma *desterritorialização* desses elementos. Essa reviravolta pode ocorrer, também, na esfera intersubjetiva, na produção de subjetividades. Segundo Haesbert, entretanto, uma *desterritorialização* sempre conclama uma *reterritorialização*. Algo inusitado, uma nova territorialidade – que traz consigo uma infinidade de possibilidades - se instaura no lugar do antigo território desmanchado. Se vivemos em territórios cada vez mais permeáveis, flexíveis e heterogêneos – características que acompanham as relações sociais - os processos de *desterritorialização* e *reterritorialização* operam, igualmente, de maneira simultânea e contínua, seguindo a cadência dos agenciamentos e dos fluxos cada vez mais acelerados que caracterizam a contemporaneidade.

No presente capítulo, em um primeiro momento, iremos analisar as territorialidades propostas pelos coletivos que, nas cidades, configuram-se como *site-specifics*, ambientes efêmeros, arquiteturas temporárias. Como pontuamos no início, são intervenções que operam deslocamentos na paisagem urbana, nos significados do lugar em seus elementos físicos e subjetivos. São ações colaborativas que apontam para a necessidade de subverter as práticas homogeneizadoras e automatizadoras do cotidiano, através da criação de novas territorialidades e possibilidades de convivência no meio urbano. Como isso ocorre então nas práticas artísticas contemporâneas? De que maneira PORO, GIA e OPAVIVARÁ!, nos últimos anos, vêm propondo ações que conclamam novas territorialidades na cidade?

Em 2002 e 2004, nas cidades de Belo Horizonte-MG e Santo Amaro-SP, o PORO colocou em canteiros abandonados centenas de flores confeccionadas com papel celofane

207 *Ibidem*. p.15

208 *Idem*.

vermelho, criando jardins que se configuram como borrões de cor na imensidão cinza da urbe. Trata-se de uma intervenção de caráter efêmero, sutil, que conclama um pequeno deslocamento – micropolítico - dentro da paisagem usual da cidade; desvia o olhar do transeunte de maneira quase instantânea, acompanhando a velocidade dos fluxos urbanos. Trata-se de um *contrapositionamento*, uma nova territorialidade que deflagra, em um lugar de passagem, a possibilidade do olhar poético insurgente.



Figuras 40 e 41. **PORO Jardim** (2002-2004)

Fonte: Internet. Disponível em: <http://poro.redezero.org/>

O jardim articulado pelo PORO, com seu viés estético e poético, remete-nos aos espaços abandonados e sucateados em prol da construção de macroestruturas que terminam por transformar o meio urbano em um ambiente cinza padronizado, onde certos modelos de circulação, trabalho, moradia e lazer terminam por suprimir o “poético” pelo “funcional”. Os espaços obsoletos e residuais se proliferam pelas cidades, fugindo de qualquer tentativa de controle.

Fazendo um breve retorno às vanguardas históricas, Francesco Careri nos recorda sobre as excursões dadaístas pela cidade de Paris em 1921, sendo a primeira delas uma visita ao jardim da Igreja de Saint-Julien-Le-Pauvre, evento que inaugurou “A Grande Saison Dada”. *Não se trata de uma manifestação anticlerical, como poderia se pensar, mas antes de uma nova interpretação da natureza, aplicada, esta vez, não à arte, mas à vida*²⁰⁹, esclarece o grupo de André Breton e Tristan Tzara. Os dadaístas, com essas deambulações, pretendiam perscrutar os lugares banais da cidade, uma das propostas mais importantes das vanguardas modernas no que diz respeito à apropriação dos espaços públicos como possibilidade poética e experimental, processo em que a representação dá lugar à vivência real do espaço. A velocidade, os fluxos e o movimento da cidade (tão enaltecidos pelos futuristas) transbordam, então, as páginas dos poetas e as telas dos pintores, sendo percebidos e experimentados em tempo real, adentrando o campo da ação. Segundo Careri, a visita ao jardim de Saint-Julien-Le-Pauvre, a descoberta desse espaço banal, configura-se como o primeiro *ready-made* urbano da história, que, a partir de uma operação simbólica, atribui-se valor estético a um espaço e não a um objeto²¹⁰.

Não obstante a distância espaço-temporal e guardadas as devidas diferenças contextuais e sócio-históricas, parece-nos interessante o diálogo estabelecido entre o PORO (em uma realidade brasileira/latino-americana e suas adversidades) e o grupo Dadá (em uma Paris reformada há poucas décadas por Haussmann, palco de um acelerado crescimento industrial e urbano). A escolha de um lugar vazio, sem qualquer tipo de cultivo ou edificações - tal qual o *terrain vague* descrito por Solà-Morales em *Urbanité Intersticielle*²¹¹ - espaço intersticial localizado entre as construções operantes e os espaços funcionais das cidades. Tal lugar obsoleto se opõe às estruturas produtivas da urbe, e por isso passa despercebido frente ao ordenamento urbano, mas pode adquirir uma potência poética e artística a partir das experimentações colaborativas: *o vazio é a ausência, mas também a esperança, o espaço do possível*²¹². Acreditamos que seja nesse ponto crítico que a intervenção *Jardim* assuma uma potência micropolítica transformadora (sua potência de vaga-lume), atuando, então, como um *contradispositivo* frente ao cotidiano automatizado e alienante das grandes cidades.

209 CARERI, 2013, p.76

210 *Ibidem.* p.75

211 *Ibidem.* p. 43

212 SOLÀ-MORALES, Ignasi *apud* CARERI, 2013, p.43

Uma nova territorialidade é proposta pelo OPAVIVARÁ! com a intervenção *Na Moita*, um espaço relacional de convivência e encontros. O grupo cerca com plantas de diferentes tipos determinado espaço, que se torna um local de livre circulação, uma “moita” que convida o público a relaxar e agir conforme sua vontade. Sobre esse espaço agregador, o grupo afirma:

...o espaço envolvente oferece ao indivíduo o toque e o acolhimento, e se possível a sensação festiva de estar entre amigos. O espaço envolvente deve ser um espaço experimental e lúdico, e deve necessariamente, mesmo que por um curto período de tempo, transportar as pessoas para um outro contexto, algo como a descoberta das Américas e seus povos bárbaros. Podemos pensar também no espaço envolvente como um primeiro ato, um caminho para esta viagem, este deslocamento²¹³.



Figura 42. OPAVIVARÁ! *Na Moita* (2007 – 2011) Fonte: Internet. Disponível em: <http://www.opavivara.com.br>

Ao propor uma “viagem” momentânea a outro contexto, como colocado na citação acima, o OPAVIVARÁ! apresenta aos participantes da intervenção uma ruptura espaço/temporal, propondo uma suposta viagem imaginária a tempos longínquos, que evocaria um certo primitivismo idealizado, que, de alguma maneira, dialoga com a brasilidade exacerbada exposta na *Tropicália* de Hélio Oiticica. Um espaço mítico que, ao mesmo tempo, faz-se real e concreto. *Na Moita*, assim como *Tropicália*, convoca novos espaços para a arte, que passa a operar na esfera das relações, dos posicionamentos, propondo um formato artístico *cujos substrato é a intersubjetividade*²¹⁴, nas palavras de Nicolas Bourriaud.

213 Disponível em: <http://www.opavivara.com.br>

214 BOURRIAUD, 2011, p.21.



Figura 43. **OPAVIVARÁ! Na Moita** (2007 – 2011) Fonte: Internet. Disponível em: <http://www.opavivara.com>.

Na ocasião, *A Mulher Bambu* (conhecida como *A Princesa da Natureza*), personagem popular do cotidiano carioca, foi convidada pelo OPAVIVARÁ! a visitar o ambiente e participar do encontro coletivo. Foi elaborada uma refeição com a participação do público presente, que podia se acomodar nas cadeiras coletivas elaboradas pelo grupo, uma interessante releitura das populares cadeiras de praia que são marcas registradas das praias do Rio de Janeiro. Ao invés de uma cadeira individual, as cadeiras do OPAVIVARÁ! sustentam de 2 a 3 pessoas de uma vez, “são cadeiras de praia triplas”, nas palavras do grupo.

A ocupação *Na Moita* deriva, sem dúvida, da *Mochila Moita*²¹⁵, um dispositivo relacional que se agrega as plantas ao corpo do *participador-obra*²¹⁶. O coletivo afirma: *Estas fantasias-coletivas funcionam como engrenagens de sociabilidade*²¹⁷. *Na Moita* existe, enquanto ocupação efêmera e territorialidade, na medida em que é vivenciada e percebida por uma coletividade. As *mochilas* dependem da vivência de cada um (e de todos): trata-se de uma performance, cuja potência é ativada a partir do momento em que as pessoas ostentam as *moitas-vestimentas* em seus corpos, que, de maneira lúdica, remetem às fantasias do carnaval

215 A *Mochila Moita*, primeiramente realizada em 2005, foi apresentada junto a outros objetos relacionais no dia 13 de abril de 2013, na primeira exposição individual do OPAVIVARÁ! na galeria *A Gentil Carioca* no Rio de Janeiro.

216 Com a criação dos *Parangolés*, Hélio Oiticica propõe um envolvimento de tal ordem ao “espectador” que esse termo passa a não servir mais. Dessa maneira, o espectador transforma-se em *participador*. Oiticica afirma que os *Parangolés* são a volta a um estado não intelectual de criação e prescindem de participação coletiva, como aponta Wesley Stutz. In STUTZ, Wesley. **Hélio Oiticica e os Parangolés: A Busca por um Estado de Invenção**. Disponível em: http://artcontexto.com.br/artigo-edicao04-wesley_stutz.html

217 Disponível em: <http://www.opavivara.com.br>

carioca, aos *Parangolés* de Oiticica. *Roupas que são dispositivos de afecção. Roupas para olhar e para vestir. Roupas para desfilas na vida*, nas palavras de Moacir dos Anjos²¹⁸. Moitas ambulantes, corpos-natureza que se camuflam na paisagem...



Figura 44. **OPAVIVARÁ!** *Cadeiras Triplas*. Fonte: Internet. Disponível em: <http://www.opavivara.com.br>



Figura 45. **OPAVIVARÁ!** *Mochila Moita* (2005 – 2013) Fonte: Internet.
Disponível em: <http://www.opavivara.com.br>

218 DOS ANJOS, Moacir. *Três coisas que eu acho que sei sobre o OPAVIVARÁ!*
Disponível em: <http://www.opavivara.com.br>

Hélio Oiticica apresentou, pela primeira vez, o ambiente *Tropicália* na exposição Nova Objetividade Brasileira realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ). Trata-se de um ambiente labiríntico, formado basicamente por dois penetráveis : *PN2 - Pureza é um Mito* e *PN3 - Imagético*. Sua estrutura de labirinto, bastante presente na obra do artista (desde os primeiros Metaesquemas dos anos 1950 até os Núcleos, Penetráveis e Relevos Espaciais da década seguinte) ganha força a partir do momento em que Oiticica passa a frequentar o morro da Mangueira em meados de 1960. Essa vivência intensa na Mangueira influenciou radicalmente os caminhos da sua poética, sendo a participação efetiva do público nas suas propostas uma das características mais marcantes. Isso fica notável em 1964, quando cria os *Parangolés*: capas e estandartes confeccionados com materiais efêmeros e precários, inspirados na fragmentação das favelas e na dinâmica musical do samba, sendo feitos para serem vestidos pelo espectador, que transforma-se, nas palavras de Hélio Oiticica, em “participador-obra”. O *Parangolé*, então, depende da participação efetiva do público para realizar-se plenamente, propondo uma experiência sinestésica, em uma mistura transversal de artes visuais, dança e música. O corpo livre de amarras sociais/institucionais libera toda sua energia em uma experiência dionisiaca.



Figura 46. **Hélio Oiticica** *Tropicália* (1967) Fonte: ANJOS, 2012

A Tropicália, por sua vez, também é uma proposta que tenta escapar à captura e modelação dos corpos, em que a própria ginga relativa ao deambular pelas favelas faz-se presente no corpo do espectador/participante quando esse percorre a instalação, como se percorresse os becos e corredores labirínticos típicos das favelas. Segundo Moacir dos Anjos, o “deambular” sempre esteve presente na obra de Oiticica, e o artista teria declarado em uma entrevista a Jari Cardoso em 1978:

Foi ainda adolescente, em inícios da década de 1950, que começou a explorar, em caminhadas, as mais diversas localidades do Rio de Janeiro, em particular as partes da cidade que escapavam às normas usuais de regulação de corpos, tais como a zona boêmia da Lapa e a região onde mais se concentravam casas de prostituição, conhecida por Mangue²¹⁹.

Além da experimentação do labirinto em si, que remete às vielas e barracos improvisados dos morros, e da imersão em um ambiente sinestésico que estimulava todos os sentidos – visão, olfato, tato, audição - o espectador/participante também se deparava com elementos que escancaravam a tropicalidade brasileira: plantas, panos coloridos, areia e pedregulhos no chão:

...criei como que um cenário tropical, com plantas, araras, areia, pedrinhas. Numa entrevista com Mário Barata, no jornal do Comércio a 21 de maio de 67, descrevo uma vivência que considero importante: parecia-me ao caminhar pelo recinto, pelo cenário da Tropicália, estar dobrando pelas “quebradas” do morro, orgânicas tal como a arquitetura fantástica das favelas – outra vivência: a de “estar pisando a terra” outra vez²²⁰.

Oiticica propõe um espaço que se desvia das convenções artísticas tradicionais, apresentando ao um público uma territorialidade, um outro lugar, que conclama a transgressão de comportamentos e condutas comuns ao ambiente do Cubo Branco²²¹, no qual a *Tropicália* se insere. O experimentalismo de *Tropicália* instaura um tempo/espaço suspenso, que catalisa um afastamento temporário da “realidade” comum, propondo uma outra realidade devoradora dos símbolos brasileiros, sua tropicalidade esgarçada, a retomada da antropofagia oswaldiana. Traz consigo, também, o convite à vivência das favelas, dos morros, evocando questões sociais e políticas que retiram a *Tropicália* de uma esfera meramente estética/formalista.

219 DOS ANJOS, Moacir *In As ruas e as bobagens: anotações sobre o delirium ambulatorium de Hélio Oiticica*. Revista ARS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da ECA-USP. n° 20. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/cap/ars20/v10n20a02.pdf>. Acesso em 14/12/2014.

220 OITICICA, Hélio. *Tropicália*, 1967.

Disponível em: <http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/tropicalia-3> Acesso em 14/12/2014.

221 Em 1976, o artista norte-americano Brian O’Doherty publicou uma série de três artigos na revista *Art Fórum* em que referia-se ao espaço da galeria como “Cubo Branco”, um ambiente asséptico que não poderia intervir na percepção das obras por parte dos observadores – característica que tomou força a partir do Minimalismo. O Cubo Branco seria um espaço neutro, sem influência do meio externo, e alheio aos fatores da vida cotidiana. O observador, portanto, ficaria isolado em um espaço atemporal onde o objeto arte poderia ser cultuado e sacralizado.

Um dos primeiros trabalhos realizados pelo GIA, que dialoga com *Tropicália* de Hélio Oiticica, assim como com os *Parangolés* e *Penetráveis* de uma maneira geral, foi o *Caramujo*, um ambiente construído com plástico amarelo, em que o grupo propõe a experimentação coletiva de uma nova territorialidade. Uma barraca simples, improvisada, que pode assumir diferentes funções, a partir do contexto onde estiver inserida. Trata-se de uma arquitetura efêmera, que pode servir de abrigo, transformar-se em um ambiente de festa ou em uma simples cobertura, uma sombra convidativa para os dias ensolarados. A respeito do trabalho, Alejandra Muñoz afirma:

...o ativismo político do GIA busca inserção no contexto das dicotomias exacerbadas em escala mundial entre o rolo-compressor do capitalismo ilimitado e as resistências desesperadas de minorias que se opõem ao esmagamento. É o caso do projeto *Caramujo*, no qual a realidade de habitação improvisada do sem-teto, “efêmero permanente” cada vez mais visível nas cidades brasileiras, se confundem com a poética dos *Parangolés* de Oiticica. A estrutura questiona a função primária do abrigo, a ocupação de um lugar, o processo de territorialização e expectativa de um espaço sem imagem (a fachada representativa), sem forma e sem função (a planta distributiva de usos e divisões do espaço) pré-estabelecidas.

O *Caramujo*, então, tem o poder de se reinventar e se metamorfosear a cada situação, seguindo os desejos e as necessidades do público envolvido. No entanto, enquanto ambiente efêmero, é um espaço que existe enquanto for percebido e vivido por um determinado grupo, pressupõe uma partilha sensível coletiva. Sua estrutura precária e fluida tensiona os espaços demarcados e as construções fixas da cidade – que Francesco Careri, a partir de Deleuze e Guattari, chama de espaço sedentário²²².

O caramujo, molusco do grupo dos *gastrópodes*, comum em várias regiões do Brasil, movimenta-se lentamente e carrega uma concha – sua “casa” – nas costas. Esse fato influenciou a criação do *Caramaujo*: o GIA carrega consigo a tenda amarela para diversos lugares, propondo a vivência de uma territorialidade livre, não hierarquizada e lúdica. A barraca amarela se suspende com a força do improvisado, da gambiarra e da colaboração. A lona esticada com amarrações e nós diversos pode ser constantemente remodelada, como uma cobertura/barraca nômade em contínua transformação. Em Recife, em 2005, um vendedor ambulante apropriou-se da barraca amarela, montada no centro da cidade, para anunciar – em um microfone - e comercializar seus produtos, apresentando um pequeno *show* para atrair os consumidores: enquanto manipulava uma cobra em suas mãos, divulgava os produtos à venda; em São Paulo, 2006, também na área central da cidade (nas proximidades do Largo São Francisco) o GIA montou um *Caramujo* que serviu como abrigo temporário para os moradores de rua em um dia chuvoso, que terminou com um samba entoado/tocado por todos; inúmeras vezes, em Salvador, a tenda amarela funcionou como cobertura para pontos de ônibus em dias

222 CARERI, 2013, p.40

ensolarados e chuvosos. Tal tática também foi utilizada, muitas vezes, na tradicional Festa do Bonfim, ocasiões em que o *Caramujo* se metamorfoseou em uma cobertura/sombra móvel, acompanhando a multidão de pessoas que frequentam o festejo, quase uma mancha amarela nômade esparsada em meio a multidude.



Figura 47. GIA *Caramujo* (2002-2017) Fonte: Acervo GIA

O GIA observa que, além da clara influência dos *Penetráveis* e dos *Parangolés* de Hélio Oiticica, a poética do artista visual carioca Jarbas Lopes também foi muito importante para a concepção do *Caramujo*, principalmente o trabalho *Barraca Dee Graça*, que também surge de uma experimentação e partilha coletiva. Segundo Jarbas Lopes, o trabalho emerge a partir das suas vivências na infância, quando seu pai produzia e divulgava bailes *funk* no Rio de Janeiro: em vários momentos o artista se viu envolto no universo imagético do material (como cartazes, banners, faixas, panfletos) que divulgava os bailes. O artista declara:

Agora eu vivo nesse universo de experimentações, de observar também a força das abstrações, mesmo que eu volte à raiz e ligue a direta linguagem popular, quero ver é ela se modificar. É isso que vejo acontecer nos bailes funk, que foram e são grandes laboratórios populares de experimentos coletivos²²³.

223 **Multiplicidade entrevista: Tetine e Jarbas Lopes.** Disponível em: <http://multiplicidade.com/blog/multiplicidade-entrevista-tetine-e-jarbas-lobes/> (Acesso em 24/04/2017)



Figura 48. **Jarbas Lopes** *Barraca Dee Graça* (2011) Fonte: Internet.
Disponível em: <http://vivafavela.com.br/17barraca-confeccionada-com-cartazes-de-bailes-funk-e-instalacao-para-performance/>

O material precário, o improvisado, a bricolagem, *aquilo que é feito com os meios às mãos*, o diálogo com os fazeres populares, muitos são os pontos de encontro e fricção do *Caramujo* e da *Barraca Dee Graça*.



Figura 49. **GIA** *Caramujo* (2002-2017) Salvador-BA. Fonte: Acervo GIA



Figura 50. GIA Caramujo (2005) Recife-PE Fonte: Acervo GIA



Figura 51. GIA Caramujo (2005) Recife-PE Fonte: Acervo GIA

No caso da intervenção *Arrumadinho*, o plástico amarelo deixa de ser um abrigo efêmero e assume uma função diferenciada. Nessa ação, o GIA dispõe, de maneira aleatória, sobre a lona amarela, uma série de objetos e tenta estabelecer um circuito de trocas com o público. Não há uma preocupação estética – ou de outra ordem – na escolha desses elementos, dispostos casualmente em um local da cidade escolhido previamente pelo grupo. Junto a eles, uma placa diz: *Olá! Este é um espaço livre! Você pode pegar qualquer objeto e colocar outro no mesmo lugar*. Tais objetos, num primeiro momento, podem aludir aos refugos da sociedade de consumo, acumulações que remetem ao “facilmente descartável”, que, no entanto, se opõem aos circuitos de trocas de mercadorias vigentes.

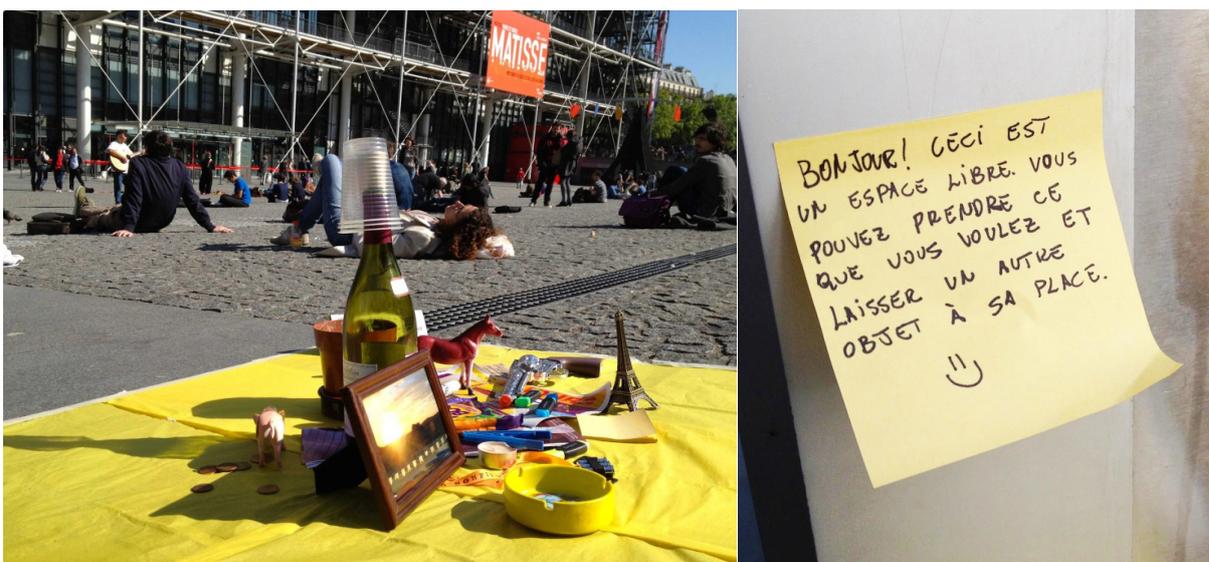
Para interagir com o *Arrumadinho*, o participante da ação deve trocar um objeto por outro, sem nenhum tipo de norma pré-estabelecida: basta levar consigo um objeto ali apresentado e colocar outro em seu lugar; talvez as únicas regras desse jogo sejam a permuta, a imprevisibilidade e a confiança no outro. Um solidariedade que não faz parte dos processos de competitividade e expansão que norteiam o consumo de produtos e a lógica de funcionamento do capitalismo neoliberal. Num mundo marcado pela produção e comercialização de produtos em larga escala, em que os mesmos são rapidamente trocados, substituídos e desvalorizados, algumas ações coletivas sugerem a subversão dessa lógica. Nas palavras do GIA:

O nome *Arrumadinho* vem daquela comida, onde é colocado em uma única vasilha feijão, salada, farofa, carne; todos arrumados de forma independente, apesar de estarem na mesma vasilha, muitas vezes em camadas (...) O *Arrumadinho* provoca um novo olhar sobre algum tipo de espaço, quer dizer, na medida em que você observa algum lugar com elementos que se diferenciem da paisagem, pelo simples fato de estarem arrumados de forma organizada, eles causam um certo distúrbio. No caso do “troca-troca” isso provoca as pessoas para que elas troquem elementos, então, existe uma tensão sobre “o que trocar...” eu vejo alguma coisa que me interessa, eu posso trocar...será que eu posso trocar por isso? O que será isso?” Enfim, é um trabalho interessante porque, exatamente, se insere de forma muito silenciosa no cotidiano, e de forma muito delicada, proporciona outra forma de olhar para o espaço, que muitas vezes já não é observado²²⁴.

224 Depoimento cedido pelo GIA, para a autora, em 7 de março de 2017.



Figura 52. GIA Arrumadinho (2012) Paris, França Fonte: Acervo GIA



Figuras 53 e 54. GIA Arrumadinho (2012) Paris, França Fonte: Acervo GIA

Em uma outra instância, além de chamar atenção para locais específicos da cidade que passam despercebidos aos olhares dos cidadãos, o GIA tenta potencializar o cidadão como agente ativo na cidade, que, a partir da sua autonomia e vontade, pode resistir aos processos de controle e normatização dos espaços públicos; há uma sugestão da apropriação do espaço da cidade que substitui o *valor de troca* pelo *valor de uso*, a partir das premissas de Henri Lefebvre. O grupo prossegue afirmando:

Num momento em que a gente vive relações financeiras tão complexas, onde, muitas vezes, as relações se diluem na moeda, sugerir que as pessoas troquem coisas, desse jeito silencioso que o *Arrumadinho* utiliza, eu acho que tem uma certa força nisso, porque o que determina o que vai ser trocado é você, não tem ninguém olhando ou observando. Não é uma questão de consciência, é uma questão de vontade...Tudo pode ser trocado, tudo é possibilidade...²²⁵

Encontramos, então, em uma ação do grupo colombiano *Cambalache* uma relação dialógica com o *Arrumadinho* do GIA. O grupo criou, em 1998, um *museu portátil* (PAIM, p.84) intitulado *Museo de la Calle*. Tratava-se de um museu itinerante: o coletivo perambulava por diversas cidades (como Sevilla, Barcelona, Eslovênia, Porto Rico e Bogotá), nas quais exibia publicamente sua coleção de objetos acumulados, visando a possíveis trocas. Como aponta Cláudia Paim, o projeto começou em Bogotá, capital da Colômbia, mais especificamente em uma área denominada *Calle del Cartucho*, caracterizada pelo grande fluxo de pessoas, pelo comércio informal, por um acelerado processo de gentrificação e especulação imobiliária. Certamente, tal cenário de conflitos foram a mola propulsora da escolha desse local para a ação. Como declara Paim:

Outros ocupantes da rua eram os catadores de papel com seus carrinhos que inspiraram a adoção do *El Veloz* – carrinho usado para transportar o museu. Então o *Museo de La Calle* era formado pelo *El Veloz* e um acervo de objetos era passível de acréscimos e subtrações. Alguns objetos poderiam ser “negociados” por outros, mas o dinheiro não era moeda aceita, em seu lugar, se instaurou a troca intersubjetiva que significava a negociação direta entre as pessoas. Elas tinham de barganhar recorrendo, inclusive, aos aspectos simbólicos do que ofereciam e desejavam²²⁶.

O *Museo de La Calle*, um museu errante, apresenta aos cidadãos objetos únicos e diferentes entre si, que se opõem à *standardização* e serialização que caracterizam as mercadorias produzidas em série em escala industrial. Oferecem um outro circuito de trocas, que se insere na esfera afetiva e simbólica, instaurando, ao mesmo tempo, a *prática política do espaço da rua*, como sinaliza Cláudia Paim²²⁷. Apresentam o museu enquanto dispositivo cambiante e heterogêneo, que se opõe à concepção tradicional da instituição museal como local da salvaguarda e exposição de objetos sacralizados. Sendo dispensados possíveis valores monetários atribuídos aos objetos, o coletivo colombiano propõe novos circuitos de visibilidade e de trocas sociais.

²²⁵ *Idem*.

²²⁶ PAIM, 2009, p. 85

²²⁷ PAIM, 2009, p.87

No *Arrumadinho*, os integrantes do GIA deixam os objetos à disposição dos transeuntes, não ficam presentes na ação e não participam das possíveis trocas, como fazem os integrantes do *Cambalache*, que se envolvem nas negociações e permutas dos artefatos do *Museo de La Calle*, sendo essa interação dos artistas com o público uma importante etapa da ação. No *Arrumadinho*, aqueles itens podem ficar no local escolhido por tempo indeterminado: as pessoas podem parar, observar e optar pela troca (ou não) de qualquer objeto da coleção ali exposta, vendo-se livres para a sua apropriação e utilização.



Figuras 55. **Cambalache** *Museo de La Calle* (1998)

Enquanto que o GIA demarca uma fração de território com a lona amarela, o *Museo de La Calle* propõe uma territorialidade móvel, que existe enquanto errância e deslocamento, sugerindo outras relações possíveis entre as pessoas e os diversos lugares da cidade em sua pluralidade.

Fazendo, novamente, um recuo às décadas de 1960/70, algumas ações colaborativas no Japão se apresentam como importantes ruídos no sistema artístico internacional, também na proposição de posicionamentos criativos e transgressores das condutas sócio-culturais habituais. O coletivo *The Play* segue as aspirações artísticas associativas dos grupos japoneses atuantes no período pós II Guerra, como o *Gutai* e o *Hi Red Center-HRC*, ficando mais conhecido pelos seus *Projetos de Verão*, *happenings* coletivos que ocorreram de 1967 a 1986.

Em 1969, no projeto *Corrente da Arte Contemporânea*, os membros do *The Play* construíram um pequeno barco, mais precisamente uma plataforma flutuante, que deveria fazer uma viagem de Kyoto a Osaka, percorrendo os rios Uji, Yodo e Dojima, num percurso total de doze horas. A ação foi estrategicamente realizada um dia antes da chegada do Apollo 11 à lua, numa crítica ao racionalismo científico que norteava a corrida espacial norte-americana no período da Guerra Fria. Para tanto, chamando atenção para as possibilidades da vida cotidiana - numa inextricável união entre arte e vida – os membros do *The Play* entregaram-se ao lazer e ao ócio descompromissado numa pequena embarcação improvisada.



Figura 56. **The Play** *Corrente da Arte Contemporânea* (1969) Fonte: SHOLETTE;STIMSON,2007.

A primeira intervenção em grande escala do grupo, entretanto, ocorreu dois anos antes (também em 1967): *Voyage: Um Happening em um Ovo*. Nessa ação, também um projeto de excursão aquática, o grupo construiu um “ovo gigante” de fibra de vidro (que media em torno de 3,3 metros de largura por 2,2 metros de extensão) que navegou pelas águas do Oceano Pacífico, sendo que o objetivo principal do coletivo era sair do extremo sul da ilha japonesa e alcançar a costa oeste dos Estados Unidos. A ação ocorreu com sucesso em 1968, um ano após sua idealização, e um dos integrantes do *The Play*, Ikemisu Keiichi, teria declarado à imprensa na época: *O Ovo carrega consigo uma imagem de liberação de todas as restrições mentais e materiais impostas às nossas vidas diárias nos tempos atuais*²²⁸.

Fica claro, portanto, o viés experimental e astucioso do coletivo, que instaura a possibilidade de novas sociabilidades em um espaço interativo, relacional, que poderia mostrar-se utópico pelas dimensões do próprio projeto (um imenso ovo flutuante de 150 quilos), mas converte-se em um espaço real, palpável e efetivo, possível pela força da multidão. O tempo-espaço suspenso, o jogar-se à aventura, submeter-se à experimentações diversas, lançar-se ao devir através da ativação de um espaço/posicionamento autônomo...essas são algumas questões apontadas pelas intervenções criadas pelo *The Play*, que dialogam, também, com o *Flutuador*, proposição artística elaborada mais recentemente pelo GIA.

O *Flutuador* foi construído – coletivamente – duas vezes: em 2008 e 2011. Na primeira ocasião, contou com a ajuda dos moradores da Comunidade do Unhão, situada ao lado do Museu de Arte Moderna da Bahia – MAM –BA. A plataforma flutuante ficou ancorada na praia da comunidade por alguns dias, tornando-se um espaço de livre circulação, sendo seu uso definido pelos seus ocupantes temporários. Na segunda vez, em 2011, navegou pelas águas do Rio Paraguaçu, partindo da cidade de Cachoeira, no Recôncavo baiano. A embarcação sinaliza o rio e mar como espaços públicos acessíveis, desterritorializando e questionando possíveis fronteiras. A esse respeito, o GIA declara:

O mar foi o ponto de partida para a criação deste projeto, que surgiu a partir da percepção de que o mar, apesar de ser um território público, possui uma ocupação que permanece uma incógnita para a maioria das pessoas, que estão acostumadas com as formas “tradicionais” de ocupação do continente, muito bem delimitados pelas ruas, praças, prédios, cercas e muros. Soma-se a isso o fato de que cada vez mais restam menos áreas de lazer e de liberdade nas grandes cidades, em sua lógica de crescimento desenfreado²²⁹.

228 KEIICHI, Ikemisu *apud* TOMII, Reiko. “**After the Descent to the Everyday**”: **Japanese Collectivism from Hi Red Center to The Play**. In SHOLETTE, Gregory e STIMSON, Blake (eds.). *Collectivism after Modernism: The Art of Social Imagination after 1945*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007. p. 65. (Tradução da autora)

229 Disponível em: <http://giabahia.blogspot.com.br/search?q=flutuador>



Figura 57. **GIA** Flutuador (Praia da Comunidade do Unhão, Salvador-BA) 2008. Fonte: Acervo GIA

O coletivo convida o público a desfrutar de momentos de lazer e de tempo livre – assim como fizera o grupo japonês *The Play* algumas décadas antes - criando uma ambiência lúdica itinerante que se opõe à lógica de crescimento desenfreado das grandes cidades. Seguindo a linha hegemônica do capitalismo global, o planejamento urbano das grandes cidades termina por considerar a brincadeira e o lazer elementos secundários, a não ser que esse último apareça como forma de consumo, aliado a empreendimentos de “alto padrão” que terminam por atender apenas uma parcela privilegiada dos cidadãos (como os *shoppings centers*, que carregam consigo uma falsa ideia de espaço público de acesso democrático), promovendo segregações territoriais e sociais. O *Flutuador*, portanto, tenta transgredir essas normas mesmo que momentaneamente, de maneira micropolítica, instaurando pequenas fagulhas de resistência no meio urbano: inesperadas *ações vaga-lumes*.



Figura 58. **GIA** Participante fazendo Yoga no Flutuador (Praia da Comunidade do Unhão, Salvador-BA) 2008. Fonte: Acervo GIA

Dentre os diversos espaços públicos das cidades, portanto, muitos carregam consigo uma falsa ideia de acesso livre e democrático, promovendo segregações territoriais e sociais. Talvez as praças públicas sejam um exemplo dessa situação. Alguns trabalhos dos coletivos tentam, mesmo que de maneira fugaz, transgredir certas normas que terminam por cercar e limitar as diferentes possibilidades de livre expressão e autonomia na cidade. A intervenção *Pula Cerca* do OPAVIVARÁ! traz algumas reflexões a esse respeito. Retomando

as palavras de Ericson Pires, a obstrução dos espaços públicos da cidade em nome de uma noção fundamentalista de segurança, pode, muitas vezes, não gerar os resultados esperados e acabar por aumentar a possibilidade de insegurança dos cidadãos, na medida em que impede a circulação lúdica e criativa dos espaços públicos²³⁰.

Localizada na área central do Rio de Janeiro, a Praça Tiradentes, construída no século XVII, já foi denominada de diversas maneiras – como *Rossio Grande* (ou *Largo do Rossio*), *Campo dos Ciganos*, *Campo do Polé* (por conta de um pelourinho instalado no local no início do século XIX), *Campo da Lampadosa* (em referência à da Igreja de Nossa Senhora da Lampadosa construída nas proximidades da praça em 1747), entre outras nomenclaturas que se modificaram e reverberaram com a passagem dos tempos, até chegar à atual Praça Tiradentes, que homenageia o herói da Inconfidência Mineira desde 1890. Apesar dessa homenagem, o monumento principal da praça apresenta uma estátua equestre de D. Pedro I, ladeado por quatro outras esculturas alegóricas (indígenas) que representam os quatro maiores rios brasileiros. No início do século XX, a praça e seus arredores eram um intenso ponto da vida boêmia carioca, sendo tema de escritos e comentários curiosos e provocativos de intelectuais famosos, como Lima Barreto e João do Rio²³¹.

Se as ruas são entes vivos, as ruas pensam, têm ideais, filosofia e religião. Há ruas inteiramente católicas, ruas protestantes, ruas livres-pensadoras e até ruas sem religião. Trafalgar Square, dizia o mestre humorista Jerome, não tem uma opinião teológica definitiva. O mesmo se pode dizer da Praça da Concórdia de Paris ou da Praça Tiradentes. Há criatura mais sem miolos que o Largo do Rossio? Devia ser respeitável e austero. Lá, Pedro I, trepado num belo cavalo e com um belo gesto, mostra aos povos a carta da independência, fingindo dar um grito que nunca deu. Pois bem: não há sujeito mais pândego e menos sério do que o velho ex-Largo do Rossio²³².

Os escritos de João do Rio sempre destacam, em tom irônico e desafiador, a desigualdade social da capital carioca e a indiferença/individualismo crescente em uma metrópole em processo de expansão e desenvolvimento no início do século XX, contexto que inspira o jornalista a narrar uma série de “tipos humanos urbanos”, como mendigos, meninos de rua, trabalhadores/operários, vendedores ambulantes, prostitutas, etc. Seus temas permanecem extremamente atuais e polêmicos, e podemos, nos dias de hoje, facilmente visualizar esses personagens perambulando pelo Rio de Janeiro, ou por qualquer outra cidade do mundo.

230 PIRES, 2007, p.22-23

231 João do Rio (pseudônimo de João Paulo Cristovão dos Santos Coelho Barreto) foi um jornalista/cronista que narrou, em suas crônicas e reportagens, estórias do cotidiano da cidade do Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX.

232 Esse trecho de João do Rio foi publicado pelo OPAVIVARÁ! em um dos jornais produzidos pelo coletivo, distribuídos na Praça Tiradentes e adjacências durante a ocupação da praça pelo grupo em maio e junho de 2012. O trecho foi retirado do livro “A Alma Encantadora das Ruas” de 1908. DO RIO, João. **A Alma Encantadora das Ruas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. p.29.

Muitas são as temporalidades e as camadas históricas que compõem a Praça Tiradentes, múltiplas rugosidades e dobras que se misturam, fragmentos de diferentes épocas que se sobrepõem instaurando um palimpsesto espaço-temporal complexo e polifônico. Foi nesse contexto que, em 2009, o OPAVIVARÁ! propôs a intervenção *Pula Cerca*²³³. Até pouco tempo, a praça era cercada por um gradil que restringia a circulação das pessoas no local, um aparato de demarcação territorial dentre tantos outros que atravessam as cidades, como muros, tapumes, cercas, câmeras de vigilância, dispositivos de controle que operam na constante vigilância e normatização dos espaços públicos e privados. O coletivo declara:

... propomos de uma intervenção poética e relacional no gradil da Praça Tiradentes, através de um cancelamento temporário desta fronteira que separa a praça da rua. Foram usados 8 pares de escadas de obra para compor uma passagem diagonal, pela qual o participante/ ativador poderá, seguramente, atravessar de um lado a outro do espaço cercado²³⁴.

As quatro faces da praça foram ocupadas temporariamente pelas escadas coloridas do OPAVIVARÁ!, convidando os transeuntes a pular a cerca, questionando os limites de acesso e circulação ao espaço público. Se as ruas são entes vivos, como defende João do Rio, a Praça Tiradentes certamente ficou atônita ao vislumbrar os seus monumentos neoclássicos em um gritante contraste com as escadas coloridas posicionadas pelo grupo em seu gradil, um convite ao uso astucioso e lúdico do espaço, à aventura e ao devir.

Como dissemos anteriormente, as cidades são geridas por estratégias de controle e vigilância contínua, sendo seus espaços sistematicamente construídos, reconstruídos ou revitalizados sob uma ótica estratégica, em meio às novas condições impostas pelo processo de globalização e gestão das cidades, cuja palavra de ordem, nos dias atuais é o chamado *planejamento estratégico*, caracterizado por *projetos que demonstram o esforço em inserir a cidade na competição global do turismo e, sob a lógica do mercado, torná-la refém dos grandes empreendedores*²³⁵. A subordinação ao capital internacional e aos interesses privados, a especulação imobiliária, além de outros fatores igualmente complexos, tendem a fragmentar e esvaziar os espaços públicos, que são espetacularizados, “revitalizados” e reordenados sob um viés estratégico excludente, principalmente nos países periféricos, como aponta Milton Santos: *Nesses países, que não comandam a economia na escala mundial, a mudança acontece de maneira mais rápida e descontrolada*²³⁶. Não pretendemos aqui teorizar de maneira aprofundada os processos e desdobramentos dos projetos e planos urbanos de revitalização de diferentes

233 Intervenção realizada em 2009, no 1º Viradão Cultural do Rio de Janeiro.

234 Disponível em: <http://www.opavivara.com.br>

235 PASSOS, Flora d’El Rei L. **O Espetáculo dos Espaços Públicos: Vivências e Expressões Culturais na Zona Portuária do Rio de Janeiro**. In Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais. Disponível em: <http://rbeur.anpur.org.br/rbeur/article/view/4796/4662>

236 SANTOS, Milton *apud* RIBEIRO, Ana Clara Torres. **Acumulação Primitiva de Capital Simbólico: sob a inspiração do Rio de Janeiro**. In: JEUDY, H.; JACQUES, P. (Org.). *Corpos e cenários urbanos: territórios urbanos e políticas culturais*. Salvador: EDUFBA, 2006, p. 39-50.

áreas das cidades (tarefa que certamente foge da nossa alçada), deixemos essa incumbência para os urbanistas e arquitetos. Nossa intenção é refletir sobre algumas ações dos coletivos artísticos que surgem em meio a tais agenciamentos macropolíticos; desvios e ruídos micropolíticos que despontam em meio a chamada *produção social do espaço*, que engloba o espaço concebido, o percebido e o vivido, esferas indissociáveis umas das outras, como aponta Henri Lefebvre²³⁷.

Acreditamos, então, que foram as premissas anteriormente citadas que, de uma maneira geral, nortearam as obras de revitalização da Praça Tiradentes e do seu entorno, iniciadas poucos meses depois da realização do *Pula Cerca*. A praça foi entregue *renovada e sem grades*²³⁸ – com seu entorno devidamente gentrificado - para a população em agosto de 2011. Lembremos que, nessa época, durante a prefeitura de Eduardo Paes, inicia-se obras de requalificação urbana por todo o Rio de Janeiro, visando à Copa do Mundo de 2014 e aos Jogos Olímpicos de 2016.

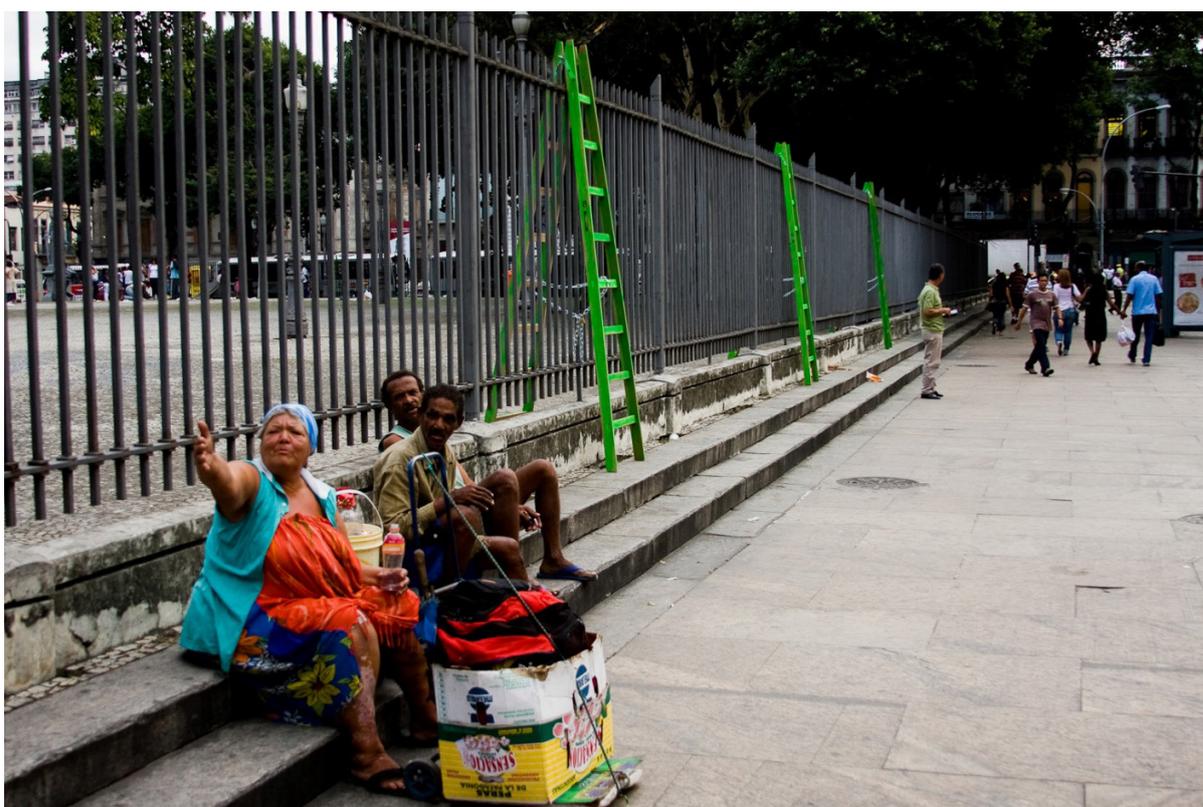


Figura 59. **OPAVIVARÁ!** *Pula Cerca* (2009) Rio de Janeiro-RJ. Fonte: Internet. Disponível em: <http://www.opavivara.com.br/>

237 LEFEBVRE, Henri *apud* PASSOS, *op cit.*

238 CUNHA, Beatriz. **Prefeitura entrega Praça Tiradentes reurbanizada à população.** Disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br/web/guest/exibeconteudo?article-id=2000337>



Figura 60. **OPAVIVARÁ!** *Pula Cerca* (2009) Rio de Janeiro-RJ . Fonte: Internet.
Disponível em: <http://www.opavivara.com.br/>

João do Rio foi contemporâneo da prefeitura de Pereira Passos, responsável por uma grande reforma urbana no início do século XX no Rio de Janeiro, equiparada à reforma de Haussmann em Paris, que, como assinala Paola Jacques, lhe rendeu o apelido de *Hausmann Tropical*²³⁹. Seus principais objetivos, então, eram o melhoramento e embelezamento urbano, como era chamado o processo de espetacularização²⁴⁰ das cidades na época. O “Bota Abaixo” de Pereira Passos fechou, entre 1902 e 1906, mais de 600 cortiços e centenas de habitações populares, visando a uma higienização sanitária e social do Rio de Janeiro, que reforçaria o viés civilizatório e burguês da cidade, como esclarece Jacques: *O desafio de Pereira Passos era transformar a imagem da capital do país de antiga cidade colonial, escravagista, em nova metrópole burguesa e cosmopolita, o que ele fez de forma autoritária e violenta*²⁴¹. Foram essas transformações vertiginosas da cidade, em meio a um grande plano modernizador, que inspiraram muitos dos escritos de João do Rio. Ora, o OPAVIVARÁ!, nos últimos anos, também vem sendo testemunha – e isso aparece de maneira transparente em muitas de suas intervenções – de um acelerado e ambicioso processo de “renovação urbana” e espetacularização de uma grande cidade, quase que completamente reformatada, com vistas a dois prestigiosos eventos esportivos (movimentações, que, sem duvidam, puderam ser vivenciados por todo o Brasil²⁴²). Projetos como o *Porto Maravilha* e o *Choque de Ordem*, na gestão de Eduardo Paes, por exemplo, foram igualmente violentos, segregadores e truculentos – análogos ao “Bota Abaixo” de Pereira Passos - responsáveis por *desocupações e remoções forçadas – principais impactos assistidos no Rio de Janeiro desde o anúncio da cidade como sede dos megaeventos esportivos*²⁴³, como efeitos advindos da gentrificação, “requalificação” e elitização de diferentes áreas da cidade, principalmente as áreas centrais. Os coletivos de artistas, como agentes ativos de seus contextos, permanecem atentos a essas e tantas outras movimentações e fluxos que atravessam as cidades continuamente.

As intervenções analisadas na primeira parte do presente capítulo, caracterizadas por ocupações efêmeras (que atuam em diferentes linguagens e formatos, como ambientes temporários e performances) em contextos diversos, demonstram a urgência da deflagração/instauração de outros espaços e narrativas que apontem caminhos criativos, astuciosos e

239 JACQUES, 2014, p. 71

240 *Idem*.

241 *Ibidem*. p. 72

242 Se os coletivos, como apontamos anteriormente, atuam em redes articuladas e costuradas através de táticas diversas por todo o país (e também numa perspectiva global), podemos reassaltar o encontro *COPAS: 12 Cidades em Tensão*, realizado em 2014, como um exemplo contundente dessa articulação. O encontro reuniu coletivos e artistas representantes das doze cidades brasileiras que sediaram os jogos da Copa do Mundo de 2014 (Belo Horizonte-MG, São Paulo-SP, Rio de Janeiro-RJ, Salvador-BA, Fortaleza-CE, Natal-RN, Curitiba-PR, Manaus-AM, Cuiabá-MT, Brasília-DF, Recife-PE e Porto Alegre-RS) Os participantes do evento - como os coletivos *Bijari*, *Nova Pasta*, *Ocupeacidade* e *Frente 3 de Fevereiro*, as artistas Tininha Llanos do GIA e Brigida Campbell do PORO, entre outros - realizaram pesquisas, debates e intervenções artísticas – *ações políticas e estéticas de caráter propositivo, inovador e democrático*, como declaram na publicação do evento - relacionados aos impactos e movimentações que marcaram o Brasil durante a preparação e realização da Copa do Mundo de 2014. Mais informações estão disponíveis na publicação digital *COPAS: 12 Cidades em Tensão*: https://issuu.com/invisiveisproducoes/docs/livro_copas

243 PASSOS, 2014, p.93

libertários de vivência, apropriação e uso dos espaços públicos das cidades. Os coletivos PORO, GIA e OPAVIVARÁ! vêm operando nesse sentido, na proposição de e *novas territorialidades* para a arte e para a vida.

4.2. Universo Gráfico

Quantas marcas não vemos serem reproduzidas repetidamente na cidade? Marcas que vão desde as pegadas diárias que os transeuntes deixam no chão (*os jogos dos passos moldam espaços*²⁴⁴, diria De Certeau), os índicos dos pneus dos automóveis no asfalto, os pixos e grafites riscados nos muros, tapumes e paredes – assinaturas diárias deixadas nas diferentes camadas do tecido urbano, que escapam a qualquer tentativa de controle – até as marcas “oficiais” projetadas para organizar, padronizar e definir os limites da urbe: faixas de pedestre, placas de sinalização, demarcações de vagas para carros, todo esse aparato que fragmenta a cidade em infinitos microterritórios. Fora isso, os cartazes, *banners*, *outdoors*, panfletos, *stickers*, faixas e toda sorte de material gráfico se aglutinam e se espalham formando uma trama simbólica/imagética híbrida e desordenada - paisagens em contínuo processo de desterritorialização e reterritorialização – palimpsestos espaço-temporais que caracterizam as cidades em movimento. São as ocupações efêmeras dos coletivos que tomam corpo nesses aparatos gráficos que iremos analisar na segunda parte do presente capítulo.

Essa constelação imagética caótica – na qual os meios midiáticos hegemônicos e as micro-resistências constroem suas narrativas – está inserida na dinâmica da *produção social do espaço*. Na cidade, segundo Milton Santos, podemos distinguir atividades racionais, que visam a fins práticos, e atividades comunicacionais, mediadas por símbolos. Citando autores como J. Habermas e B. Stiegler, o geógrafo, então, assinala a oposição entre uma interação mediada pelas técnicas e sua racionalidade e uma interação mediada pelos símbolos e pela ação comunicacional²⁴⁵. As atividades comunicacionais atravessam as relações tecidas cotidianamente, trocas intersubjetivas, negociações sociais contínuas – que organizam o *real existente* – a partir de três processos seguidos: *o Eu-para-mim mesmo; o outro-para-mim; o Eu-para-o outro (...)*, prossegue o autor: É desse modo que se constroem e refazem os valores, através de um processo incessante de interação²⁴⁶. Percebendo-se enquanto indivíduo que participa de um universo mais vasto, de uma coletividade, o sujeito vivencia as experiências da alteridade urbana.

Foram essas premissas que inspiraram o PORO na criação do cartaz *eu-para-o-outro-para-mim* (que também integra a série *Por outras Práticas e Espacialidades*²⁴⁷, já comentada anteriormente) colado em diferentes espaços públicos.

244 CERTEAU, 1998, p. 163

245 SANTOS, 2014, p.315

246 *Ibidem.* p.315-316

247 A série *Por Outras Práticas e Espacialidades* é composta por treze cartazes, originalmente impressos em serigrafia no formato 70x100cm, afixados em locais públicos

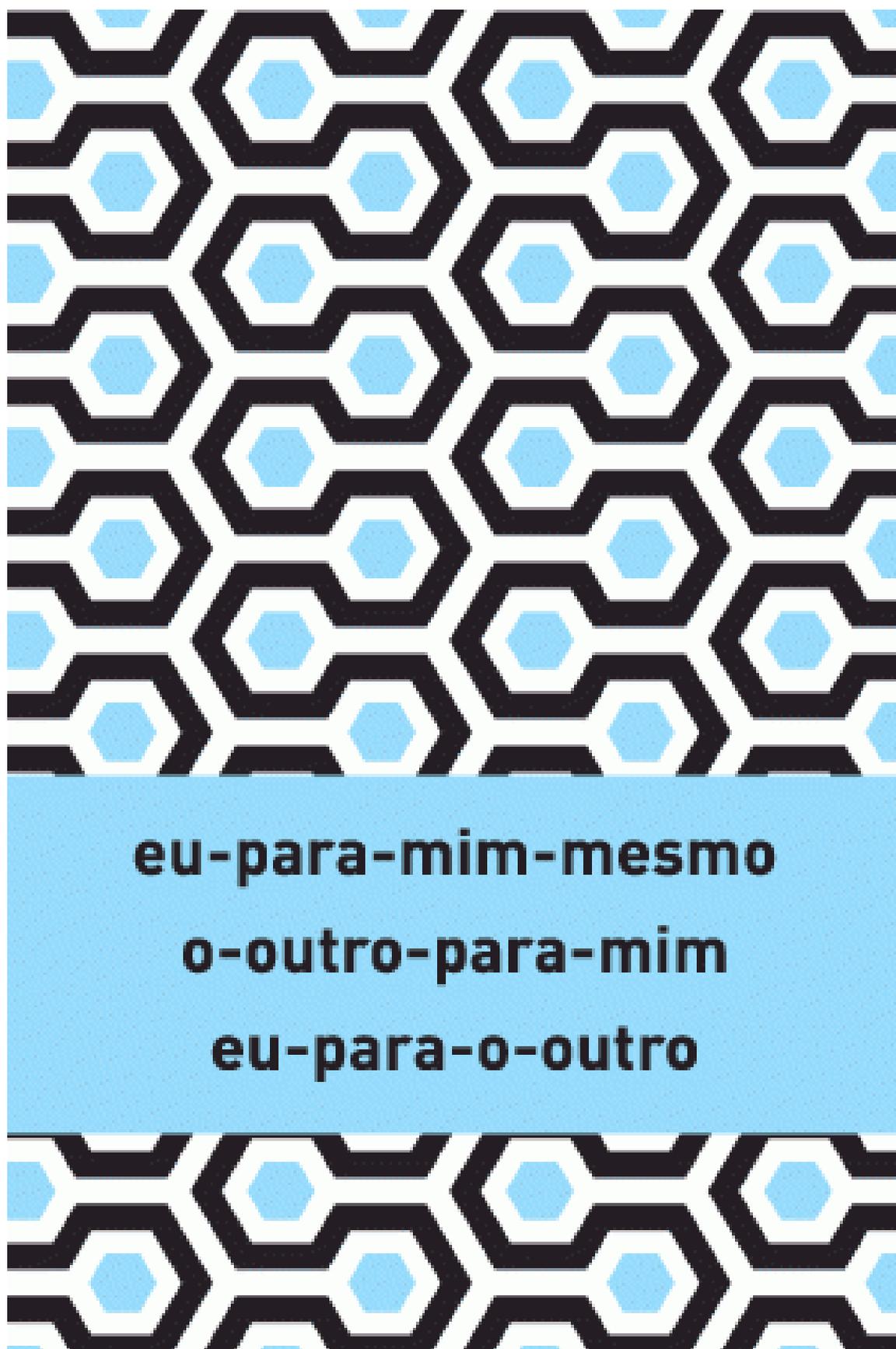


Figura 61. **PORO** *Por outras Práticas e Espacialidades: eu-para-o-outro-para-mim* (2010)
Fonte: Internet. Disponível em: <http://poro.redezero.org/>

No cartaz, podemos visualizar um sistema labiríntico delineado tal qual uma colmeia de abelhas, traços que remetem às possíveis conexões e agenciamentos micropolíticos em processo nas cidades. A cidade é desenhada pelo PORO, no cartaz, como um organismo produtivo colaborativo, e aqui poderíamos evocar Joseph Beuys, que utilizou a metáfora da colmeia como representação de uma “sociedade ideal” verdadeiramente democrática, caracterizada pela igualdade social em diferentes esferas, sendo a criatividade e inventividade dos indivíduos valorizadas como potências revolucionárias. Embora estejamos longe desse ideal conclamado por Beuys, as proposições coletivas desejam, com seus micro desvios poéticos, imaginar outras cidades possíveis, como declara o GIA: *A prática coletiva é uma prática extremamente importante para a cidade. Embora densa demograficamente, os seus indivíduos passam por um processo muito forte de individualização*²⁴⁸.

O PORO, sem dúvida, dentre os três grupos que estamos analisando, é aquele que mais desenvolve trabalhos pensados a partir das artes gráficas. Nas palavras do grupo:

Somos apaixonados pelos meios impressos e tudo que envolve as artes gráficas: a reprodutibilidade, a impressão (e os erros de impressão), os papéis, as tintas, as cores... e, por isso, entre os trabalhos que desenvolvemos, há uma série de obras que exploram o impresso e as possibilidades oferecidas pelas pequenas gráficas, tipografias, serigrafias e oficinas caseiras de sinalização. De lá saem nossas faixas, panfletos, cartazes, camisetas e outros trabalhos que vão para o espaço público criar pequenos deslocamentos e povoar seu horizonte simbólico de maneiras outras²⁴⁹.

Os trabalhos do PORO produzidos e reproduzidos a partir de diferentes possibilidades gráficas, *procuram se adentrar nos sistemas de circulação existentes, gerando momentos de leveza no cotidiano da cidade*²⁵⁰, articulando interferências nos meios de comunicação oficiais. Se os meios de comunicação hegemônicos utilizam diferentes espaços da cidade – ratificando seu processo de espetacularização - tomando conta da paisagem urbana (principalmente nos grandes centros), a mobilidade e a versatilidade dos meios utilizados pelos coletivos operam na contramão desse consenso. Táticas, linguagens e materiais diversos, portanto, são utilizados para disseminar mensagens que propõem outros enunciados e novas territorialidades. O grupo também estimula o público a reproduzir, compartilhar e disseminar seus trabalhos: em tempos de expansão e democratização da internet, os trabalhos – sempre disponíveis para *download* no *website* do PORO - podem ser multiplicados e distribuídos de maneira ampla, processo em que o público é o ponto nevrálgico. *Sentimos que nosso trabalho ganha vida própria, mais força e outras formas de existir sempre que outras pessoas se interessam em reproduzi-lo ou reexecutá-lo*²⁵¹, argumenta o PORO.

248 CAMPBELL, B. e TERÇA-NADA!, 2011, p.8

249 Entrevista à autora realizada em 15 de fevereiro de 2016.

250 CAMPBELL, B. e TERÇA-NADA!, 2011, p.8

251 *Idem*.

Os trabalhos gráficos dos coletivos que se infiltram no universo simbólico/imagético da urbe de maneira perspicaz e sutil – muitas vezes passando despercebidos enquanto peças artísticas – dialogam, em muitos aspectos, com as práticas da *mídia tática*²⁵². Os ativistas da mídia tática, muito afeitos à política do *faça você mesmo*²⁵³ (*do it yourself*), dedicam-se a investigar e se apropriar das potencialidades de outros meios de comunicação em oposição à mídia *main stream*:

O termo “mídia tática” se refere a uma utilização crítica e teorização das práticas de mídia que recorrem a todas às formas de mídias, antigas e novas, ambas lúcidas e sofisticadas, para a realização de diversos objetivos não comerciais, impulsionando todos os tipos de questões políticas potencialmente subversivas²⁵⁴.



Figura 62. **PORO** Faixas de Anti-sinalização (2009) Fonte: Internet. Disponível em: <http://poro.redezero.org/>

As ações que envolvem a mídia tática são polifônicas e multifacetadas, sendo a efemeridade e a mobilidade fluida – dentre os diversos aparatos midiáticos – algumas de suas características. Essas premissas estão presentes nas ocupações efêmeras propostas pelos coletivos no meio urbano, que *infiltram-se em um código de linguagem que organiza diversas instâncias da vida comum*²⁵⁵, como sinaliza a curadora Ana Maria Maia: *a publicidade converte-se, portanto, em tática para os artistas*²⁵⁶.

252 Os ativistas da mídia tática Geert Lovink e Florian Schneider esclarecem sobre os objetivos dessa prática: O desejo e a capacidade de combinar ou pular de uma mídia para outra, criando um contínuo suprimento de mutantes e híbridos. Para atravessar as fronteiras, ligando e religando uma variedade de disciplinas e sempre aproveitando ao máximo os espaços livres na mídia, que estão continuamente aparecendo devido ao ritmo das mudanças tecnológicas e as incertezas regulatórias. LOVINK, GARCIA, 1997 *apud* CLINIO, 2013, p.172

253 As práticas do “faça você mesmo” (*do it yourself*) se expandem nos anos 1960, em meio aos movimentos de contracultura, relacionadas aos grupos *punk* e anarquistas. Como formas de subverter os meios de comunicação dominantes, essas coletividades passam a produzir mídias alternativas, *fanzines com uma estética marcada pelo uso de fotocopiadoras, esquemas de produção independente e distribuição de música via Correio*, como aponta Anne Clinio. CLINIO, 2013, p. 175

254 *Idem*.

255 MAIA, Ana Maria. **Anunciantes: Uma curadoria site-specific na qual artistas ocupam espaços dedicados a publicidade**. Revista Select, nº21, 2014. Disponível em: <http://www.select.art.br/anunciantes>

256 *Idem*.

Se os *slogans* e as palavras de ordem no horizonte simbólico da urbe comunicam o apelo ao consumo, as mensagens inusitadas do PORO proclamam: “Perca Tempo”, “Enterre sua TV”, “Atravesse as aparências”, “Desenho é risco”. As faixas já foram posicionadas em diferentes locais de Belo Horizonte, assim como no bairro de Santa Tereza no Rio de Janeiro.

Alguns coletivos brasileiros contemporâneos do PORO, GIA e OPAVIVARÁ! assumem um viés mais combativo e ativista, manifestando um posicionamento político mais próximo tanto das movimentações sociais dos anos 1960/70, quanto dos *conceitualismos* em voga no cenário artístico latino-americano dessa época. São também herdeiros de um “novo ativismo” que surge após a queda do muro de Berlim e do ataque de 11 de Setembro de 2001, que, aliados à disseminação e democratização da internet, no final do século XX e início do século XXI, catalisam novas dinâmicas nos diálogos entre arte e política – como os movimentos Anti-Globalização²⁵⁷ – sendo a difusão da mídia tática e do *cyberativismo* importantes elementos desses processos. Dessa maneira, coletivos como o *Frente 3 de Fevereiro*²⁵⁸ surgem nesse cenário, propondo outras territorialidades que se opõem, em alguns aspectos, à poesia e à sutileza das ações do PORO, por exemplo, nas suas proposições de usos inusitados e ressignificações dos espaços da cidade.

Em 2005, o caso de racismo ocorrido no jogo entre os times São Paulo e Quilmes²⁵⁹ – da Argentina – ganhou espaço nas diferentes mídias, que noticiaram o jogador argentino Leandro Desábato fazendo ofensas racistas ao jogador Grafite. O incidente com Grafite mobilizou o coletivo Frente 3 de Fevereiro²⁶⁰, a partir de então, a realizar intervenções nos estádios de futebol durante diferentes jogos. *O futebol aparentemente idealizado como uma manifestação popular coletiva, como um jogo onde não existe preconceito racial, transformou-se em espaço de investigação do grupo*, como afirma André Mesquita²⁶¹. O coletivo produziu grandes faixas – tais quais aquelas imensas bandeiras que as torcidas organizadas exibem nos estádios para representar e festejar seus times – para serem exibidas, estrategicamente, em

257 Os movimentos Anti-Globalização começaram a emergir nos anos 1990, sendo caracterizados por uma série de protestos transnacionais - como o *Carnaval Contra o Capital*, realizado nos centros financeiros de mais de 40 cidades em todo o mundo; manifestações realizadas em Seattle – no mesmo ano – contra a *Organização Mundial do Comércio* (OMC), além das mobilizações nas ruas de Gênova em 2001 (dentre outros protestos massivos) - que marcaram o surgimento de um novo ativismo entrelaçado à arte contemporânea e suas linguagens plurais. Tais eventos têm como principal premissa, segundo Anne Clínio, a *recusa em deixar o processo de globalização a cargo de bancos e multinacionais, combatendo o capital global com campanhas também globais*. In CLÍNIO 2013, p. 172.

258 O *Frente 3 de Fevereiro* foi criado após a morte de Flávio Sant’Ana, morto pela polícia do Estado de São Paulo – em 3 de fevereiro de 2004 - após ter sido confundido com um assaltante, envolvido em um roubo de carros. Flávio, dentista, jovem negro de 28 anos, foi executado com tiros a queima roupa. Grupo heterogêneo - formado por artistas visuais, atores, músicos e pensadores/profissionais de diferentes áreas – o coletivo discute questões relacionadas ao racismo no Brasil. Atualmente, são integrantes do grupo: Achiles 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, Iramaia Gongora, Majoi Gongora, Marina Novaes, Maurinete Lima, Pedro Guimarães, Roberta Estrela D’Alva, Sato e Will Robson.

259 Jogo da *Taça Libertadores da América* ocorrido em 13 de abril de 2005.

260 Para mais informações sobre o coletivo, acessar: <http://www.frente3defevereiro.com.br/>

261 MESQUITA, 2008, p.268

diferentes jogos/estádios. As faixas do grupo são, então, desenroladas pelas próprias torcidas, e trazem mensagens que tensionam questões sobre o racismo no Brasil, como *Brasil Negro Salve*, *Onde estão os Negros?* e *Zumbi somos Nós*²⁶²; verdadeiras performances coletivas, então, são realizadas pela força e potência da multidão. É importante salientar que o Frente sempre escolhe partidas transmitidas em rede nacional pra fazer suas ações. A disseminação/expansão da intervenção ocorre por meio das transmissões televisionadas, que multiplicam as imagens captadas – atuando como uma espécie de registro expandido - e possibilitam diferentes leituras/interpretações. *A ocupação da mídia se dava, então, à revelia da autorização dos seus detentores*²⁶³.



Figura 63. Frente 3 de Fevereiro. Fonte: Internet. Disponível em: <http://www.frente3defevereiro.com.br/>

262 Como descreve André Mesquita. In MESQUITA, 2008, p.269

263 MAIA, 2015, p.209

Em 2005, em meio ao processo de reintegração de posse do edifício Prestes Maia no centro de São Paulo – a *Ocupação Prestes Maia* - ocorreram intervenções artísticas potentes e heterogêneas. Cerca de 120 artistas (dentre coletivos e artistas individuais), realizaram ações, que, sem dúvida, articularam a arte com a política através de diferentes táticas e fazeres, chamando atenção para conflitos e dissensos que atravessam as lutas sociais em curso na cidade de São Paulo. Na ocasião, o coletivo Frente 3 de Fevereiro²⁶⁴ ergueu do alto do edifício Prestes Maia a bandeira com a mensagem *Zumbi somos Nós*. O grupo explica:

se perguntarmos o que representa o quilombo hoje, teremos o próprio Prestes Maia. Lá, existe uma reunião de excluídos à margem da sociedade, certamente com pele mais escura e miscigenada. Pessoas que estão completamente dentro da sociedade em uma posição desprivilegiada. Da mesma forma, o Quilombo dos Palmares não estava isolado, ele fazia negócio com todas as fazendas, dentro de uma estrutura de importação e exportação. O Prestes Maia é a própria simbologia contemporânea disso²⁶⁵.



Figura 64. **Frente 3 de Fevereiro** *Zumbi Somos Nós* – *Ocupação Prestes Maia*
 Fonte: Internet. Disponível em: <http://www.frente3defevereiro.com.br/>

264 O grupo participou do ato contra a reintegração de posse do edifício Prestes Maia, que, abandonado pelos proprietários há mais de 20 anos, estava ocupado por cerca de 400 famílias do Movimento dos Sem Teto do Centro (MSTC), esclarece Ana Maria Maia. *In* MAIA, 2015, p.210.

265 Declaração de Daniel Lima, integrante do Frente 3 de Fevereiro, ao pesquisador André Mesquita. *In* MESQUITA, 2008, p.270

*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*²⁶⁶, declara Daniel Lima. A ação também foi televisionada, uma vez que a mídia oficial já estava preparada para cobrir – e exibir em diferentes canais - o embate entre a polícia, os ocupantes e os ativistas naquele momento. Tal qual o *3Nós3* fizera algumas décadas antes – os integrantes ligavam anonimamente para as redações dos jornais de São Paulo, instigando os jornalistas a cobrirem as ações desencadeadas nas ruas, com vistas à disseminação das intervenções nesses meios de difusão de informação – essa infiltração nos veículos midiáticos é uma importante tática operativa do Frente 3 de Fevereiro.

Ainda no contexto da Ocupação Prestes Maia, o grupo paulista *Bijari* produziu e colocou uma série de lambe-lambes, em colaboração com os integrantes do MSTC. Diante da eminente reintegração de posse que iria despejar as famílias e centenas de ocupantes do edifício em 2007, o *Bijari* produziu cartazes que sinalizam a gentrificação como processo que permeia a crise urbana de muitas cidades. A colagem dos lambe-lambes, então, aparece como tática micropolítica de visibilização de certas urgências.



Figura 65. *Bijari* Gentrificado (lambe-lambe) São Paulo, 2007 Fonte: Internet Disponível em: <http://www.bijari.com.br>

266 REZENDE;SCOVINO, 2010, p. 95



Figura 66. **Bijari**. Gentrificado (lambe-lambe) São Paulo, 2007. Fonte: Internet
Disponível em: <http://www.bijari.com.br>

Tanto o *Frente 3 de Fevereiro*, quanto o *Bijari*, certamente, desejavam produzir uma dinâmica de trocas sociais criativa e participativa em meio a ocupação Prestes Maia, não visando, em absoluto, a mudanças e soluções concretas – macropolíticas - a curto prazo. São projetos (que se incluem, segundo Claire Bishop, na chamada “virada ética” da arte contemporânea) que aspiram a obter uma eficácia real no local onde se efetivam por meio de novas territorialidades/sociabilidades propostas, que são, ao mesmo tempo, *artísticas e éticas, práticas e políticas*²⁶⁷. Poderíamos aqui evocar a máxima do coletivo turco *Oda Projesi: exchange not change*²⁶⁸ (trocas não mudanças) e a partilha do sensível operando na articulação simultânea entre estética e política, em que a experiência estética implicaria um questionamento da organização simbólica e perceptiva do mundo que nos rodeia, propondo e operando a possibilidade de mudança ou redistribuição sensível desse mesmo mundo.

Diversos grupos atuantes no Brasil – e em outros países – articulam táticas e fazeres multifacetados para dar visibilidade e comunicar – comunicar no seu significado primário, no sentido de *tornar comum* determinada mensagem, a *comunicabilidade antes da comunicação*²⁶⁹ – seus enunciados, construir e partilhar suas narrativas em meio às brechas e fissuras do tecido urbano, de maneira inesperada, atuando nas rotas desviantes do improvável.

267 BISHOP, 2012, p. 19

268 BISHOP. *Op cit.* Tradução da autora.

269 AGAMBEN, Giorgio *apud* BRASIL, André. *Insignificâncias: A Política nas Intervenções do Poro*. In CAMPBELL e TERÇA-NADA!, 2011, p.36

Se, em São Paulo, uma das maiores megalópoles do mundo – com todas as adversidades, contradições e dissonâncias que essa condição, em um país periférico, pode abarcar – as intervenções do *Frente 3 de Fevereiro* e do *Bijari* tensionaram questões como desigualdade social, democracia racial e falta de moradia, no Rio de Janeiro, o OPAVIVARÁ! trouxe à tona problemáticas e contradições análogas, que também atravessam as grandes cidades cotidianamente. A praia, na ação *Cangaço*, é evocada pelo grupo carioca como espaço da prática política, que pode assumir diferentes formas, engendrada até mesmo em uma “ágora de areia, sal e sol”:

As praias sempre foram relacionadas apenas com espaços de alienação, lazer e descanso. No entanto, seu poder de congregar pessoas de todas as áreas geográficas, classes sociais e religiões transforma este espaço numa enorme ágora de areia, sal e sol, capaz de promover encontros e gerar conversas e discussões. Usualmente as cangas de praia trazem imagens de um país colorido, vibrante, com suas paisagens exuberantes. Sem dúvida essas são importantes características brasileiras. Mas ao adicionar a tudo isso mais uma camada de protesto e pensamento ativamos o espaço da praia gerando outras relações, assim como as manifestações fizeram em 2013.

As cangas que, comumente, trazem estampadas imagens dos “cartões postais” das cidades, especificamente, no Rio de Janeiro, imagens da “cidade maravilhosa” espetacular, ou então estampas coloridas que remetem ao lazer desprezioso, passam a veicular mensagens que propõem críticas diversas, que vão desde *Todo poder à praia*, *Assassinaram o camarão* (asserção jocosa à primeira vista - apropriada de um verso da música *Tragédia no Fundo do Mar* do grupo musical *Os Originais do Samba* – mas que, sem dúvida, remete aos crimes e assassinatos que já se tornaram “comuns” nas periferias e favelas cariocas e à truculência da polícia em suas operações diárias) até *Xô Choque*, novamente uma crítica ao *Choque de Ordem* promovido pelo prefeito Eduardo Paes com o objetivo de “pacificar” e ordenar a cidade de maneira segregadora e autoritária. O prazer e a festa, nessa ação do OPAVIVARÁ!, convertem-se em potentes ferramentas políticas.

O acesso às praias da Zona Sul, desde o início do século XX, configurou-se como um processo civilizatório na cidade do Rio de Janeiro, atravessado por uma série de conflitos sociais e raciais que não são, de forma alguma, uma novidade. A antropóloga Júlia O’Donnell sinaliza a esse respeito:

É uma longa relação da praia carioca com a polícia. A notícia de que vão revistar ônibus vindos da Zona Norte, por exemplo, caberia perfeitamente nos jornais que pesquisei em 1922. (...) Os suburbanos podem ir à praia? Podem, mas são malvistos, maltratados. Tem esse primeiro “choque de ordem”, de 1917, que era mais de controle dos costumes, mas já gerava prisão. Depois, há algumas tentativas de moralização, com Getúlio Vargas, e a presença ostensiva da polícia na orla a partir dos anos 90, com os arrastões, até o choque de ordem mais recente, regulando as barracas, o queijo coalho, o frescobol²⁷⁰.

270 Declaração da antropóloga Júlia O’Donnell disponível em: <http://oglobo.globo.com/rio/praias-democratica->

O “choque de ordem” que a antropóloga cita se refere a uma espécie de controle moral realizado na época, em que certos trajes de banho eram considerados “imorais” ou “sem pudor” (o tamanho dos maiôs – por incrível que pareça!! - eram regulados, por exemplo), sendo que os horários dos banhos nas praias da Zona Sul também passaram a ser inspecionados no início do século XX. Isso se intensifica, principalmente, quando os trabalhadores, operários e pessoas de baixa renda começaram a “invadir” as praias em busca de lazer e diversão nos finais de semana, onde a polícia atuava como agente repressor e regulador desses espaços. João do Rio, em 1911, faz um relato entusiasmado sobre a *paixão pelo mar* dos cariocas:

...os que moram perto vão em traje de banho pelas ruas. Os que são ricos vão em traje de banho também, mas em automóvel. E os que moram longe e são pobres decidem-se a mudar o traje de passeio pelo Jersey, e a vir para a água a pé... Este verão, meu amigo, trouxe definitivamente para o Rio mundano a paixão pelo mar! É de todas as modas a mais deliciosa²⁷¹.

As novas experiências e usos desse espaço público – a praia – como notamos nos dizeres de João do Rio, abarcam todas as classes sociais, no contexto de um *projeto praiano civilizatório*²⁷². Não obstante a euforia do autor frente às transformações da sua época, desde o início, tal processo mostrou-se dissensual e conflituoso, como ratifica um relato da revista *Beira Mar* de 1939, em que um colunista relata que *garotos insolentes, de aspecto nauseabundo*²⁷³ passaram a frequentar e bagunçar as praias de Copacabana, Ipanema e Leblon, provavelmente originários das favelas mais próximas, *de onde vinham grupos de moleques maltrapilhos, insolentes, que tanto afeiam a nossa urbe praiana, dando-lhe um espetáculo deprimente*²⁷⁴. São esses mesmos garotos, que, nos dias atuais, continuam sendo sinônimo de pobreza, indignação e medo nas praias – e tantos outros espaços – do Rio. Os arrastões são, portanto, a radicalização extrema das desigualdades sociais, conflitos e segregações de todo tipo que fazem parte do cotidiano das praias da capital carioca há muito tempo, cujo acesso e desfrute está muito longe de ser democrático. Ricardo Rosas recorre ao tropicalista Tom Zé para explicar a prática do arrastão, a nova onda de assaltos coletivos que começaram a varrer as praias mais prestigiadas do Rio de Janeiro nos anos 1990: *técnica de roubo urbano*, assim explicado pelo cantor: *pequeno grupo corre violentamente através de uma multidão e ‘varre’ dinheiro, anéis, bolsas, às vezes até as roupas das pessoas*²⁷⁵. As segregações sociais e o controle repressor nas praias cariocas, atualmente, aparecem de diversas maneiras, como as delegacias móveis nas areias (muitas vezes acompanhadas pelos batalhões de choque da polícia militar), *reforço de policiamento e até a polêmica medida de revistar ônibus vindos da Zona Norte durante o verão*²⁷⁶. Foi esse espaço de disputas constantes escolhido pelo OPAVIVARÁ!, durante as movimentações de junho de

mito-diz-antropologa-10919421#ixzz4g49Ovvt1

271 DO RIO, João *apud* O’DONNELL, 2013, p.102

272 O’DONNELL, 2013, p.155

273 *Ibidem*.p.218

274 *Idem*.

275 ZÉ, Tom *apud* ROSAS, 2005.

276 FILGUEIRAS, Mariana. **Praia democrática é mito, diz antropóloga**. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/rio/praiademocratica-mito-diz-antropologa-10919421#ixzz3Oo5KV8HE> Acesso em 01/05/2017

2013 no Brasil, para realizar a intervenção *Cangaço*²⁷⁷. Foram distribuídas cem cangas²⁷⁸ pelos frequentadores da praia de Ipanema²⁷⁹, enquanto os integrantes do coletivo entoavam gritos de protesto em uma levada carnavalesca, conclamando a potência política dessa festa popular como possibilidade transformadora.



Figura 67. **OPAVIVARÁ!** *Cangaço* (2013) Fonte: Internet. Disponível em: <http://www.opavivara.com.br/>



Figura 68. **OPAVIVARÁ!** *Cangaço* (2013) Fonte: Internet. Disponível em: <http://www.opavivara.com.br/>

277 Em um trocadilho irônico, o OPAVIVARÁ! nomeia a ação referindo-se ao fenômeno social do Cangaço, que transbordou as fronteiras nordestinas no início do século XX com suas táticas de guerrilha.

278 Foram confeccionadas cangas com as mensagens: *Abaixo as calças*, *Xô Choque*, *Suruba não é formação de quadrilha*, *Todo poder à praia* e *Assassinaram o camarão*.

279 As cangas foram distribuídas gratuitamente pela praia de Ipanema durante o evento *Alalaô* no Arpoador em 2013, como declara o grupo em <http://www.opavivara.com.br/p/cangaco/cangaco-verao-2013>

Poucos meses antes da realização do *Cangaço*, refletindo ainda sobre os desdobramentos do *Choque de Ordem* sobre a população da capital carioca, o GIA declarou em seu blog:

Podemos destacar a violência que o termo carrega: “choque”. Triste analogia ao cumprimento da ordem via choque elétrico, cada qual que faça sua comparação. Fora do campo da linguagem, a violência continua sendo uma premissa, em vários aspectos, sobretudo contra a população de baixa renda, ou seja a maioria. Os interesses deste choque de ordem são bem explícitos²⁸⁰.

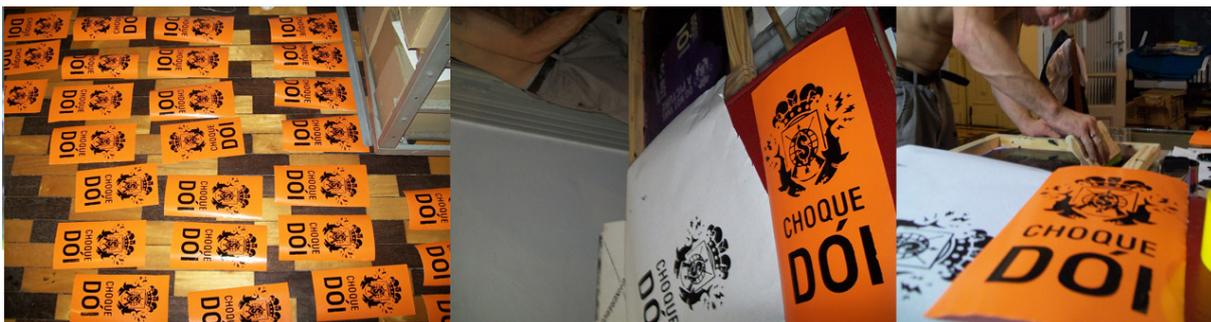


Figura 69. GIA. *Choque Dói* (2013) Fonte: Acervo GIA



Figura 70. GIA. *Choque Dói* (2013) Fonte: Acervo GIA

²⁸⁰ Disponível em: <http://giabahia.blogspot.com.br/>

A conclusão do grupo foi assertiva: *Choque dói*. Diante dessa constatação, o GIA achou necessário espalhar pela cidade essa mensagem, formulando uma espécie de campanha não oficial. A marca da prefeitura do Rio de Janeiro, então, teve seus elementos alterados - num típico *détournement* situacionista – e foram produzidos dezenas de adesivos (em uma produção caseira de serigrafia), colados em diferentes locais da cidade. O adesivo laranja se camuflou perfeitamente nas lixeiras cariocas, permanecendo ali como um parasita, disseminando uma *contra-informação*²⁸¹ por tempo indeterminado, em meio à contingência urbana.

Diante do consumo desenfreado que alimenta a sociedade contemporânea, propagado por um bombardeio de informações fragmentadas e apelos publicitários que permeiam o cotidiano de milhares de pessoas, o GIA criou a ação intitulada *Não-Propaganda*.

Através dela, o grupo deseja questionar o aparato publicitário utilizando seus próprios veículos de funcionamento, tomando emprestada a legitimidade dos recursos das próprias mídias oficiais. *Ser a mídia para efetivar outros agendamentos, mas, antes disso, para comprovar a ineficácia de qualquer modelo centralizado e perene*²⁸².

A indústria midiática faz aumentar, a cada dia, agressivamente, a publicidade nos espaços públicos das cidades. Segundo Naomi Klein, *a concentração da propriedade de mídia conseguiu desvalorizar o direito de livre expressão*²⁸³, *separando-o do direito de ser ouvido, que deveria ser um direito primordial de todo cidadão, agente ativo das constantes transformações pelas quais passa a cidade, que nem sempre ocorrem de maneira participativa e democrática, mas de forma impositiva e verticalizada. Inserindo-se no tecido urbano de maneira sutil, o coletivo traz à tona tais questões. As imagens ligadas à publicidade, que se proliferam desmedidamente pelo nosso cotidiano, George Didi-Huberman chama de imagens luminosas, que terminam por contribuir, por sua própria força, para fazer de nós povos subjugados, hipnotizados em seu fluxo.*²⁸⁴ Ele prossegue: *sensações de sufocamento e de angústia (...) nos invadem diante da proliferação calculada das imagens utilizadas, ao mesmo tempo, como veículo de propaganda e de merchandising.*²⁸⁵ Assim, as imagens – ou práticas – que agem no contra-fluxo das *imagens luminosas* seriam as pequenas resistências, micropolíticas, *ações vagalumes*. É fácil visualizar a situação: um transeunte, num gesto automático, recebe um panfleto completamente amarelo²⁸⁶, sem nada escrito, ou então, depara-se com um “homem-sanduíche”, que segura uma placa completamente amarela.

281 Para o artista visual Cildo Meireles, uma contra-informação é aquela que circula por circuitos alternativos, descentralizados, que se opõem às mensagens veiculadas pelas mídias oficiais, como televisão, rádio, jornais, etc. In MEIRELES, Cildo, 1981.

282 MAIA, 2015, p. 200

283 KLEIN, 2001, p. 308.

284 DIDI-HUBERMAN, 2011, p.101.

285 *Idem*.

286 O amarelo é a cor adotada pelo GIA, uma espécie de “marca registrada” do grupo.

As ações do *Não-Propaganda*, assim como as *Faixas anti-sinalização* do PORO, visam a sacudir o cotidiano do transeunte pontualmente, diante das implicações da mídia. De fato, a partir do depoimento de integrantes do GIA, muitas pessoas amassam automaticamente os panfletos, ou então não percebem a presença do “homem-sanduíche”.



Figura 71. GIA *Não-Propaganda* Salvador, Bahia (2003) Fonte: Acervo GIA

A intervenção *Não-Propaganda* já foi realizada pelo GIA em diferentes cidades (como Salvador, Recife, São Paulo e Colônia, na Alemanha), sempre utilizando diversos suportes que seguem a estética da efemeridade e da precariedade: cartazes, panfletos, placas vestidas em “homens-sanduíches”, etc. Uma das primeiras investidas da ação ocorreu em 2003, durante o carnaval em Salvador, Bahia. Foram entregues, de maneira aleatória, cartazes amarelos para os foliões, que, em uma performance coletiva, levantavam tais cartazes de maneira festiva, em meio à multidão. As *sensações de sufocamento e de angústia* evocadas por Didi-Huberman, que invadem os cidadãos em meio à proliferação desenfreada das imagens publicitárias são questionadas nessa ação: é notória a utilização abusiva dos espaços públicos pelos veículos da mídia oficial no período do carnaval. As marcas estão por toda parte: *outdoors*, roupas, cartazes, letreiros luminosos, bebidas... As placas amarelas, então, agem no contra-fluxo das *imagens luminosas*, tal qual fizera Fred Forest em 1973 em *O branco invade a cidade*: em uma passeata que denunciava a censura à liberdade de expressão em plena ditadura militar no Brasil, pessoas carregavam cartazes em branco, ação que rendeu a prisão do artista francês pela polícia militar de São Paulo²⁸⁷. São situações de enfrentamento, *contradispositivos*. No caso do *Não Propaganda* no carnaval, os foliões tornam-se propositores de outras formas de vivenciar a festa; não se trata mais do carnaval com seu modelo capitalista padrão, evento verticalizado: trata-se de uma pequena festividade criada espontaneamente, uma *zona autônoma temporária*, tal qual descreveu Hakim Bey²⁸⁸.



Figura 72. GIA *Não-Propaganda* Salvador, Bahia (2003) Fonte: Acervo GIA

287 Fred Forest, em 1973, participava da XII Bienal de São Paulo, ocasião na qual o artista realizou a performance em questão.

288 BEY, Hakim. *TAZ – Zona Autônoma Temporária*. São Paulo: Conrad, 2001.



Figura 73. Fred Forest *O branco invade a cidade* (1973) Fonte: Internet.

Disponível em: http://webnetmuseum.org/php/image_catalogue/index_pt.php?p=0010.jpg&d=Photos_Panorama

Já em 2008, na cidade de Colônia, Alemanha, o GIA tentou realizar o *Não Propaganda* na principal estação de trem da cidade, a *Köln Hauptbahnhof*. Em meio ao intenso fluxo de pessoas nas plataformas de embarque e desembarque, o cartaz amarelo despontava como um desvio inusitado na paisagem usual. O trabalho, entretanto, assumiu novas conotações: os integrantes do grupo que seguravam as placas assemelhavam-se àquelas pessoas “à espera de alguém”, típicas das estações de trem e aeroportos. Em um trocadilho irônico, a ação, de *Não Propaganda*, passou a ser chamada de “*Nobody*”. Repentinamente, os integrantes do coletivo – anônimos na multidão - se viram aguardando a chegada de “alguém” (ninguém, na verdade, daí *nobody*), com seu cartaz amarelo translúcido sinalizando uma espera imprevista. A partir do contexto, portanto, as intervenções artísticas podem vir a assumir características surpreendentes, que fogem a qualquer tentativa de cálculo ou planejamento prévios.



Figura 74. **GIA** *Não-Propaganda (Nobody)* Colônia, Alemanha (2008) Fonte: Acervo GIA

Endre Tót, integrante do Fluxus, desenvolveu uma série de cartazes “vazios” nos anos 1970/80. O artista húngaro, muito mais do que refletir sobre a crise da pintura e das instituições que se operavam na época, desejava manifestar sua revolta diante do conservadorismo artístico e político do leste europeu, que se via em meio à censuras violentas e cerceamento da liberdade de expressão. Integrante da rede internacional de Arte Postal (correspondeu-se com artistas como Ben Vautier, George Brecht, Daniel Spoerri, Dieter Roth, Marina Abramovic e Ken Friedmann) Tót – através de telegramas, cartões postais, livros de artista, anúncios de jornal e intervenções urbanas – desenvolveu uma poética do desaparecimento, sendo o vazio o elemento chave dos seus questionamentos estéticos/políticos. Tót perambulava pelas ruas com cartazes que continham mensagens como: “Estou procurando ninguém” (*I’m looking for nobody*) ou “Estou indo a lugar nenhum” (*I’m going nowhere*).

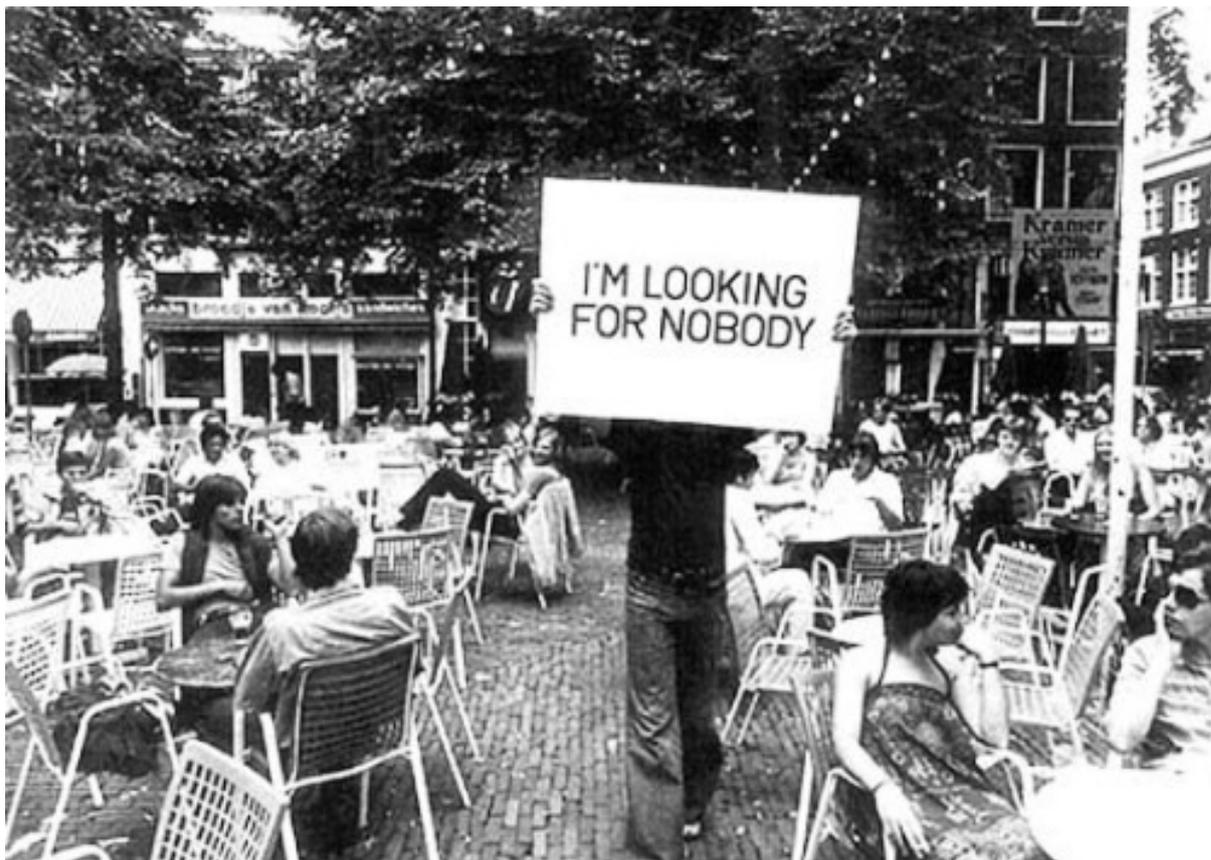


Figura 75. **Endre Tót** *I'm looking for nobody* (1980) Fonte: Internet
Disponível em: <http://visual-poetry.tumblr.com/post/19178451481/im-looking-for-nobody-by-endre-t%C3%B3t>



Figura 76. **Daniel Buren** *Exibição selvagem* –Paris, França (1968) Fonte: Internet.
Disponível em: <http://www.widewalls.ch/history-of-street-art-in-france/>



Figura 77. **Daniel Buren** *Colagem de cartazes* Düsseldorf, Alemanha (1969) Fonte: Internet.
Disponível em: <http://www.akg-images.co.uk/archive/-2UMDHUK70LQD.html>

Igualmente instigantes eram os cartazes colados nos espaços públicos por Daniel Buren no mesmo período, dentro das experimentações da Arte Conceitual e do Minimalismo. Nos cartazes listrados de Buren – padrão estético que o artista reproduz até os dias atuais – colados nas ruas (em diferentes ocasiões, em cidades igualmente diversas) a impessoalidade era um fator crucial, como declara Michael Archer:

Buren, que adotou uma padronagem de listras brilhantes como um sinal da presença da arte, citou e enfatizou a expressão do escritor francês Maurice Blanchot, “uma obra de arte da qual nada possa ser dito, exceto que ela existe”²⁸⁹

Seus cartazes configuravam-se como micro desvios, pequenos estranhamentos em meio ao caos do universo simbólico/imagético que caracteriza os grandes centros. As intervenções do GIA, PORO, OPAVIVARÁ!, Endre Tót, Fluxus e Daniel Buren realizadas no meio urbano, apropriando-se dos meios gráficos como linguagem, operam de maneira pontual e poderosa, são *ações vagalumes*. Por menor que seja o número de pessoas afetadas pelas situações inusitadas, já houve uma quebra na anestesia perceptiva de alguém: um pequeno

²⁸⁹ ARCHER, 2001, p.72

desvio molecular foi instaurado. Como apontou Roberto Andrés, trata-se de *perceber o quanto há de política nessa arte de afetar os corpos*.²⁹⁰

Assim como a disseminação e multiplicação dos meios gráficos citados anteriormente, as marcas produzidas pelos carimbos podem ser repetidas *ad infinitum*., Dessa maneira, eles também emergem como uma ferramenta largamente utilizada pelos coletivos. Sobre o carimbo, Cristina Freire afirma:

No imaginário social, o carimbo representa o máximo da burocracia. São carimbos que legitimam cópias e movem as mais kafkanianas máquinas dos pequenos poderes, como os cartórios e as repartições públicas. O carimbo designa ao mesmo tempo o objeto e a marca que produz. Como marca, o princípio da eterna repetição lhe é inerente²⁹¹.

Trazendo à tona algumas dessas questões, o PORO produziu trabalhos que se apropriam do carimbo como meio expressivo; subvertida sua função burocrática, questionamentos políticos passam a ser o cerne operatório de tais propostas, como ocorre em *FMI – Revisitando Cildo Meireles*. Realizado entre 2002 e 2006, o coletivo faz um trocadilho com a sigla do “Fundo Monetário Internacional – FMI”, que transforma-se em “Fome e Miséria Internacional”.



Figura 78. **PORO** *FMI – Revisitando Cildo Meireles* (2002-2006) Fonte: Internet
Disponível em: <http://poro.redezero.org/>

290 ANDRÉS, Roberto. *O Cortejo Errante*. Revista Piseagrama n° 7. Belo Horizonte: Rona Editora, 2015. p. 81

291 FREIRE, 2006, p. 114

“Revisitar” Cildo Meireles consiste em dialogar com sua tática de inserção de mensagens na trama de relações que se estabelecem na cidade, trocas que se estendem na tessitura do cotidiano – em meio ao *processo de produção social do espaço* - em que o artista provoca potentes desvios. Nas décadas de 1960/70, Cildo desenvolveu suas *Inserções em Circuitos Ideológicos*, uma série de ações realizadas em diferentes circuitos sociais, esferas de convívio e agenciamentos cotidianos. O trabalho acontece a partir da circulação de notas de dinheiro carimbadas com mensagens políticas: instaura-se um sistema de circulação de informações que foge aos sistemas midiáticos hegemônicos, nas palavras do próprio Cildo: *Na verdade, as “Inserções em circuitos ideológicos” nasceram da necessidade de se criar um sistema de circulação, de troca de informações, que não dependesse de nenhum tipo de controle centralizado*²⁹².

O artista carimba nas notas a mensagem *Quem matou Herzog?*, fazendo referência ao jornalista Vladimir Herzog, morto em 1975 em meio às atrocidades da ditadura militar no Brasil. Cildo Meireles mantém o anonimato nas mensagens carimbadas: a assinatura do artista é suprimida em prol de um processo artístico em que a circulação da informação se faz mais importante do que uma possível autoria. Em um contexto de violência, censura e cerceamento das liberdades, o anonimato também se apresentou como tática operatória. Nessa e em outras ocasiões, o artista soube burlar a censura de maneira poética e perspicaz. Uma das táticas das *Inserções* é estimular que as pessoas propaguem suas próprias mensagens, que criem outros circuitos de comunicação, descentralizados, nômades, clandestinos.

292 MEIRELES, Cildo. *Inserções em Circuitos Ideológicos*. In Cildo Meireles. FUNARTE: Rio de Janeiro, 1981.



Figura 79. **Cildo Meireles** *Quem matou Herzog?*(1975) Fonte: Internet
Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10593/cildo-meireles>

Além de Cildo Meireles, artistas brasileiros como Paulo Bruscky, Unhandeijara Lisboa, Hudinilson Jr. (integrante do extinto *3Nós3*) e J. Medeiros²⁹³ foram os pioneiros, no Brasil, na circulação das marcas dos carimbos de artista em circuitos marginais descentralizados. A rede de Arte Postal²⁹⁴, sem dúvida, foi um veículo que ratificou os carimbos artísticos como sinônimo de contestação e subversão dos códigos vigentes, buscando novos circuitos de

293 Como mostramos no capítulo “Arte Postal: A arte na contramão dos circuitos oficiais” na dissertação de mestrado *A Poética Multimídia de Paulo Bruscky* defendida em 2009, no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais –PPGAV da Escola de Belas Artes da UFBA.

294 Arte Postal ou Arte Correio (*Mail Art*) foi uma linguagem artística que utilizou os correios como circuito alternativo aos centros oficiais de arte, como museus, galerias, principalmente nos anos 1960/70. Formou-se, então, uma grande rede de troca de idéias, informações e propostas artísticas que abrangeu artistas de todo o mundo, sendo os membros do grupo Fluxus e Ray Johnson os seus principais precursores. Essa rede se fortaleceu na América Latina em meio à violência e a censura da ditadura militar que vigorava na maioria dos países latino-americanos, transformando-se em sinônimo de resistência e engajamento político.

circulação para a arte. No âmbito internacional, artistas como Ken Friedman, Dick Higgins, Ben Vautier, Joseph Beuys (a grande maioria do grupo Fluxus, o grande disseminador da rede de Arte Postal no mundo) utilizaram amplamente o carimbo como um meio que propõe a participação e a multiplicação de propostas multimidiáticas. Entende-se, portanto, que os coletivos contemporâneos estabelecem um diálogo frutífero com muitas propostas das décadas de 1960/70, revisitando seus meios e adaptando suas táticas de disseminação a novos processos de experimentação em meio a um contexto sócio-político-cultural diverso.



Figura 80. Paulo Bruscky *Hoje, a arte é esse comunicado* (1973) Fonte: FREIRE, 2006

Voltemos ao PORO: O FMI acontece em múltiplos locais – já foi realizado em Salvador-BA, Belo Horizonte-MG e Argentina, país onde o coletivo *Pobres Diablos*, em parceria com o PORO, fez uma versão em espanhol da ação em 2005, carimbando os pesos argentinos.



Figura 81. PORO (e *Pobres Diablos*) FMI – Revisitando Cildo Meireles (2002-2006)

A potência da ação *FMI*, portanto, está na possibilidade de fazer circular uma dada informação por um amplo e generoso número de pessoas, transbordando possíveis fronteiras (geopolíticas e simbólico-culturais). São *inserções* que, como tática, operam em circuitos - redes de relações e fluxos – atravessados por determinadas ideologias, catalisando micro ruídos em certas territorialidades simbólicas que flutuam nas tramas sociais (aqui a cédula de dinheiro,

símbolo máximo do capitalismo...)). Tais inserções, dessa forma, deflagram e disseminam uma *contra-informação*²⁹⁵, nas palavras de Cildo Meireles, em função do que podem provocar no corpo social, em um circuito comunicacional horizontalizado e descentralizado: *o trabalho só existe na medida em que outras pessoas o pratiquem*²⁹⁶.

A intervenção *Pipoca*, realizada pelo GIA em 2005, também utiliza o carimbo como linguagem, pensando em possíveis táticas de inserção de mensagens na rede de relações que se estabelecem na cidade cotidianamente. O GIA explica a ação:

Pipoca é meio de comunicação alternativo. A ação consiste em elaborar um carimbo com uma ideia positiva e carimbar sacos de pipoca. Os sacos são, então, oferecidos aos pipoqueiros da cidade. Eles adoram, e tornam-se, conseqüentemente, grandes disseminadores de ideias através de deliciosas pipocas.

A ação instaura um novo circuito de cooperação, uma vez que os próprios pipoqueiros atuam como difusores das ideias do coletivo carimbadas nos sacos de pipoca. Agindo como uma mídia tática – uma vez que experimenta formas alternativas de comunicação – tal intervenção, parafraseando De Certeau, atua *a partir da transformação de momentos oportunos em “ocasiões”, em infiltrações temporárias*²⁹⁷.



Figura 82. GIA *Pipoca* (2005) Recife-PE Fonte: Acervo GIA

295 MEIRELES, Cildo, 1981.

296 *Idem*.

297 CERTEAU, 1998.



Figura 83. GIA *Pipoca* (2005) Recife-PE Fonte: Acervo GIA

A ação foi realizada no dia 12 de outubro (dia das crianças) de 2005 em uma movimentada praça do Recife²⁹⁸. Por conta da data escolhida, o coletivo sabia que a praça estaria cheia e animada, elementos que viriam a fortalecer a intervenção e potencializar suas táticas operativas. Ocorreu, então, uma negociação prévia com os pipoqueiros, que seriam colaboradores essenciais para a realização da ação, uma vez que venderiam a pipoca nos saquinhos carimbados pelo GIA. Um dos carimbos propõe uma nova receita feita com o milho, o ingrediente principal – muito popular no Brasil e na América Latina - da pipoca: o cuzcuz. Além de trazer a receita escrita – com a ilustração de uma “cuzcuzeira” – outro carimbo alerta: *Use milho, evite trigo*. As mensagens carimbadas do GIA se misturam, então, com as ilustrações comuns e populares dos saquinhos de pipoca convencionais, estabelecendo um circuito comunicacional inusitado com a população, através de *infiltrações temporárias*.

Será que o desejo dos coletivos de experienciar a cidade de uma maneira lúdica e inusitada, que dê vazão aos desejos e paixões dos cidadãos é uma utopia? Seriam a brincadeira e o prazer atos revolucionários, como poderiam argumentar os situacionistas?²⁹⁹ Até que ponto as ações dos coletivos de arte nos espaços públicos podem conclamar a participação dos cidadãos como agentes autônomos e propositores de narrativas outras para a cidade? Quais seriam, portanto, as possibilidades de expansão da ludicidade e da criatividade na vida cotidiana, *na produção social do espaço*? Essas são algumas questões que acompanham a prática colaborativa na atualidade. Suas respostas (se é que podemos chegar a respostas definitivas...) são, de fato, bastante subjetivas. Acreditamos, entretanto, que muitos grupos seguem o seu encaixo através de suas ações/intervenções urbanas, que, de fato, não propõem soluções imediatas e concretas, mas disseminam micro resistências, fagulhas de reflexão e dissenso... pequenas luzes de pirilampos que persistem em iluminar, mesmo que de maneira precária e fugaz, os espaços das cidades e suas relações intersubjetivas.

298 Na ocasião, o GIA encontrava-se em Recife por conta do SPA das Artes, evento voltado para as Artes Visuais que, durante alguns anos, estimulou a realização de intervenções urbanas, performances, exposições e oficinas por toda a cidade.

299 KLEIN, 2001, p.311.

Capítulo 5: FESTEJAR E COZINHAR: PEQUENAS (E POTENTES) REVOLUÇÕES

As intervenções agrupadas nesse capítulo operam com a festa, a música e a comida (alimentação/refeições) como táticas de aglutinação e proposição de novas sociabilidades na cidade. Algumas dessas ações colaborativas apontam como a ludicidade, a festividade e o prazer podem se configurar como atos potencialmente críticos e políticos, e, além de acontecerem nas ruas, relacionam-se com diferentes instituições, engendrando um transbordamento das fronteiras entre a rua e o aparato institucional, como museus e galerias.

São ações que nos remetem a certos trabalhos dos anos 1960/70, quando Victor Grippo constrói um forno popular/coletivo na Plaza Roberto Arlt na Argentina, para produção e livre distribuição de pães, ou o lendário Food, restaurante montado por Gordon Matta-Clark no Soho em Nova York, onde eram realizadas inúmeras propostas artísticas e culinárias. Mais recentemente, poderíamos citar as refeições oferecidas ao público por Rirkrit Tiravanija nas aberturas das suas exposições. Em meio a tantas referências, os coletivos passam a realizar trabalhos que criticam desde os processos de gentrificação, que tiram os vendedores de comida das ruas das cidades, à padronização dos alimentos pelos processos industriais, apontando o ato de cozinhar como propício ao encontro e ao cuidado com o outro, a refeição como uma prática ético-política que pode ser compartilhada e propositora de novas experiências sensoriais e de prazer coletivo. Um guia impresso que convida o leitor a conhecer a cidade a partir da sua cultura gastronômica (Guia Afetivo de Comida de Rua de Salvador, do PORO); um delicioso pic-nic montado em diferentes espaços públicos, aberto à participação de todos, sem normas pré-estabelecidas (Pic-nic do GIA); uma refeição coletiva onde todos ajudam na produção da comida, feita em uma cozinha montada em uma praça pública (Ao Vivo na Praça Tiradentes, do OPAVIVARÁ!).

No que diz respeito à música e à festa, sem dúvida, os coletivos OPAVIVARÁ! e GIA estabelecem um diálogo frutífero e plural em várias de suas intervenções. O samba, ritmo musical tão tradicional tanto na Bahia quanto no Rio de Janeiro, aparece em muitas ações desses grupos, talvez herdeiros do carnaval carioca e das festas de largo baianas, revisitados pelos coletivos com humor e como possibilidade de vivência dos espaços da cidade de maneira lúdica, autônoma e criativa. Uma roda de samba que entoa músicas sobre intervenções urbanas realizadas pelo GIA, em que o público é convidado a dançar, cantar e tocar instrumentos (Samba GIA, do GIA); uma cama customizada móvel é empurrada pelos integrantes (fantasiados) do OPAVIVARÁ! em pleno carnaval carioca, chamando os foliões para utilizarem o veículo livremente (Cama do OPAVIVARÁ!).

5.1. Festa, cozinha e suas possibilidades relacionais

Pela redescoberta de praças, parques e praias. Pelo uso do espaço público como lugar de troca, festa, manifestação e encontro. Todos devem participar da construção da cidade. Por uma cidade lúdica e coletiva!
(PORO)

O individualismo crescente desde o século XIX, segundo Richard Sennett, diminui a experiência sensorial despertada por lugares ou pessoas que neles se encontram. O cidadão urbano se esforça para evitar qualquer conexão que ameace seu bem estar individual. Além do individualismo que se fortalece a cada dia, hoje, a livre locomoção, a *geografia da velocidade*³⁰⁰ – dos corpos reais e virtuais, a tão propalada liberdade de mobilidade (desigual e segregadora), prometida pela globalização³⁰¹ – sobrepõe-se às vivências mais intensas e multisensoriais na cidade. Para Sennett, as cidades estariam entregues *às exigências do tráfego e ao movimento acelerado de pessoas, cidades cheias de espaços neutros, cidades que sucubiram à força maior da circulação*³⁰². Voltamos, novamente, ao ponto do esvaziamento dos espaços públicos: somadas à questão da mobilidade, as transformações frenéticas pelas quais passam as cidades, com seus constantes reordenamentos e “requalificações” que as adequem às demandas de produtividade e competitividade dos mercados globais, assim como os altos índices de violência, processos de gentrificação que aprofundam as desigualdades sociais e o cerceamento e vigilância constante dos espaços públicos – que, paradoxalmente, contribuem para o seu esvaziamento e sucateamento – contribuem para o isolamento social e fragmentação das relações intersubjetivas na cidade. *A visão intimista é impulsionada na proporção em que o domínio público é abandonado, por estar esvaziado*³⁰³. Com o constante aprimoramento das tecnologias da informação/comunicação, as pessoas estão cada vez mais conectadas (virtualmente) e simultaneamente distantes e isoladas: esses fatores – entre tantos outros mais complexos - sem dúvida, repercutem no cotidiano das cidades, e instigam os coletivos a propor novos usos para os ditos espaços públicos, além de repensar as relações que se estabelecem no meio urbano, intervindo, de forma pontual, na *construção social do espaço*.

Condomínios fechados, parques recreativos, espaços públicos vigiados e cerceados (a supressão do espaço público vivo, heterogêneo, aberto a experimentações), construídos e modelados para sociabilidades restritas e segregadoras: parece que o cidadão urbano reforça modos de vida individualistas e espetaculares em escala crescente, concebendo e edificando, também, espaços que são meras áreas de passagem e não de uso³⁰⁴, locais restritos a elites que podem pagar pelo seu isolamento voluntário e aparentemente “seguro” em meio às contingências urbanas. Nesse preâmbulo, vão se tecendo relações cada vez mais superficiais e fragmentadas,

300 SENNET, 2008, p. 281

301 Nas palavras de Zygmunt Bauman, *o direito à liberdade de movimento que se elogia como a máxima realização do mundo globalizante e a garantia da sua prosperidade* (BAUMAN, 1999)

302 SENNETT, *op. cit.*

303 SENNETT, 1988.

304 *Idem.*

em meio a uma sociedade capitalista que tende a enxergar os laços intersubjetivos sempre mediados por produtos prontos para serem consumidos. Nas palavras de Bourriaud, *o sujeito ideal da sociedade dos figurantes estaria reduzido à condição de consumidor de tempo e de espaço, pois o que não pode ser comercializado está fadado a desaparecer*³⁰⁵. Dessa maneira, os coletivos desejam retomar pontos de contato perdidos, reestabelecer possíveis momentos de encontro, convívio e sociabilidades. A prática artística colaborativa, então, termina por conclamar e estabelecer uma relação dialógica – quase inseparável - com as relações sociais. Poderiam, então, os coletivos promoverem outros espaços de convívio e discussão, propondo novos usos para os espaços da cidade? De que maneira isso ocorre? Algumas das táticas que gostaríamos de pontuar nesse capítulo são ações colaborativas que envolvem a alimentação e momentos de festa e convivência gerados em torno da comida. Como aponta Carneiro, a alimentação revela a estrutura da vida cotidiana em um dos seus núcleos mais íntimos e compartilhados: a convivialidade manifesta-se sempre na comida compartilhada³⁰⁶. A partir dessas premissas, nossa hipótese é que os coletivos realizam ações colaborativas que tentam fortalecer laços de sociabilidade em uma dimensão micropolítica, utilizando ocasiões festivas e o alimento compartilhado como tática de aglutinação de diferentes públicos. Os grupos, então, apostam na retomada da convivência e empatia que a partilha do alimento e a festa proporcionam em diferentes ações. As proposições artísticas promovidas pelos coletivos, entretanto, não apresentam o lazer e o convívio como um fim em si mesmos: suas propostas articulam diferentes questões sócio-políticas e culturais que atravessam a comida e a festa como temáticas plurais.

Em meados dos anos 1990, quase que concomitantemente à expansão dos coletivos artísticos em uma esfera global, surge, de maneira proeminente – como já havíamos apontado anteriormente - uma série de trabalhos que envolvem a colaboração e a participação do público em propostas que conclamam novos encontros, *modelos de universos possíveis*³⁰⁷. Nesse contexto, o curador e crítico de arte Nicolas Bourriaud desenvolve o conceito de *Estética Relacional*, na tentativa de identificar um certo tipo de prática artística cujo epicentro seriam as relações humanas, a intersubjetividade e a participação ativa da audiência, que deixaria de lado, definitivamente, uma posição meramente contemplativa, envolvendo-se em práticas artísticas que se configurariam como um campo oportuno para experimentações sociais. Tais trabalhos apenas se realizariam e se completariam plenamente com a efetiva participação do público, *desenvolvendo-se em função de noções interativas, conviviais e relacionais*³⁰⁸, como sugere o próprio Bourriaud. O autor, em suas considerações, esboça conceitos como *socialidades alternativas, coletividades instantâneas, utopias de proximidade, modelos de universos possíveis*, que se referem a certas táticas propositoras de momentos de convívio, presentes em trabalhos de diversos artistas, como Rirkrit Tiravanija, Maurizio Cattelan, Carsten Höller, Noritoshi Hirakawa, entre outros.

305 BOURRIAUD, 2009, p.11-12

306 CARNEIRO, 2013

307 BOURRIAUD, 2009

308 *Idem.*

Muito embora Bourriaud aplique o termo *relacional* para trabalhos desenvolvidos, em sua maioria, dentro de instituições (como museus e galerias), entendemos que a terminologia também dialoga com certas ações realizadas preponderantemente nas ruas, como no caso dos grupos que estamos investigando na presente pesquisa. A utilização da comida e da alimentação entram em cena em muitos trabalhos citados por Bourriaud, principalmente algumas propostas de Rirkrit Tiravanija. As propostas mais atuais desse artista tailandês radicado na Argentina (que vive, atualmente, entre Nova York, Berlim e Chiang Mai), questionam certos cânones artísticos – e institucionais – ao cozinhar e servir comida, em tempo real, para os visitantes de suas exposições. As práticas efêmeras do artista, de cozinhar e servir refeições, tensionam sua condição, em certa medida, de artista nômade, fazendo uma sobreposição de contextos culturais diversos em suas receitas e práticas relacionais. Em 1992, o artista preparou *Thai Curry* e arroz na *303 Gallery*, em Nova York, na ação *Untitled (Free)*. Em uma outra ação de 1993, intitulada *Aperto 93*, Tiravanija disponibilizou um pequeno fogão aceso com uma panela de água e pacotes de sopa chinesa para os visitantes da exposição, que poderiam consumir livremente os alimentos³⁰⁹.

Os escritos de Nicolas Bourriaud em torno da *Estética Relacional*, entretanto, vem sendo fortemente criticados, nos últimos anos, por Claire Bishop (principalmente em seu famoso texto *Antagonism and Relational Aesthetics - Antagonismo e Estética Relacional* de 2004), assim como pelo filósofo francês Jacques Rancière. Rancière refere-se a trabalhos descritos por Bourriaud como *arranjos de arte que imediatamente se apresentariam como relações sociais*³¹⁰, modelos éticos que apagariam conflitos sociais “reais”, articulações consensuais que formariam as tais *microutopias*. O conflito e o dissenso – necessários e inerentes à arte contemporânea como prática política – seriam obliterados por suas dimensões éticas. Claire Bishop assinala, entre outras questões, que a própria utilização do termo “utopia” já viria a inviabilizar as possíveis dimensões políticas das obras relacionais, pois a utopia baseia-se na exclusão daqueles que evitam ou impedem a sua plena realização: assim, anularia-se prontamente possíveis conflitos e fricções. Seriam, então, as obras relacionais efetivamente democráticas? Qual seria o público envolvido em tais trabalhos? Apagados possíveis desconfortos e estranhezas – umas vez que o público participante das ações relacionais compartilha dos mesmos interesses, em um *ethos* de empatia e celebração – podemos questionar o viés democrático e horizontalizado dessas obras, por mais “abertas” que pareçam ser. Nas palavras de Bishop, os trabalhos da *Estética Relacional* seriam orientados para um público específico, em que uns se identificariam com os outros, todos frequentadores de galerias³¹¹ e ambientes culturais restritos.

Não obstante alguns dos trabalhos que iremos analisar a seguir dialoguem com as questões *interativas, conviviais e relacionais* defendidas por Bourriaud e ocorram dentro de

309 Como descreve Nicolas Bourriaud, *In BOURRIAUD*, 2009, p.35

310 BOURRIAUD, Nicolas. **Precarious Constructions: Answer to Jacques Rancière on Art and Politics.**

311 BISHOP, 2011, p. 124

aparatos institucionais em certos momentos, os coletivos conseguem expandir seus limites, catalisando um transbordamento das fronteiras das instituições com as ruas. Acreditamos que os grupos conseguem diluir tais divisas (simbólicas e espaciais) tornando-as mais permeáveis e abertas a mudanças, mesmo que momentaneamente, ao realizar ações que ganham as ruas e conclamam a participação de um público heterogêneo e diverso, ações que muitas vezes fogem de qualquer tipo de controle ou planejamento premeditado em meio aos fluxos urbanos, sendo quase impossível prever ou conduzir possíveis relações e a participação do público em uma esfera mais ampla. Muito embora o termo *relacional* (e as práticas relacionais) tenha sido amplamente discutido a partir das considerações de Bourriaud, poderíamos aqui pensá-lo não como um conceito fechado, necessariamente atrelado aos escritos do autor/curador francês. Podemos pensar a *relação*, a partir das práticas dos coletivos, como a intersubjetividade relacional que possibilita o *viver junto* e o *sentir com*³¹², em um processo de valorização e potencialização da coletividade e partilha sensível, em tempos em que individualismo e competitividade parecem ser as palavras de ordem. Seria a retomada e a reconstrução daquilo que Félix Guattari denomina *de conjunto das modalidades do ser-em-grupo*³¹³. Dessa maneira, entendemos que as *utopias de proximidade* ou *microutopias* dão lugar a territorialidades heterotópicas nos fazeres dos coletivos, ações que convocam novos espaços de ação, onde o *viver junto* apresenta-se como uma possibilidade concreta em meio a diferenças e heterogeneidades.

O universo multi-sensorial da prática culinária – cores, sabores, odores – e a possibilidade de invenção de novas receitas e composições – é utilizado, então, como ferramenta em diferentes propostas, que tensionam, também questões políticas e sociais. Muito antes da expansão dos trabalhos relacionais defendidos por Nicolas Bourriaud, entretanto, a reflexão política já se aliava às possibilidades sinestésicas da comida nas artes visuais. Em 1978, o artista pernambucano Paulo Bruscky, numa autofagia, “come” o próprio corpo na performance *AlimentAÇÃO*, sendo que os registros da performance, reproduzidos em xerox (e transformando-se, depois, em livro de artista, como aponta Cristina Freire³¹⁴) carregam a mensagem carimbada: *América Latina / Brasil / Urgente*, indício e denúncia da fome como problemática social em vários países subdesenvolvidos. As mesmas premissas permeiam a ação de Victor Grippo, quando o artista argentino constrói um forno popular na *Plaza Roberto Arlt* na Argentina – na intervenção urbana *El Horno* - para produção e livre distribuição de pães, conclamando a colaboração e o convívio como cerne da sua proposta. A fome como adversidade social surge também na ação *Para No Morrir de Hambre*, do grupo chileno *Colectivo de Acciones de Arte - CADA*³¹⁵. *Em 1979, em pleno governo ditatorial de Augusto Pinochet, o coletivo denunciava a escassez de alimentos como uma triste realidade da população chilena mais pobre, organizando uma ação ampla e multifacetada – num claro viés de ativismo político, muito próximo de*

312 MAGNABOSCO, 2017,p.45

313 GUATTARI, 1990, p. 17

314 FREIRE, 2006, p.44

315 Grupo formado pelos artistas Lotty Rosenfeld e Juan Castillo, pelo sociólogo Fernando Balcells, o poeta Raúl Zurita e a escritora/romancista Diamela Eltit.

Tucumán Arde - que incluiu a distribuição de leite em comunidades menos favorecidas e a criação da revista independente *HOY*. Poucos anos antes da autofagia de Bruscky, em 1971, o norte americano Gordon Matta- Clark fundava no Soho, em Nova York, o lendário *Food*, um restaurante onde artistas poderiam desenvolver experimentos culinários, performances e tantas outras propostas colaborativas experimentais, que refletiam sobre as dimensões sociais e ético-políticas da prática culinária e da alimentação. Novamente no contexto de ressurgimento do interesse por práticas colaborativas e participativas nos anos 1990, o coletivo austríaco *Gelitin*³¹⁶ começou a propor performances coletivas que englobam questões ecológicas e culinárias. Mais recentemente, algumas ações do grupo *Thislandisyourland*³¹⁷ também trazem importantes discussões a respeito de questões sócio-ambientais, acesso, produção e consumo de alimentos – a ideia de *soberania alimentar*³¹⁸ - bem como a prática culinária ligada a novos circuitos de compartilhamento, convivência e troca de experiências na cidade. Se, por um lado, grandes corporações e suas macroestruturas contribuem para uma homogeneização e padronização dos comportamentos em diferentes níveis, incluindo a prática da culinária e da alimentação, por outro, pequenas resistências se fazem possíveis como as *Cozinhas Temporárias* e *BikeFoods*, projetos desenvolvidos pelo grupo nos últimos anos.

316 Coletivo formado em Viena, Áustria, pelos artistas Wolfgang Gantner, Ali Janka, Florian Reither e Tobias Urban.

317 *Thislandisyourland* é um grupo brasileiro formado pelas artistas visuais Ines Linke e Louise Ganz formado em 2010.

318 Ines Linke explica que a soberania alimentar é um direito humano básico: A soberania alimentar valoriza a produção e comercialização da comida local vinculada ao modo de vida de um determinado contexto sociocultural, baseando-se nos direitos de autonomia, para, então, definir os sistemas alimentares, de agricultura e de agropecuária. Associada às culturas e aos diferentes povos, soberania alimentar também significa diversificação. Para não depender de grandes comércios e forças de mercados internacionais, os pequenos produtores produzem de tudo um pouco e denunciam que a padronização genética das plantas resulta no comprometimento e redução da biodiversidade. Como podemos descobrir o que é essencial em termos de alimentação? Até que ponto podemos determinar nossos hábitos e costumes cada vez mais influenciados pela propaganda e por padrões de consumo que não levam em conta nem a realidade de cada grupo social nem tampouco a realidade local? (LINKE, 2012, p.153)

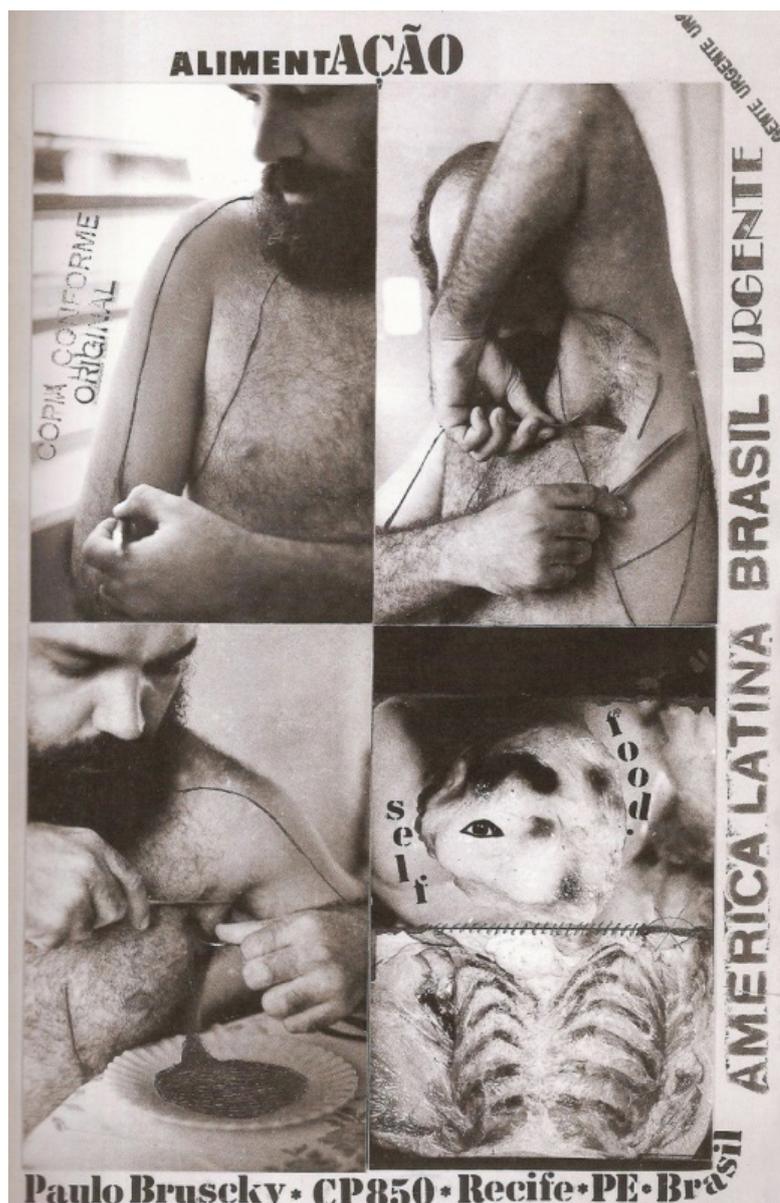


Figura 84. Paulo Bruscky *Alimentação*. Fonte: FREIRE, 2006.

Diante do cocontexto e referências anteriormente comentados, a primeira ação do OPAVIVARÁ! que iremos analisar ocorreu no início de 2015, nas dependências do Escola de Artes Visuais do Parque Lage no Rio de Janeiro. No início dos anos 1980, em meio ao processo de redemocratização no Brasil, o Parque Lage passou a situar a EAV – Escola de Artes Visuais do Parque Lage, um centro de produção artística experimental e informal, que se alinhava com o sentimento de euforia e esperança que marcava a população aquele momento, diante da possibilidade da abertura política. Em 1984, acontece a famosa exposição *Como vai Você, Geração 80?*, marcada, definitivamente, pelo retorno da pintura como técnica obliterada nas décadas anteriores, considerada “mercadológica” demais frente ao conceitualismo e o experimentalismo amplamente difundidos entre os artistas e coletivos da época, cuja produção enfatizava o processo em detrimento do produto final, de caráter, muitas vezes, anti-institucional e anti-comercial. Foi nesse cenário, no coração do Jardim Botânico no Rio de Janeiro, que 123

artistas *representaram em suas obras o grito abafado da arte durante o período militar*³¹⁹, e o famoso espelho d'água da EAV – que reflete a imagem da construção central, o antigo palacete do armador Henrique Lage – tornava-se testemunha daquele momento, em uma imagem que ficou certamente marcada no imaginário de muitos. Gaivotas feitas de papel do artista Carlos Mascarenhas³²⁰, lançadas pelos ares pelos visitantes da mostra e pelos artistas, tomavam praticamente todo o espaço da piscina, uma obra que demonstra a festividade e experimentalismo presentes na mostra.



Figura 85. As gaivotas de Carlos Mascarenhas, tomam o espelho d'água do Parque Lage na exposição *Como vai você geração 80?* realizada na EAV em 1984.

Fonte: Internet. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/os-30-anos-da-exposicao-como-vai-voce-geracao-80-13234802#ixzz4gjIwUgIv>

319 PECCININI, Daisy *et al.* **Como vai você geração 80?** Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo6/vaivc/index.html>

320 Como aponta Nani Rubin na matéria **Os 30 anos da exposição 'Como vai você, Geração 80?'** disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/os-30-anos-da-exposicao-como-vai-voce-geracao-80-13234802#ixzz4gjIwUgIv>



Figura 86. **OPAVIVARÁ!** *Salada Mista* – Parque Lage (2015) Fonte: Internet
Disponível em: <http://www.opavivara.com.br/>

Em 2015, esse mesmo espelho d'água foi o cenário da intervenção *Salad Mista*³²¹ do grupo OPAVIVARÁ!. *Salada Mista* é uma experiência sinestésica: corpos e frutas encontram-se misturados numa piscina, um convite à festa, ao lazer e ao encontro. Uma orgia de frutas e corpos. Um tempo-espaço suspenso, um espaço heterotópico que conclama a possibilidade de encontros inesperados, *uma duração a ser experimentada*³²², nas palavras de Bourriaud. Uma ação que instaura tempos contrários àqueles que ordenam e norteiam o dia-a-dia acelerado das cidades, uma ruptura festiva em meio ao cotidiano automatizado, em que a festa e lazer, muitas vezes, são vistos como sinônimos de “vagabundagem”. Isso porque, segundo a lógica das sociedades capitalistas neoliberais, o lazer é uma esfera da vida social que se opõe ao trabalho (com sua lógica de produtividade e otimização do tempo). Para Milton Santos, a monocultura dos critérios de produtividade capitalista termina por rechaçar tudo o que é taxado de improdutivo e estéril, ou que possa ser associado com ociosidade ou preguiça³²³. O lazer só é possível, então, no momento em que o indivíduo se vê “liberado” de suas funções e obrigações, quando, na verdade, o lazer e a ludicidade são necessidades humanas fundamentais, configurando-se, também, como importantes esferas da cultura, que atravessam dimensões da vida coletiva em contextos diversos. Poderíamos, aqui, referir-nos à espontaneidade e despreocupação do *homo ludens*, como conceituou Huizinga, cujo espírito lúdico estaria cada vez mais se dissipando. *Salada Mista*, então, pode vir a instaurar uma *comunidade lúdica*³²⁴ momentânea.

Além da piscina do Parque Lage ter sido tomada pelas cores e formas das frutas tropicais – essa tropicalidade revisitada, tão presente na poética do OPAVIVARÁ! – o coletivo espalhou pelo entorno suas *cadeiras triplas* e cangas (criadas e produzidas para a intervenção *Cangaço*, como comentamos no capítulo anterior), criando uma ambiência propícia ao convívio e ao regozijo. O público, desse modo, pode degustar as frutas e se banhar na piscina por tempo indeterminado: uma performance colaborativa é realizada de maneira espontânea. Instaura-se, então, uma microcomunidade³²⁵ formada por um propósito hedonista e quase antropofágico: degustar as frutas, degustar *o outro*. Uma prática antropofágica tal qual define Suely Rolnik: deglutir e metabolizar no corpo o outro devorado³²⁶. *Salada Mista* propõe a vivência da alteridade radical, a sugestão de uma territorialidade simbólica que conclama a partilha de um mundo em comum.

321 A intervenção fez parte da exposição coletiva *Encruzilhada* realizada no Parque Lage em 2015, com curadoria de Bernardo Mosqueira.

322 BOURRIAUD, 2009, p.21

323 SANTOS, Milton *apud* GOMES, 2014, p.8

324 HUIZINGA, 1971, p.225

325 *Ibidem*. p.24

326 ROLNIK, 2014, p.25



Figura 87. **OPAVIVARÁ!** *Salada Mista* – Parque Lage (2015) Fonte: Internet
Disponível em: <http://www.opavivara.com.br/>



Figura 88. **OPAVIVARÁ!** *Salada Mista* – Parque Lage (2015) Fonte: Internet
Disponível em: <http://www.opavivara.com.br/>

Devorar o outro e deglutir a cidade, em uma dimensão antropofágica e subjetiva, também aparecem como premissas na intervenção *Mercadão Madureira, parabéns pra você*³²⁷. Os integrantes do OPAVIVARÁ!, após numerosas deambulações por um dos maiores mercados populares do Brasil – o *Mercadão Madureira* – puderam conhecer os trabalhadores locais e as diversas lojas que compõem o mercado. Localizaram grupos de vendedores, que, após serem fotografados, tiveram suas imagens estampadas em uma série de bolos coloridos, expostos quase como esculturas efêmeras:

Nesse trabalho transpusemos fotos dos coletivos de lojistas do maior mercado popular das Américas para comestíveis papéis de arroz. Ao aplicarmos as fotos em bolos confeitados criamos esculturas que, ao primeiro olhar, pareciam apenas objetos para serem observados, mas que foram devorados e desapareceram antes do final da abertura da exposição. Deglutimos o Mercadão de Madureira que agora vive em nós³²⁸.



Figura 89. OPAVIVARÁ! *Mercadão Madureira, parabéns pra você* (2010)

Fonte: Internet. Disponível em: <http://www.opavivara.com.br/>

327 Trabalho realizado para a exposição *Mapas Invisíveis* na Caixa Cultural-RJ em 2010, com curadoria de Daniela Name.

328 Entrevista cedida à autora em 18 de março de 2015.

Além de um grande centro comercial, é possível perceber os laços afetivos e identitários – territorialidades múltiplas - que atravessam o *Mercadão*, uma vez que diversos grupos e famílias inteiras trabalham e garantem sua sobrevivência nesse lugar há muito tempo (o mercado foi fundado oficialmente em 1959). *O Mercadão é um grande centro de convivência social com um enorme espírito democrático, onde todas as camadas sociais e econômicas se integram (...)*³²⁹. A história do *Mercadão* se confunde, em certa medida, com a história do bairro de Madureira, localizado no subúrbio carioca na Zona Norte da cidade. As derivas pelo bairro e mercado, sem dúvida, são experiências sinestésicas: muitas cores, texturas, produtos, pessoas, sons, rotas, afetos e caminhos a serem percorridos e devorados. Essas vivências e afetos foram, então, transpostos pelo OPAVIVARÁ! para as fotografias que decoraram os bolos: os ilustres trabalhadores anônimos do *Mercadão Madureira* foram deglutidos pelo público visitante da exposição no dia da sua abertura, talvez uma metáfora da alteridade urbana.

Não obstante tenhamos um processo de vivência e experimentação que precede o produto final – os bolos confeitados com as fotografias dos lojistas – o trabalho em questão não estaria incorrendo em uma inevitável estetização da pobreza? Os bolos produzidos *ao estilo dos bolos de aniversário do subúrbio carioca*³³⁰ que compõem o trabalho em questão, em última instância, não estariam engendrando uma exotização do outro, do diferente? Ali, na galeria, deslocados de seus contextos habituais, os comerciantes populares não estariam sendo espetacularizados em um ambiente frequentado por uma elite seleta, que se depararia – através de uma proposição artística plural – com *o outro*, a ser devorado em toda sua estranheza? A antropofagia, sem dúvida, pressupõe a deglutição do estrangeiro. O que estamos querendo dizer, entretanto, é que as imagens estampadas nos bolos, onde os trabalhadores aparecem animados em seus “grupos”, terminam por negligenciar os evidentes conflitos e contradições que permeiam o cotidiano do *Mercadão*, e, em uma esfera mais ampla, Madureira na sua condição de subúrbio. O OPAVIVARÁ!, em certa medida, constrói um discurso estético (que flerta com o antropológico, nesse caso específico) que pode cair em uma caricatura, reproduzindo de forma clichê essas coletividades populares. O grupo, por fim, aposta em uma dimensão ética que suprime a potência política da ação artística. Para Rancière, nesse preâmbulo, trabalhos que se inserem na “virada ética” da arte contemporânea terminarim por engendrar o colapso do dissenso artístico e político em prol de novas formas de ordem consensual³³¹.

329 MARTINS, Ronaldo Luiz. **Mercadão de Madureira: Caminhos do Comércio**. Rio de Janeiro: Condomínio do Entreposto Mercado do Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <http://www.mercadaodemadureira.com/e-book-mercadao-de-madureira.pdf>

330 Como declara o coletivo OPAVIVARÁ! em: <http://www.opavivara.com.br/p/pm/parabens-para-voce-mercadao-de-madureira>

331 A partir das considerações de Claire Bishop (tradução da autora). In BISHOP, 2012, p.28



Figura 90. **OPAVIVARÁ!** *Mercadão Madureira, parabéns pra você* (2010)
Fonte: Internet. Disponível em: <http://www.opavivara.com.br/>

A alimentação tem um papel substancial na prática cotidiana da grande maioria das pessoas, configurando-se como um dispositivo relacional potente em muitos trabalhos artísticos contemporâneos. O ato de cozinhar e os diferentes alimentos consumidos carregam consigo uma carga cultural e simbólica que atravessa diferentes contextos históricos: *Os hábitos alimentares constituem um domínio em que a tradição e a inovação têm a mesma importância, em que presente e passado se entrelaçam para satisfazer a necessidade do momento, trazer a alegria de um instante e convir às circunstâncias*, como afirma Luce Giard³³². A prática culinária, entretanto, também é atravessada por questões políticas e sociais, que muitas vezes se sobrepõem à *alegria de um instante* citada por Giard. O acesso à comida, um problema agravado nos países periféricos caracterizados por abismos sociais cada vez mais profundos; a produção e consumo de alimentos que se dá de maneira padronizante e homogeneizadora fomentada pelas indústrias de alimentos e pela mídia, por exemplo, são algumas dessas questões.

Preparar o alimento e se alimentar, sem dúvida, podem ser hábitos solitários, mas uma refeição, um jantar ou um almoço podem se transformar em experiências compartilhadas, momentos festivos: *a alegria tranquila da hospitalidade antecipada, quando se prepara um jantar ou uma ceia para partilhar com os amigos, com as mãos em movimento, os dedos atentos, o corpo tomado pelo ritmo do agir*³³³. O cuidado com o alimento e com o outro, entretanto, vem sendo subestimado em muitos aspectos nos últimos tempos. Soluções rápidas e funcionais, que atendam às demandas da aceleração e praticidade do mundo contemporâneo – como as redes de *Fast Food*, que se estabeleceram como verdadeiro paradigma da alimentação contemporânea – terminam por negligenciar a preparação e a qualidade dos alimentos produzidos e comercializados, catalisando alterações sistêmicas dos hábitos alimentares dos indivíduos em uma esfera global. Essas são apenas algumas das questões apresentadas pelo PORO no cartaz *Cozinhar é um Ato Revolucionário*³³⁴. O coletivo explica:

A alimentação engloba diversas áreas da economia, desde o direito a terra, a água, distribuição, transporte etc. e se configura assim como um dos maiores mercados no mundo. Não é à toa que muitos das pessoas mais ricas do mundo trabalham no setor de alimentação. Para produzir o maior lucro possível, a alimentação tem sido transformada em uma cadeia industrial, onde o alimento se torna um bem produzido em massa ou um “objeto de consumo”, neste processo muitos valores e culturas tem se perdido. Além disso, todas as modificações genéticas e o uso de pesticidas nos alimentos tem deixado as pessoas doentes.

Num momento em que certas práticas hegemônicas norteiam a produção, distribuição e consumo de alimentos visando a um mercado globalizado, trabalhos como esse

332 GIARD, Luce. **Artes de Nutrir**. In CERTEAU, 1998, p. 212

333 GIARD, Luce In CERTEAU, 1998, p.214

334 Esse cartaz também faz parte da série *Por Outras Práticas e Espaçilidades* realizada pelo PORO em 2010, como sinalizamos nos capítulos anteriores.

do PORO dialogam com outros procedimentos que se apresentam como alternativas possíveis, como projetos de agricultura urbana, hortas comunitárias, feiras autônomas e agroecológicas, movimentos como *slowfood*³³⁵ e *comfort food*³³⁶, além de outras atividades que valorizam a alimentação saudável e consciente em oposição à certas convenções aparentemente inquestionáveis. À medida que os cartazes vão sendo colados pelas cidades, essas reflexões podem se disseminar pelos espaços públicos. O PORO prossegue afirmando:

Assim como todas as outras esferas da vida a alimentação tem sido tocada pelo mundo-mercado, sendo mercantilizada e explorada por corporações em busca de mais lucro. O acesso a alimentos saudáveis é um direito de todos e cozinhar em casa é ato realmente revolucionário pois nos conecta novamente com o processo de produção dos alimentos que é tão importante para todos.



Figura 91. **PORO** Por outras práticas e espacialidades *Cozinhar é um ato revolucionário* (2010)

Fonte: Internet. Disponível em: <http://poro.redezero.org/>

335 *Slow Food* é um movimento internacional – sediado na Itália, mas com núcleos atuantes em diferentes países, como Suíça, Estados Unidos, Alemanha, França, Japão e Reino Unido – que compartilha conhecimentos gastronômicos relacionados com a política, a agricultura, a ecologia, entre outros. Um dos objetivos do movimento é a melhoria da qualidade da alimentação em uma esfera global, trazendo questões acerca da responsabilidade e da consciência sócio-política-cultural que devem permear as práticas alimentares. Mais informações em: <http://www.slowfoodbrasil.com>

336 GRAMBOLLE, Heiko; BRYAN, Guilherme *apud* LINKE, 2012, p.146.

COZINHAR É UM ATO REVOLUCIONÁRIO



Figura 92. **PORO** Por outras práticas e espacialidades *Cozinhar é um ato revolucionário* (2010)
Fonte: Internet Disponível em: <http://poro.redezero.org/>

O cozinhar, esse ato cotidiano que Giard e De Certeau³³⁷ denominam como *prática ordinária*, pode passar despercebido ou ser desvalorizado em muitos casos, mas, sem dúvida, apresenta um lugar de inventividade, afeto e criatividade para o indivíduo. O PORO, então, pretende reformular um sentido de comunidade possível, propondo o ato de cozinhar como tática de reinvenção do cotidiano, como revolução micropolítica. Sugere a possibilidade de que os indivíduos, como agentes ativos e propositivos, operem suas próprias revoluções de forma inventiva, instaurando fagulhas de reflexão sobre a viabilidade de uma *autonomia e soberania alimentar*³³⁸ na cidade.

O *Pequeno Guia Afetivo de Comida de Rua de Salvador*, um pequeno livreto impresso³³⁹, ratifica as reflexões do PORO acerca da alimentação e da prática culinária nos dias atuais. O *Pequeno Guia* propõe uma deriva pela cidade de Salvador, um convite para a descoberta das tradicionais comidas comercializadas nas ruas, geralmente por ambulantes/trabalhadores informais. Nesse contexto, talvez a *Baiana do Acarajé* seja uma das personagens mais famosas, sendo que os quitutes³⁴⁰ oferecidos em seu tabuleiro já fazem parte de um imaginário coletivo narrado em romances, poesias e músicas, como *No Tabuleiro da Baiana* de Ary Barroso, *composição de 1936: No tabuleiro da Baiana tem Vatapá, Carurú, Mungunza tem Ungu...* Muito embora a imagem da *Baiana* seja difundida, principalmente pelas mídias oficiais e pela indústria do turismo, de forma estereotipada e espetacularizada, ela permanece como símbolo de resistência cultural pelas ruas da cidade.

O PORO, novamente, enaltece a vivência da cidade como processo de construção de suas ações. Como ocorreu nos trabalhos da mostra *Brasília: [cidade] [estacionamento] [parque] [condomínio]*, analisados anteriormente, o coletivo aciona novas *retóricas caminhativas*³⁴¹ para o reconhecimento do meio urbano sob um viés afetivo. Narrativas e cartografias outras que surgem com a experimentação da cidade a partir de caminhadas e derivas. A cartografia (diferente do mapa, que Suely Rolnik chama de *todo estático*³⁴²) está em constante processo de construção/atualização. Novas cartografias psicossociais se desenham acompanhando as constantes mudanças da cidade, – em meio a *produção social do espaço* – instaurando o desmanche de antigas territorialidades e propondo novas e contínuas reterritorializações: desenhos subjetivos em contínuo fazer-se. É justamente isso que o *Pequeno Guia* propõe: a construção de uma cartografia afetiva da capital baiana, tomando como referência suas “comidas de rua”, seus sabores dispersos. Conhecer e perceber a cidade a partir de novas sensações. O coletivo declara:

337 *Idem*.

338 LINKE, Ines. **Jardins e Outros Territórios**. In GOTO, Newton *et al.* Org. Jardinagem: Territorialidade, Temporalidade, Ato Político. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2015.

339 Publicação disponível em: <http://poro.redezero.org/publicacoes/comida-de-rua/>

340 A receita do *Acarajé*, o famoso bolinho de feijão fradinho símbolo da culinária baiana, foi tombada em 2014 pelo IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) como patrimônio nacional, na época da gestão do ministro da cultura Gilberto Gil.

341 SCHVASBERG, Gabriel. **Pela Disfunção: Retóricas caminhativas do Poro em Brasília**. Anexo de Textos. Brasília: [cidade] [estacionamento] [parque] [condomínio]. p. 13

342 ROLNIK, 2014, p.23

A comida de rua em Salvador está nas esquinas, calçadas, praças e largos. Povo a memória, estabelece encontros, resiste aos esforços de ordem, controle e padronização que se apresentam sobre a cidade. Ela está nos carrinhos, tabuleiros, bicicletas, bancas e cestos. Em pontos fixos dos bairros onde pode ser encontrada cotidianamente, ou com vendedores ambulantes que tangenciam o caminho dos passantes³⁴³.

À medida que o leitor folheia o *Pequeno Guia*, pode conhecer as “comidas de rua” (Acarajé, Amendoim Cozido, Milho, Quebra-Queixo, Cocada, entre tantas outras) e suas receitas, assim como suas definições etimológicas: *Numa mistura entre glossário e dicionário informal, o guia busca contar um pouco de como a origem das palavras se mistura à origem dos ingredientes e dos modos de fazer*³⁴⁴. As lúdicas ilustrações mostram as comidas e os seus vendedores, que perpetuam a produção manufaturada, artesanal, cuidadosa, feita em pequena escala. Esses personagens que perambulam diariamente pelas cidades, e que, muitas vezes, passam despercebidos aos olhares menos atentos. Esses agentes sociais móveis que, com seus fazeres criativos, exercem atividades diversas ao sabor da conjuntura e de suas necessidades, como ressalta Santos³⁴⁵.

Milho



O Milho é vendido em espigas cozidas ou assadas na brasa. Os carrinhos que vendem milho podem ser reconhecidos de longe: há sempre uma grande panela que ocupa metade do seu espaço. Além disso, ficam sempre parados nos mesmos pontos. Nos carrinhos é vendido também Pamonha de Milho e de Carimã. O milho e seus derivados são usados como ingrediente em diversas outras receitas deste guia, como, por exemplo, Bolos, Cuscuz e Mingaus.

Mi.lho [m'ĩ.ɫu]

© ORIGEM DA PALAVRA: do latim vulgar *mīlium*, *ii* "idem (a planta e o grão)"

s.m. (1255) **1** nativa da América do Sul, é uma planta (*Zea mays*) mundialmente cultivada por seus grãos nutritivos, consumidos cozidos ou assados, e usado na produção de farinha (fubá), álcool, bebidas alcoólicas, xarope e óleo alimentício. **2** por metonímia grão da espiga frutífera dessa planta.

Figura 93. **PORO**. *Pequeno Guia Afetivo de Comida de Rua de Salvador*. (2014) Fonte: Internet
Disponível em: <http://poro.redezero.org/>

343 **PORO**. *Pequeno Guia Afetivo de Comida de Rua de Salvador*. Disponível em: <http://poro.redezero.org/publicacoes/comida-de-rua/>

344 *Idem*.

345 **SANTOS**, 2014, p. 324

Ainda utilizando a comida como ponto nevrálgico para uma série de questionamentos, na intervenção *Pic-Nic*, o GIA, novamente, cria uma situação inusitada e disruptiva, pretendendo se infiltrar no fluxo cotidiano comum da cidade. *Em Pic-Nic, o GIA posiciona uma toalha de mesa quadriculada e uma cesta de pic-nic, com os produtos comestíveis deliciosos, nos centros das cidades*³⁴⁶. A origem do *pic nic* está ligada à cultura burguesa e aristocrática europeia do século XIX, apesar da prática da alimentação ao ar livre ocorrer desde tempos imemoriáveis. Principalmente na França e Inglaterra, expandiu-se esse hábito de lazer festivo, como um escape efêmero da rotina social estabelecida. Talvez o quadro *Almoço na Relva (Le Déjeuner sur l'herbe)* de Edouard Manet de 1887 seja uma ilustração interessante dessa prática, em que uma cena insólita – uma mulher nua com o olhar fixo no espectador do quadro, ladeada por dois homens muito bem vestidos e uma cesta de alimentos e frutas – representa o momento de uma refeição em um bosque parisiense, ratificando a imagem do *pic nic* ligada ao deleite e ao lazer descompromissado de grupos privilegiados. Vamos, aqui, tomar de empréstimo as palavras de Michel Foucault: o *pic nic* instaura um espaço/tempo suspenso *feliz e universalizante*³⁴⁷. O *pic nic* realizado pelo GIA, entretanto, vai na contramão dessas premissas, como tentaremos argumentar a seguir.

O *pic nic* pressupõe uma demarcação territorial – física e simbólica – ativada pela toalha estendida pelos comensais. Ali, um grupo determina certas práticas de convívio e partilha. Para o artista Erik Göngrich, *basta estender um tapete no chão da rua para que o espaço público se torne privado*³⁴⁸. O *pic nic* do GIA, entretanto, tensiona a partilha enquanto consenso, uma vez que pode vir a instaurar certos conflitos e controvérsias, como a disputa pelos alimentos entre os participantes da ação, como já ocorrera diversas vezes. O trabalho pode gerar um enfrentamento à ordem urbana e sócio-política estabelecida, apontando para processos de exclusão social que permeiam a cidade, conflitos que, não obstante estejam escancarados de maneira explícita, permanecem velados; o *pic nic*, portanto, sinaliza a *indiferença ética rotineira*³⁴⁹ e cotidiana que atravessa cidades de todo o mundo.

A cesta bem arrumada e recheada de alimentos coloridos e atraentes – tal qual o modelo dos filmes norte-americanos – contrasta com a adversidade e as condições de vida precárias dos moradores de rua. A abundância de alimentos aparece como contraponto, então, à escassez não apenas de comida, mas de tantas outras necessidades básicas inacessíveis a milhares de pessoas nos países mais pobres e periféricos. *A fome seria, então, o constrangimento mais persistente da alimentação, a sua verdadeira contrapartida*³⁵⁰. Zygmunt Bauman ressalta que a equação “pobreza=fome” esconderia muitos outros aspectos da pobreza, como as horríveis condições

346 Depoimento do GIA disponível em: <http://giabahia.blogspot.com.br/>

347 FOUCAULT, 2013.

348 TRAQUINO, Marta. **A Arte como um Estado de Encontro: O Trabalho do Grupo Oda Projesi**. Disponível em: http://www.artecapital.net/opiniao-79-marta-traquino-da-construcao-do-lugar-pela-arte-contemporanea-iii_a-arte-como-um-estado-de-encontro

349 BAUMAN, 1999, p.83

350 CARNEIRO, 2003

de vida e moradia, doença, analfabetismo, agressão, famílias destruídas, enfraquecimento dos laços sociais, ausência de futuro e de produtividade³⁵¹. Sobre a intervenção, Alejandra Muñoz faz as seguintes considerações:

A intervenção parte do deslocamento de certos objetos comuns, uma cesta com comida e uma toalha estendida no chão à espera de comensais. O estranhamento provocado nos passantes se confunde com o delírio dos famintos. Não cabe à arte apontar soluções para os problemas sociais, mas sim incitar à reflexão e mostrar as contradições e os valores de uma sociedade. A intervenção no espaço público da praça, cenário de tensões urbanas, cumpre seu papel de revelar uma face do cotidiano que ninguém quer ver, mas que todos sabem que existe³⁵².

Pic-nic, então, configura-se como uma ação efêmera, já que sua duração se define pela contingência dos fluxos urbanos. O trabalho não restringe a participação a um grupo específico: trata-se de uma zona livre, aberta a qualquer público. Também não há um convite prévio para possíveis relações interativas com o trabalho: simplesmente posiciona-se a toalha no meio de uma praça, com uma cesta de alimentos bem preparada e organizada. A ação pode durar uma manhã inteira, ou apenas alguns minutos.

Muitas ações colaborativas, portanto, tensionam certas questões sócio-políticas e culturais relativas à prática culinária e à comida (e, como contraponto, a sua escassez) como tema – dispositivo relacional propositor de novos agenciamentos em muitos trabalhos artísticos contemporâneos. A festa e o lazer, nesse preâmbulo, também operam como potentes dispositivos aglutinadores e catalisadores de sociabilidades possíveis. Hakim Bey aponta para a emergência de uma *cultura festiva*³⁵³, que já não faça parte do lazer programado e gerenciado das grandes cidades. A festa, segundo o autor, são zonas libertas:

Seja ela apenas para poucos amigos, como é o caso de um jantar, ou para milhares de pessoas, como um carnaval de rua, a festa é sempre “aberta” porque não é “ordenada” (...). A espontaneidade é essencial. A essência da festa: cara a cara, um grupo de seres humanos coloca seus esforços em sinergia para realizar desejos mútuos, seja por boa comida e alegria, por dança, conversa, pelas artes da vida (...) ou para criar uma obra de arte comunal.³⁵⁴

Uma “obra de arte comunal”, que juntou simultaneamente propostas dos coletivos OPAVIVARÁ! e GIA³⁵⁵ em um dia festivo, aconteceu em 2012 nas imediações do Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA). Ao lado do MAM, há uma praia pouco frequentada, um

351 *Ibidem*. p. 81

352 MUÑOZ, Alejandra. Entre dois nadas... o GIA. *Disponível em*: <http://giabahia.blogspot.com.br/>

353 BEY, Hakim. **TAZ – Zona Autônoma Temporária**. São Paulo: Conrad, 2001. p 26.

354 *Idem*.

355 Os dois grupos participavam, em março de 2012, da residência artística *Me dê Motivos*, contemplada pelo edital *Rede Nacional da FUNARTE*. Mais informações em: <http://medemotivosopagia.blogspot.com.br/>

espaço intersticial, uma zona ambígua – isolada do complexo arquitetônico do MAM – que instigou o GIA e o OPAVIVARÁ ao questionamento: *praia particular (já que havia entrada livre até bem pouco tempo), restrita a um público seletivo, ou zona de livre circulação?*³⁵⁶ A pequena praia é o cenário do famoso *Parque das Esculturas*³⁵⁷ do MAM, um espaço de exibição permanente da coleção escultórica do museu, que conta com obras de Tunga, Juarez Paraíso, Siron Franco, Mário Cravo, Mestre Didi, entre muitos outros. Em meio a esse espaço, com vista para a Baía de Todos os Santos, um grandioso painel de Carybé emoldura a pequena praia, estrutura de concreto onde podemos visualizar corpos em relevo dançando e se movimentando, uma espécie de convite à liberdade e ao deleite. A Baía de Todos os Santos, que emoldura o *Parque das Esculturas* do MAM, como coloca a curadora Solange Farkas, é generosa: *uma encosta, um jardim que se debruça sobre o mar e o céu aberto e agrega poderosos elementos e valor à percepção do visitante*³⁵⁸. Ela prossegue declarando:

O Parque também é um espaço democrático, uma quebra no protocolo que exige certa pompa e atitude de quem entra em museus, tidos como solenes, sisudos até. Com sua coleção de esculturas modernistas e contemporâneas, o Parque contribui para imprimir ao MAM um caráter mais popular e acessível. E ao Museu interessa abrir fronteiras, promovendo estratégias de aproximação entre mundos e favorecendo um caminho mais fluido para a observação das obras³⁵⁹.



Figura 94. GIA Pic-Nic (2006-2009) Fonte: Acervo GIA

356 Relato do GIA e do OPAVIVARÁ! disponível em: <http://medemotivosopagia.blogspot.com.br/>

357 O *Parque das Esculturas* do Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA), inaugurado em 1998, oferece à cidade um espaço que concilia arte, natureza e lazer em uma área contígua ao Solar do Unhão e onde antes existia uma favela (...) a remoção de 80 famílias que habitavam a favela onde atualmente localiza-se o *Parque das Esculturas* seguiu a estratégia anteriormente usada para abrigar a Marina Contorno, de retirada de outra favela que se estendia pela Avenida Contorno. MIDDLEJ, Dilson. **O Parque**. In Museu de Arte Moderna da Bahia: Parque das Esculturas. Salvador: Secretaria de Cultura, 2008. p. 14

358 Texto de apresentação do catálogo sobre o *Parque das Esculturas* do Museu de Arte Moderna da Bahia. Museu de Arte Moderna da Bahia: Parque das Esculturas. Salvador: Secretaria de Cultura, 2008. p. 10

359 *Idem*.

Parece-nos, entretanto, que o espaço idealizado *que concilia arte, natureza e lazer*³⁶⁰ não se constitui, efetivamente, um espaço democrático. Embora o museu demonstre uma vontade de atribuir ao *Parque das Esculturas* – e todo o ambiente museal por conseguinte - um caráter mais igualitário e acessível, pretendendo construir uma imagem de espaço democrático, talvez apenas a vista deslumbrante para a Baía de Todos os Santos seja o único elemento efetivamente acessível no contexto em questão.

O MAM encontra-se em uma zona de conflitos e dissensos, formada por diversas camadas históricas e rugosidades. O Solar do Unhão, *lócus* onde funciona o museu atualmente (complexo arquitetônico reformado/restaurado por Lina Bo Bardi nos anos 1960), no século XVIII, era um engenho de cana de açúcar, espaço onde ainda se pode visualizar o casarão principal, a senzala (onde funcionam as oficinas do MAM) e a capela, também um prédio que recebe exposições temporárias. Adjacente ao espaço, encontra-se a Comunidade da Gamboa, ou Comunidade do Unhão, comunidade popular formada por moradias precárias, que sobrevivem em uma área – a Avenida Contorno - em processo acelerado de gentrificação. Foi esse espaço da cidade marcado por uma série de disputas sociais/territoriais e adversidades que o GIA e o OPAVIVARÁ! escolheram para realizar mais uma de suas intervenções. Um texto produzido coletivamente pelos dois grupos esclarece sobre a ocupação da pequena praia:

*O Carrinho do GIA garantiu a música, o Caramujo a sombra, o Carrinho de bebê do OPA os líquidos refrescantes, as cadeiras triplas de praia criam mais um ambiente para o convívio coletivo, a troca de ideias e a formação, em eterna permutação, de novas pequenas células de pensamento; os Infláveis e o Flutuador a possibilidade de convivência em pleno mar, quase uma zona autônoma temporária. O caráter autônomo, ambulante, efêmero e quase precário destas estruturas faz lembrar os velhos cortejos da fôbica de Dodô e Osmar. Contagante caminhada sem pouso definido, a deriva errante do deambular*³⁶¹.

A zona autônoma temporária – TAZ³⁶² - como um verdadeiro levante, não pode acontecer todos os dias, trata-se de um acontecimento extraordinário: a impermanência e a surpresa são pontos importantes da sua existência fugaz. Como evento efêmero, ela se opõe ao corriqueiro, suspende os fazeres cotidianos comuns e propõe um espaço heterotópico de ação e liberdade. Essas foram algumas das premissas que nortearam a ocupação da praia do MAM. Nessa intervenção colaborativa – assim como em outras ações - GIA e OPAVIVARÁ! utilizam a festa e seu apelo hedonista como estratégia de intervenção artística, propondo o lúdico e a criatividade ao fluxo cotidiano. A festa possui um tempo próprio: ela suspende as atividades comuns do dia-a-dia, caracterizadas por burocracia, trabalho automatizado, preocupações e formalidades e as substitui por diferentes sensações de prazer descompromissado. *Espaço de*

360 MIDDLEJ, Dilson. *Op cit.*

361 Relato do GIA e do OPAVIVARÁ! disponível em: <http://medemotivosopagia.blogspot.com.br/>

362 *Temporary Autonomous Zone*. Conceito desenvolvido por Hakim Bey In BEY, Hakim. TAZ: Zona Autônoma Temporária. São Paulo: Conrad, 2001.

*intervalo, de suspensão mesmo, a festa interrompe certas normas inventando outras, inverte certos sentidos e enreda outros*³⁶³. Propõe territorialidades inusitadas.

Após divulgar na internet um convite informal, convidando a todos para a ocupação da praia, os grupos se reuniram naquela manhã de sábado de 2012 para celebrar a vida e a possibilidade de novos encontros. As *cadeiras triplas* do OPAVIVARÁ! assim como os *Infláveis* (grandes boias coloridas muito comuns nas praias brasileiras) sugeriam novos momentos de convivência; o *Flutuador* do GIA possibilitava a festa e o convívio em pleno mar, enquanto que o *Caramujo* garantia a sombra e o deleite na areia. Nesse cenário, o *Carrinho do GIA* entoava músicas diversas, embalando aquela celebração momentânea, marcada, também, por um churrasquinho e pelas bebidas refrescantes servidas pelo *Carrinho de Bebê* do OPAVIVARÁ!, além de doses geladas de *Cerveja GIA*.



Figura 95. GIA e OPAVIVARÁ! Ocupação da praia do MAM (2012) Fonte: Acervo GIA

A ocupação da praia do MAM não pressupõe apenas a apropriação do espaço público enquanto materialidade. Nessa ação, os coletivos ativam aquilo que o OPAVIVARÁ! denomina *momento público*: *Nas grandes cidades, onde se interpenetram as multiplicidades culturais e confrontam-se as desigualdades sociais*³⁶⁴, os espaços públicos são cada vez mais fragmentados, padronizados, esvaziados e demarcados, como já colocamos anteriormente; o *momento público*

363 SOARES, Carmen Lucia. **Quando o Corpo é Festa**. In JUNIOR, 2014, p. 12.

364 ARRABAL, 2015, p.265

deseja questionar tais divisões, borrá-las temporariamente, propor espaços efêmeros de convívio entre as diferenças e as multiplicidades, catalisar frestas no cotidiano comum que sugerem novas narrativas para a cidade e a apropriação inusitada de suas territorialidades, enaltecendo seu uso coletivo e criativo (em um diálogo contínuo com a Zona Autônoma Temporária) em detrimento da ocupação unifuncional homogeneizadora que privilegia grupos seletos. Nessa ação, os grupos desejam enaltecer o espaço – com suas diversas territorialidades - que se abre ao tempo vivido, tempo diverso e complexo dos usuários da cidade, a partir das premissas de Lefebvre³⁶⁵.

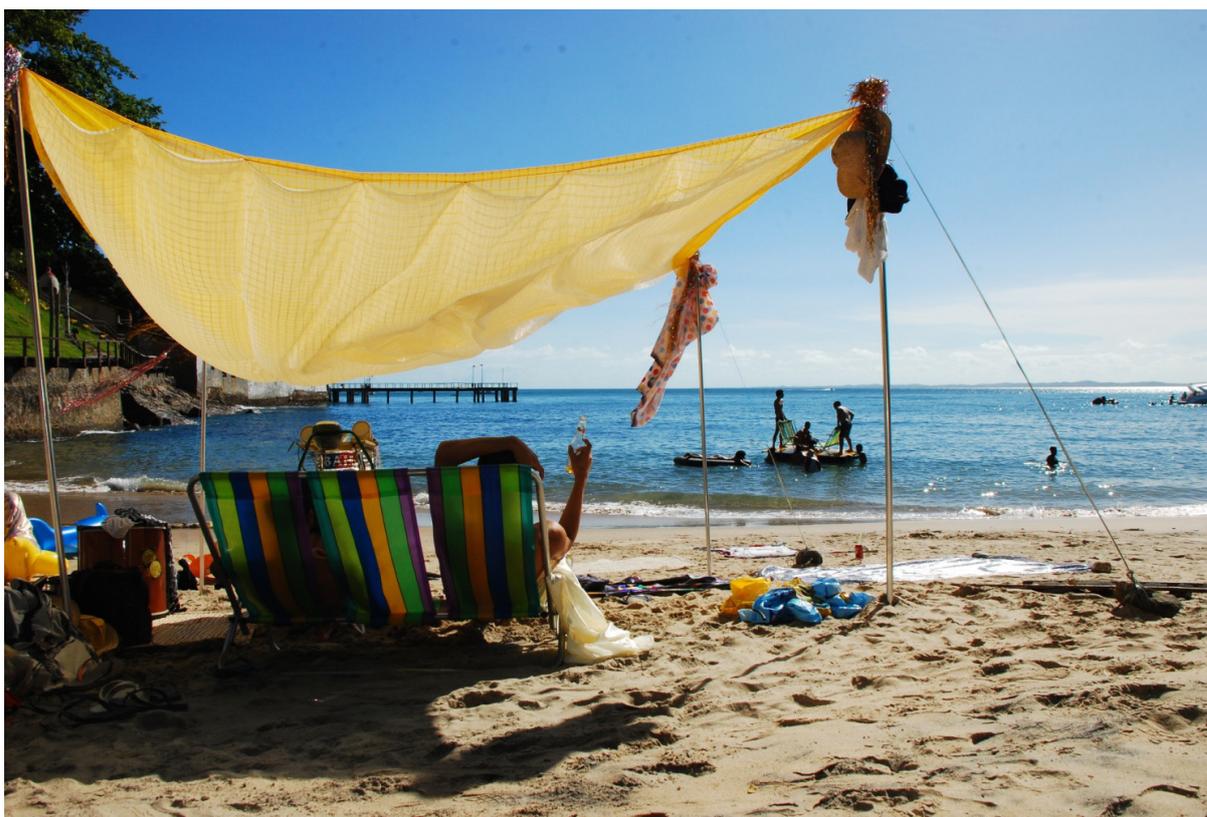


Figura 96. GIA e OPAVIVARÁ! Ocupação da praia do MAM (2012) Fonte: Acervo GIA

A música e a festa também fizeram parte da poética de Hélio Oiticica a partir dos anos 1960, principalmente, como desdobramentos de suas experiências no Morro da Mangueira no Rio de Janeiro, conforme pontuamos anteriormente. Os *Parangolés*, capas e estandartes multifacetados, que operam na sinergia do corpo com a dança, inspiram-se na dinâmica musical do samba, sugerindo experiências multi-sensoriais e dionisíacas como proposta de descoberta e emancipação do corpo. Em 1965, na exposição “Opinião 65”, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Oiticica radicalizou suas experiências e vivências na Mangueira e levou para a mostra, no dia de sua abertura, *um cortejo de amigos da escola de samba da Mangueira, também vestidos com Parangolés, tocando bateria, cantando e dançando samba*³⁶⁶.

365 LEFEBVRE *apud* HAESBERT, 2004, p.2

366 JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da Ginga: A arquitetura das favelas através da obra de Hélio*

Impedidos de entrar no interior da instituição, o artista e os assistidos continuaram a performance do lado de fora do museu, onde foram aplaudidos e festejados pelo público presente, que lotava o local. Dessa maneira, o caráter anti-institucional e transgressor dessa proposta de “arte ambiental” unia-se a uma forte crítica social, em que o processo artístico, seu viés político e sua vivência ativa são mais importantes que objetos estéticos confinados em espaços fechados. Oiticica propõe uma instância relacional que tenta abolir –mesmo que momentaneamente – todas as possíveis diferenças entre os participantes da ação, principalmente de classe social: a aproximação entre os diferentes se apresenta, nos trabalhos do artista carioca, como um compromisso ético-político. De lá para cá, muitas proposições artísticas contemporâneas vêm atuando no transbordamento das fronteiras entre diferentes linguagens, além da proposição de encontros como uma forma de engajamento político-social, que extravasam os limiares entre arte e vida.



Figura 97. **Hélio Oiticica** *Parangolé* (1964) Fonte: Internet. Disponível em: <http://www.artcontexto>.

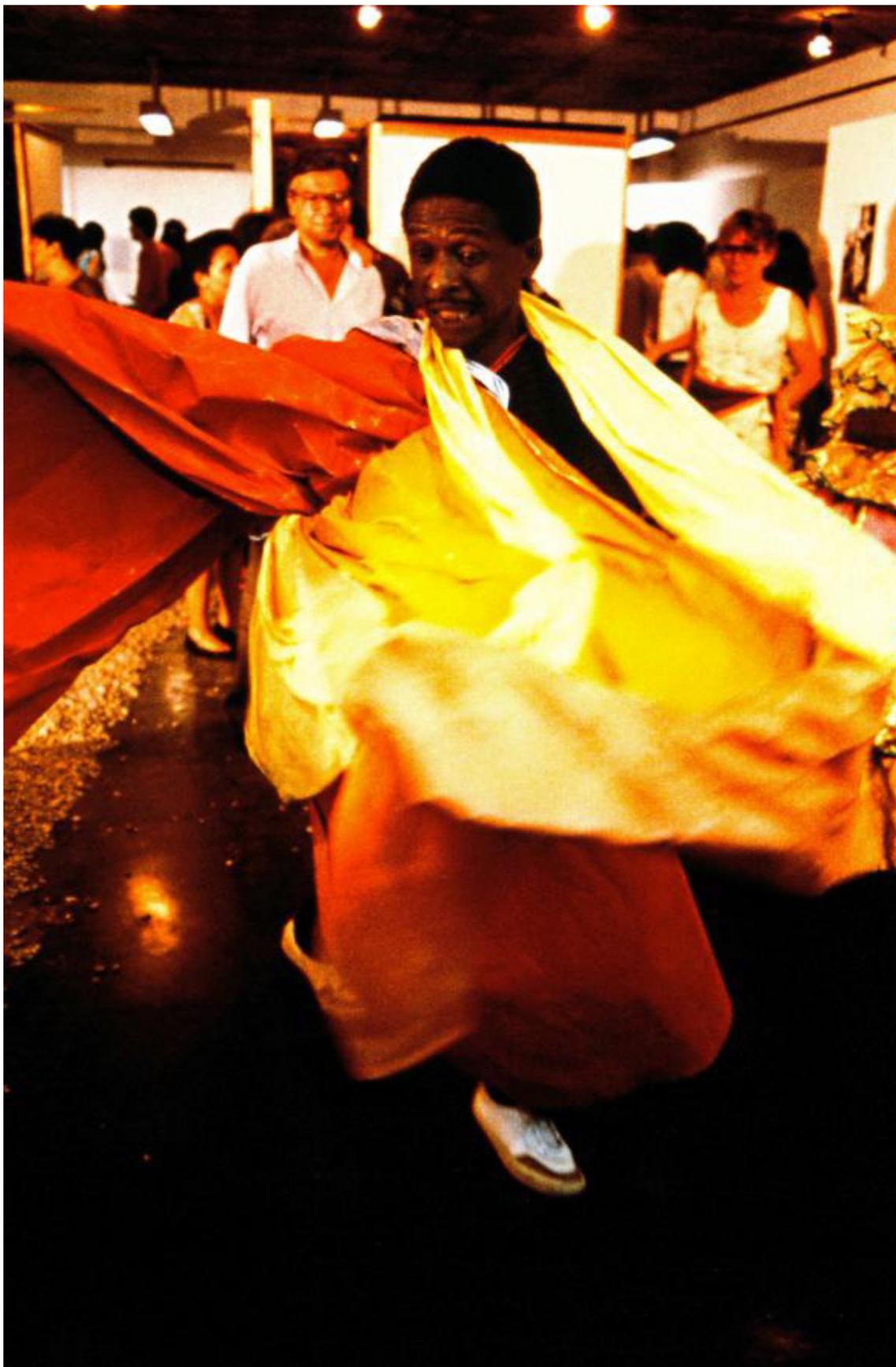


Figura 98. **Hélio Oiticica** *Parangolé* (1964) Fonte: Internet. Disponível em: <http://www.artcontexto>.

Diante das questões colocadas por Hélio Oiticica, poderíamos aqui, novamente, referir-nos ao conceito de *momento público*, como *o momento de suspensão dos limites e definições sociais*³⁶⁷. Um instante que, tal qual o desejo de Oiticica, romperia fugazmente com as fronteiras simbólicas que permeiam os indivíduos cotidianamente, catalizando ações que conclamariam *a diversidade em movimento*³⁶⁸. O OPAVIVARÁ! declara:

O momento público surge como um ritual coletivo que se abre permeável a todos de modo generalizado, exaltando os indivíduos insubmissos, despídos de seus assujeitamentos e couraças sociais, culturais, identitárias, étnicas, corporais, sexuais.³⁶⁹

Suas ações coletivas – como a ocupação da praia do MAM, por exemplo - seriam propositoras desses instantes de diluição das diferenças, não no sentido de neutralização e apaziguamento dos conflitos que tais diferenças proporcionam – pensemos aqui nas constantes disputas e negociações que são partes constituintes da cidade enquanto constructo social – mas em uma vontade de que todos tenham acesso e participem desses momentos, independente de raça, classe social, gênero, etc. Trata-se de uma articulação conjunta de ideias, afetos e desejos em espaços de ação efetiva, territorialidades heterotópicas.

Seria, então, o *momento público* uma tática potente na apropriação e vivência criativa dos espaços simbólicos/políticos na cidade? Há, nesse momento, um efetivo desmanche e diluição dos limites e definições sociais? Como seria uma cidade – como território das multiplicidades e heterogeneidades (a cidade como *espaço-processo, espaço socialmente construído*³⁷⁰, nas palavras de Rogério Haesbert) – desviada de tais limites?

É inevitável a referência a Oiticica também para a compreensão dos trabalhos que o GIA desenvolve em torno do samba e da dança, que para o artista carioca, eram vivências intensas e transformadoras, *momentos públicos* que borrravam os limites entre arte e vida, sendo o *SambaGIA* uma obra processual que segue tais premissas. O *SambaGIA* acompanha o GIA, talvez, desde a sua origem. É um projeto contínuo, já realizado incontáveis vezes, em diferentes cidades. Um dos integrantes do GIA é músico/sambista profissional, e isso, sem dúvida, aumentou o amor e fascínio do grupo pelo ritmo musical. Inicialmente, o coletivo imaginou que as rodas de samba poderiam aglutinar as pessoas em torno dos significados das ações do GIA, pois as músicas tocadas e cantadas (composições do próprio grupo) narram, de maneira lúdica e bem humorada, suas intervenções pelas cidades: trata-se de um registro expandido. É o caso dos sambas *Degrau, A Cidade, Cerveja GIA, Acredite em suas Ações*³⁷¹, entre muitos outros. Nesse último, encontramos o verso:

367 ARRABAL, 2015, p.265

368 *Idem.*

369 *Idem.*

370 HAESBERT, 2004.

371 Para escutar essas e outras canções, acessar: <http://www.myspace.com/sambagia>

Aproveitando esse registro expandido /Eu lhe digo, meu amigo: você muda opiniões.../ Modificando aquilo que está a seu lado / Você muda o mundo todo / Acredite em suas ações!

Aos poucos, os muitos frequentadores dos sambas e amigos do GIA decoraram as letras das músicas (o que potencializou as rodas de *SambaGIA*), que sempre se misturam a canções famosas de sambistas brasileiros. O samba, como manifestação cultural, é um símbolo de resistência, talvez um dos ritmos brasileiros mais genuínos. Passos sinaliza a importância desse ritmo musical para a formação identitária do Rio de Janeiro (lembramos que *samba* durante algum tempo – principalmente na sua consolidação urbana no final do século XIX e início do século XX – era sinônimo de *festa*, e não um gênero musical específico, como aponta Lira Neto³⁷²) onde, no início do século XX, *as rodas de samba nas casas das tias baianas, as festas das religiões afro-brasileiras e as manifestações culturais populares de uma forma geral foram determinantes na produção do espaço físico e na construção de identidades territoriais de diferentes grupos sociais*³⁷³. Podemos estender essa importância, certamente, para o território baiano. O antropólogo Marcos Alvito explica como o significado do termo *samba* está indissolúvelmente ligado à festa e à ludicidade:

Um das possíveis origens, segundo Nei Lopes, seria a etnia quioco, na qual *samba* significa cabriolar, brincar, divertir-se como cabrito. Há quem diga que vem do banto *semba*, como o significado de umbigo ou coração. Parecia aplicar-se a danças nupciais de Angola caracterizadas pela umbigada, em uma espécie de ritual de fertilidade. Na Bahia surge a modalidade *samba de roda*, em que homens tocam e só as mulheres dançam, uma de cada vez. Há outras versões, menos rígidas, em que um casal ocupa o centro da roda³⁷⁴.

O caráter coletivo das rodas de samba, sem dúvida, é um dos elementos principais do *SambaGIA*, uma *roda de samba fuleiro*, aberta a qualquer tipo de participação e sem hora para terminar. Os movimentos dos corpos, as danças despretensiosas, os cantos e versos entoado coletivamente, os instrumentos tocados, muitas vezes, de improviso, marcam esses encontros festivos e prazerosos. Em 2012, a música e a dança espontânea se uniram à diversidade da feira de Cachoeira, uma das principais cidades do Recôncavo Baiano. O *SambaGIA* obteve uma intensa participação do público: a roda de samba – que contou com a cobertura de um *Caramujo* - se viu invadida por várias pessoas, muitas dançaram, outras cantaram, algumas apenas observaram ou beberam *Cerveja GIA*. A situação inusitada, essa grande performance coletiva formada em meio à pequena feira no centro da cidade, foi alvo da curiosidade de muitos passantes, confirmando a teoria de Pierre Bourdieu de que *a arte não é feita apenas por artistas*³⁷⁵, ou fruto de criações individuais, mas sim um amplo processo coletivo construído por diferentes agentes. A arte aqui se desgarra de uma pretensa seriedade, desloca-se dos

372 NETO, 2017, p.31

373 PASSOS, 2014

374 ALVITO, Marcos. *Samba*. In: Revista de História da Biblioteca Nacional. Ano 9. nº 97. Outubro, 2013.

375 BOURDIEU, Pierre *apud* BUPP, Bettina. *Curadorias na Arte Contemporânea: Precussores, Conceitos e Relações com o Campo Artístico*. Porto Alegre: UFRGS, 2010. p. 16.

ambientes culturais usuais e ganha a rua enquanto espaço aberto para experiências comuns. A política, que se instaura *entre* os homens, se fez possível, então, a partir da heterogeneidade, da espontaneidade e do encontro entre os diferentes.



Figura 99. **GIA** *SambaGIA* (2012) Cachoeira – BA . Fonte: [Acervo GIAcom.br/artigo-edicao04-wesley_stutz.html](http://AcervoGIAcom.br/artigo-edicao04-wesley_stutz.html)

Se, por um lado, GIA e OPAVIVARÁ! estabelecem um diálogo contínuo com a obra de Hélio Oiticica, também podemos recorrer a algumas proposições da artista Lygia Clark para refletirmos, novamente, sobre o termo relacional e como as práticas relacionais podem ser compreendidas nas diferentes propostas dos grupos que estamos investigando. Os objetos relacionais de Clark, como o próprio nome indica, sugeriam articulações entre os participantes/manipuladores das peças, colocando a experiência corporal como elemento seminal para a realização da obra em sua completude. A artista afirmou em 1966: *Recusamos o artista que pretenda emitir através de seu objeto uma comunicação integral de sua mensagem sem a participação do espectador*³⁷⁶. Os objetos relacionais tinham em sua estrutura materiais diversos (como conchas, plástico, tecidos, bolinhas de isopor, areia, entre muitos outros) e colocavam-se, então, como meio indispensável para a catalisação de múltiplas sensações nos participantes, desde a fase *Nostalgia do Corpo*³⁷⁷, até as etapas seguintes das experimentações de Clark, que

376 CLARK, 1980, p.30

377 Após sua fase construtivista, iniciada no grupo *Frente* em meados de 1950, as etapas subsequentes da obra da artista neoconcretista Lygia Clark se subdividem em: *Nostalgia do Corpo* (1966); *A Casa é o Corpo* (1967-69); *Corpo é a Casa* (1968-70) e *Corpo Coletivo* (1972-75).

tomaram caminhos cada vez mais intimistas até desembocarem em ações terapêuticas. As interações com os objetos poderiam, também, adquirir um sentido coletivo: *o meio em que vive o homem só existe na medida em que há esta expressão coletiva*³⁷⁸. As experiências também poderiam ocorrer em vários lugares: *nos parques, nas ruas, em nossa casa*³⁷⁹, não havendo nenhum tipo de determinação rígida da artista a esse respeito.



Figura 100. **Lygia Clark** *Objeto Relacional - Diálogo: Óculos* (1968) Fonte: Internet
Disponível em: <http://www.lygiaclark.org>

Ao mesmo tempo que Lygia Clark evocava esse senso coletivo – poderíamos aqui tomar como exemplo a *Baba Antropofágica* de 1973 – também sugeria a realização de experiências psicológicas profundas, intimistas, convidando o participante a sentir o próprio corpo e se reconhecer enquanto organismo vivo. *O corpo é a casa*: reconhecer o próprio corpo, reconhecer a própria casa, em seguida perscrutar o corpo/casa do outro, através de objetos que evocariam diferentes memórias e afetos. Trata-se de uma experiência individual e coletiva. Como essas articulações individuais e coletivas se fazem presentes nas propostas dos diferentes grupos?

O OPAVIVARÁ! com seus *dispositivos relacionais* suscitam muito mais agenciamentos coletivos do que vivências intimistas. Dentro da série de *dispositivos relacionais acopláveis aos corpos* – na qual se insere a *Mochila-moita*, trabalho analisado em um dos capítulos anteriores – o OPAVIVARÁ! produziu fantasias com painelas, justapostas

378 CLARK, *op. cit.*

379 *Idem.*

a outros objetos deslocados do cotidiano doméstico comum. *As baterias feitas de painéis eram roupas de vestir que criavam um conjunto de painelação móvel*³⁸⁰. De fato, ao vestir as *fantasias-painéis*, uma série de afetos são ativados, porém, tais sensações misturam-se e se expandem na experiência comum, o corpo individual dá lugar ao corpo social. A possibilidade do momento público insurge outra vez: dezenas de pessoas vestidas com as *fantasias-painéis*, então, tomaram as ruas do centro do Rio de Janeiro em abril de 2013³⁸¹, nas proximidades da Praça Tiradentes. O furdunço musical foi acompanhado, também, pelos fantasiados com as *Mochilas-moita*, além de uma “cama móvel” empurrada pela força da multidão, aparato do qual eram entoadas diferentes e animadas canções. Como uma grande bateria de escola de samba, um conjunto de corpos sonoros unidos em um cortejo carnavalesco errante perambulou pelas ruas, becos, avenidas e vielas da capital carioca por uma noite inteira, acompanhando o tempo e a energia dos foliões. Moacir dos Anjos, sobre a vertente carnavalesca do coletivo carioca, faz as seguintes considerações:

O que se quer é criar situações que ativem e aumentem a potência de vida. Situações fincadas no cotidiano dos afetos comuns, como fazer e compartilhar comida. Como beber e dançar juntos, ou festejar um dia qualquer reunidos na praça, na praia ou na rua. Fazer o carnaval fora de época, posto que no tempo que é próprio dele a sua força transformadora se atenua. Fantasiar-se para encenar a mudança prometida, descondicional o corpo e sugerir outras vivências possíveis³⁸²

David Harvey afirma que todos nós teríamos o direito de mudar e reinventar a cidade de acordo com nossos desejos mais profundos. Segundo o autor, *reinventar a cidade depende de um poder coletivo*³⁸³. Ora, não estariam os coletivos artísticos, justamente, apontando caminhos imprevistos de vivência e reinvenção da cidade? Seriam, então, as ações lúdicas e festivas possíveis rotas, diante de um cenário de transformações urbanas cada vez mais aceleradas e esmagadoras? *A festa é também uma fresta*³⁸⁴, uma espaço comunitário, momento público oportuno para a liberação dos desejos e dos afetos, que vai na contramão da normatização e controle dos corpos e comportamentos, processos cada vez mais sufocantes no cotidiano das grandes cidades. Segundo Linke, *a festa se opõe à economia produtiva e à utilidade através da ideia do improdutivo, do desperdício e da noção do gasto*³⁸⁵. A festividade propõe o lúdico, o dispêndio e a partilha sensível em oposição às demandas produtivistas dos mercados globais e ao individualismo e fragmentação das relações na cidade. As ações colaborativas em questão, portanto, expandem-se na proposição de novos agenciamentos, que atuam junto aos desejos e à imaginação coletiva, instrumentos indispensáveis para qualquer transformação aspirada, seja ela pontual – subjetiva – ou macropolítica. Eis a potência das *ações-vagalumes*.

380 Depoimento do OPAVIVARÁ! disponível em: <http://www.opavivara.com.br>

381 Esse trabalho fez parte da mostra *AO AMOR DO PÚBLICO* em abril de 2013, primeira exposição individual do OPAVIVARÁ! na galeria *A Gentil Carioca*.

382 DOS ANJOS, 2013.

383 HARVEY, 2014, p.28

384 NETO, 2017, p.41

385 LINKE, 2012, p.149.

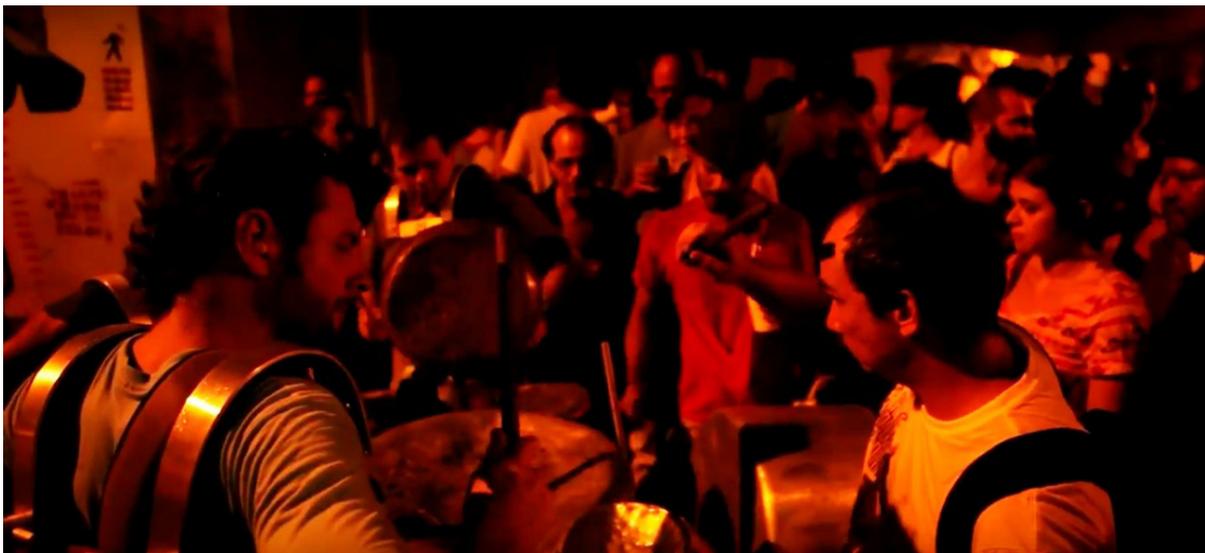


Figura 101. OPAVIVARÁ! *Panelaço* (2013) Fonte: Internet. Disponível em: <http://www.opavivara.com.br/>

A partir dessas reflexões, o *SambaGIA* e os *dispositivos relacionais* do OPAVIVARÁ! – entre tantas outras proposições - apontam novas possibilidades na *produção social do espaço*, abrindo frestas e fissuras na maneira usual de experimentarmos o meio urbano.



Figura 102. OPAVIVARÁ! *Dispositivos relacionais: Panelaço* (2013) Fonte: Internet. Disponível em: <http://www.opavivara.com.br/>



Figura 103. **OPAVIVARÁ!** *Cama* (2013) Fonte: Internet.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As cidades são obras humanas que não se reduzem à sua materialidade. São *entidades extremamente complexas – uma mistura de máquinas, infraestruturas, humanos, não humanos, instituições, redes, metabolismos, matéria e natureza – nas quais o ajuntamento é, ele mesmo, constitutivo de urbanidade e seus efeitos radiais*¹. É nas cidades que desenvolvemos nossas humanidades, nossos desejos, nossas (novas) possibilidades. A cidade é política.

A cidade é uma obra coletiva, produzida a partir da cooperação de múltiplos saberes e fazeres. As ações micropolíticas que analisamos em nossa tese conclamam essa coletividade, muitas vezes obliterada em função do hiper individualismo, competitividade e fragmentação das relações intersubjetivas que, sem dúvida, permeiam as diversas territorialidades físicas, políticas e simbólicas da cidade na contemporaneidade. Se, como sinaliza Milton Santos, a cidade se constitui como uma obra aberta, em constante processo de transformação – um conjunto indissociável de sistemas de objetos e sistema de ações atravessado, também, por uma diversidade de situações e de processos – entendemos e consideramos que os coletivos artísticos atuam ativamente nesse processo, conforme tentamos demonstrar em nossa pesquisa. Eles, de fato, propõem novas experiências estéticas e políticas que produzem pequenos e sutis deslocamentos na sensibilidade e nos possíveis usos que os diferentes indivíduos e grupos fazem dos espaços da cidade. É muito difícil, entretanto, mensurar (devido ao seu grau de subjetividade) os afetos que as ações colaborativas engendram nos cidadãos, que se configuram como co-autores/participantes da maioria das intervenções articuladas no meio urbano; trata-se de um processo intrincado apreender os efeitos das múltiplas ações operadas na esfera intersubjetiva, no campo simbólico/comunicacional que compõe a cidade enquanto constructo social. Assim, gostaríamos de retomar aqui um questionamento de David Harvey: Como manter nossos olhares atentos à sensibilidade que surge das ruas? Como perceber a real potência das *ações vaga-lumes*? Essas são questões que permanecem nos instigando mesmo depois que “concluimos” nossa pesquisa.

Pode parecer demasiadamente romântico o nosso olhar frente às práticas dos coletivos, por conta, talvez, do nosso engajamento em um dos grupos investigados. No entanto, prefiro pensar que o engajamento é antes de tudo uma causa, uma movimentação política em terreno novo, um fazer político que busca deslocamentos de sentidos e não a tomada de poder. Rancière nos ensina que a Democracia, mais que um sistema de governo é uma forma de se posicionar diante do mundo, construir relações sociais, produzir e ou torcer sentidos. Mais que a afirmação da vontade da maioria, a possibilidade das minorias se organizarem para fazer valer, na esfera pública, suas demandas, suas vontades. Assim, acreditamos plenamente na sobrevivência dos vaga-lumes, na persistência dos fochos de luz que apontam para novas narrativas e possibilidades de usos potentes e criativos dos múltiplos espaços da cidade,

¹ Amin & Thrift, 2015

participando da produção social do espaço. Nossa vivência de treze anos junto ao GIA – Grupo de Interferência Ambiental nos mostrou, em diferentes momentos, como a amizade e a colaboração podem articular novas redes de cooperação, encontros inusitados, agenciamentos profícuos em várias dimensões que desafiam o individualismo, a eficácia e o empreendedorismo economicista das sociedades contemporâneas que transforma tudo em mercadoria e espetáculo. Confiamos, aqui, na prática e na experiência cotidiana – ferramentas importantes para qualquer pesquisa - que sempre andaram nos limiares da nossa trajetória acadêmica.

As sociabilidades e momentos de convivência propostos pelos coletivos PORO, GIA e OPAVIVARÁ! aparecem como protagonistas em muitas das suas ações micropolíticas, como, principalmente, possibilidades de vivência dos espaços públicos cada vez mais fragmentados e esvaziados. Gostaríamos de pontuar, entretanto, que tais sociabilidades não pressupõem a neutralização ou aniquilamento das diferenças e heterogeneidades, que são elementos fundamentais de tais espaços enquanto *lócus* político, mas, ao contrário, busca afirmar a política como dissenso, como disputa de sentidos múltiplos que compõem a Democracia como sistema social e a cidade como um campo de disputa, de múltiplos territórios e de territorializações diversas.

Neste sentido, os coletivos estão atentos às diferenças e multiplicidades que operam nos espaços públicos como locais de constantes disputas e conflitos, desentendimentos e dissensos, fazendo emergir a pluralidade, o diverso, o outro. É pela ação estético política que se torna possível pensar a Democracia como nos propõe Rancière:

Uma atividade bem determinada (...) que rompe a configuração sensível na qual se definem as parcelas e as partes ou sua ausência a partir de um pressuposto que por definição não tem cabimento ali: a de uma parcela dos sem parcela. Essa ruptura se manifesta por uma série de atos que reconfigura o espaço onde as partes, as parcelas e as ausências de parcelas se definiam. A atividade política é a que desloca um corpo que lhe era designado ou muda a destinação de um lugar; ela faz ver o que não cabia ser visto, faz ouvir um discurso alí onde só tinha lugar o barulho, faz ouvir como discurso o que só era ouvido como barulho².

É neste sentido que as ações estético-políticas fazem emergir vozes dissonantes, o outro que pulsa como possibilidade do novo, proposições que engendram uma busca contínua de discussões necessárias para pensarmos e questionarmos nossa maneira de ser/estar no mundo.

Findadas *as oposições dualistas tradicionais que guiaram o pensamento social e as cartografias geopolíticas*, como aponta Félix Guattari³ - logo após a queda do muro de Berlim em 1989 - vemos o surgimento de sistemas multipolares, acompanhados pela serialização das mídias, aceleração e crescimento das tecnologias de informação e comunicação (que,

2 RANCIÈRE, 1996, p. 42

3 GUATTARI, Felix. *As Três Ecologias*. Campinas: Papyrus, 1990. p.13

paradoxalmente, instauram a fragmentação das relações intersubjetivas...) entre outros fatores que acompanharam a ascensão de movimentos micropolíticos e o fortalecimento das práticas artísticas coletivas/colaborativas. Surgem, nesse contexto, novas formas de enxergar a democracia, novas maneiras de fazer e pensar a política, que, em nosso entendimento, atravessam os trabalhos da geração dos coletivos que toma força, principalmente, após os anos 1990, geração essa que é precursora do PORO, GIA e OPAVIVARÁ!. A prática artística colaborativa, então, termina por conclamar e estabelecer uma relação dialógica e inextricável com as relações sociais, sendo essa uma das principais táticas desse novo modo de fazer política que se articula com a estética, processo ainda em fase de experimentação e construção frente aos desafios e complexidades – políticas, econômicas, culturais - que a realidade nos apresenta nos dias atuais. Muitos artistas – individualmente ou coletivamente - vêm trabalhando nesse sentido.

Essa mesma complexidade política, econômica e cultural – regida pelas demandas do capitalismo neoliberal - que permeia a sociedade atualmente aniquila um antigo clichê que tende a visualizar as relações entre os coletivos e o mercado como necessariamente antagônicas. De fato, houve – e ainda persistem – muitos grupos com posicionamentos anti-institucionais e anti-mercadológicos, dentre elas muitas coletividades brasileiras e latino-americanas, em consonância com as práticas combativas e politicamente engajadas dos movimentos de contracultura dos anos 1960/70. As práticas colaborativas, atualmente, não estão mais à margem do mercado de arte, que já abriu suas portas para diferentes iniciativas que envolvem a cooperação e o questionamento da figura típica do artista individual/gênio solitário. Isso não significa, entretanto, que os coletivos se deixem instrumentalizar ou cooptar: eles sabem engendrar resistências micropolíticas ao próprio sistema onde se encontram inevitavelmente inseridos. Dessa maneira, os coletivos atuam em uma dinâmica marcada por contradições e ambiguidades – entre as experiências individuais e coletivas, entre a cidade espetacular e suas brechas, entre as ruas e os aparatos institucionais. No lugar da crítica fácil que opõe a um sistema de maneira unívoca – ao capitalismo - percebe-se a criação de uma série de táticas de contestação, abertas, efêmeras, sem definições muito claras, sem submissão a uma ordem única. A própria noção de coletivo, então, contesta formas obedientes de se fazer política para a criação de intervenções que acreditam, de fato, na abertura e que ainda não se consolida, mas já se coloca como possibilidade, como um novo dominante.

Henri Lefebvre acreditava na criação de uma vida urbana alternativa que fosse menos alienada e mais significativa e divertida, aberta ao futuro, aos embates (tanto temíveis quanto prazerosos) e à eterna busca de uma novidade incognoscível⁴. As intervenções urbanas do PORO, GIA e OPAVIVARÁ!, em muitos momentos, partilham desse desejo de Lefebvre, e da certeza de Harvey de que todos nós teríamos o direito de transformar e reinventar a cidade de acordo com nossos desejos mais profundos⁵, apostando, efetivamente, na potência coletiva para

4 HARVEY, 2014, p.12

5 *Idem*.

esses fins. Enquanto que aspirações situacionistas, entrelaçadas com o marxismo, ficaram no âmbito da utopia – sendo que seu aparato teórico, entretanto, permanece vivo e necessário – os coletivos contemporâneos souberam revisitar as referências da I.S. com constantes e renovadoras insurgências que vêm a conclamar uma maior participação do cidadão na transformação e experimentação das múltiplas territorialidades que compõem a cidade, afirmando que são diversas as esferas onde pode-se agir politicamente, momento em que a política, novamente, se desgarrar de conotações partidárias e como uma relação entre o Estado e seus assuntos⁶. Por fim, a ludicidade e arte como processo, herdados dos *jogos* situacionistas e fluxistas – e, certamente, dos *conceitualismos* latino-americanos - ampliam o deslocamento do conceito de “arte” atrelada à vida, que partiria de uma esfera institucional/elitista para o cotidiano propriamente dito.

Acreditamos que a presente pesquisa pode preencher uma lacuna no que se refere a análises mais detalhadas das práticas e fazeres dos coletivos PORO, GIA e OPAVIVARÁ!, além das reflexões sobre as possibilidades da arte colaborativa na cidade, assunto cujos estudos têm aumentado nos últimos tempos, devido, principalmente, à importância que esse tipo de fazer artístico vem adquirindo no cenário da arte contemporânea nacional e internacional. Por fim, esperamos que essa tese seja útil para pesquisadores, críticos, estudantes e teóricos da arte, artistas visuais, urbanistas, curiosos e apaixonados pela cidade, e que suas lacunas instiguem estudos futuros.

6 MORSE, 2016

REFERÊNCIAS

ABRAHÃO, Sérgio Luís. **Espaço Público: do Urbano ao Político**. São Paulo: Annablume;Fapesp, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é Contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.

_____. **O que é um Dispositivo? & O Amigo**. Chapecó: Argos, 2014.

ALBUQUERQUE, Fernanda. **Troca, soma de esforços, atitude crítica e proposição: Uma reflexão sobre os coletivos de artistas no Brasil (1995 a 2005)**. 2006. 273 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

_____. **Acredite nas suas ações**. In KRUNCH, Graziela. Org. *Urbânia 3*. São Paulo: Ed. Pressa, 2008. p. 70-74.

ALVITO, Marcos. **Samba**. In: REVISTA DE HISTÓRIA DA BIBLIOTECA NACIONAL. Rio de Janeiro: Sociedade de Amigos da Biblioteca Nacional, n. 97, Outubro, 2013.

AMIN, Ash; THRIFT, Nigel. **Seeing Like a City**. Cambridge: Wiley, 2016.

ANDRADE, Luis. **RIO 40° Fahrenheit**. Revista CONCINNITAS. Rio de Janeiro: UERJ, n. 5, 2003.p.126-149.

ANDRÉS, Roberto. **O Cortejo Errante**. Revista Piseagrama, Belo Horizonte, n. 7, p.79-87, jan. 2015.

ARACÉLI, Cecília Nicelle. **O que está dentro fica, o que está fora se expande: 3Nós3, Coletivo de Arte no Brasil**. 2010. 154 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.

ARANTES, Otília Beatriz F. **A Cidade do Pensamento único: Desmanchando Consensos**. São Paulo: Vozes.

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

APABLAZA, Rosa; BRAIT, Felipe. **Cartografia sobre Coletivos de Intervenções Urbanas no Brasil**. Rio de Janeiro: Funarte, 2016.

ARENDDT, Hannah. **A Condição Humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BAUMAN, Zygmunt. **Globalização: As Consequências Humanas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

BERTUCCI, Patrícia Morales. **Intervenção Urbana, São Paulo (1978-1982): O Espaço da Cidade e os Coletivos de Arte Independente Viajou sem Passaporte e Nós3**. 2015. 166 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

BEY, Hakim. **TAZ – Zona Autônoma Temporária**. São Paulo: Conrad, 2001.

BISHOP, Claire. **Artificial Hells: Participatory Art and Politics of Spectatorship**. Londres: Verso, 2012.

_____. **Antagonismo e Estética Relacional**. Revista TATUÍ. Recife: Funcultura, n. 12, p. 109-132.

BORGES, Guto. **Confundir: Carnavais e Revoluções**. Revista PISEAGRAMA. Belo Horizonte: Rona, n. 7, 2015.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRITTO, Fabiana Dultra e JACQUES, Paola Berenstein. Org. **Corporidade: debates, ações e articulações**. Salvador: EDUFBA, 2010.

BUPP, Bettina. **Curadorias na Arte Contemporânea: Precussores, Conceitos e Relações com o Campo Artístico**. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

CAMPBELL, Brigida e TERÇA NADA, Marcelo. Org. **Intervalo Respiro: Pequenos Deslocamentos**. São Paulo: Radical Livros, 2011.

CAMPBELL, Brigida. **Arte para uma Cidade Sensível**. São Paulo: Invisíveis Produções, 2015.

CAMPOS, Haroldo de. **A Arte no Horizonte do Provável**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

CANONGIA, Ligia. **O legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CARDOSO, Ciro F. e VAINFAS, Ronaldo.Org. **Dominios da História: Ensaio de Teoria e Metodologia**. Rio de Janeiro: Campos, 1997.

CARERI, Francesco. **Walkscapes: O Caminhar como Prática Estética**. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.

CARNEIRO, Henrique. **Comida e Sociedade: Uma História da Alimentação**. São Paulo: Elsevier Editora, 2003.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea, uma Introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano: Artes de Fazer**. São Paulo: Vozes, 1998.

CORREIA, Adriano.Org. **Hannah Arendt a Condição Humana**. Salvador: Quarteto, 2006.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. São Paulo: Ed. 34, 1995.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos Vagalumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DINIZ, Clarissa. **Partilha da Crise: Ideologias e Idealismos**. Revista TATUÍ. Recife: Funcultura, n. 12, 2011.p.33-44

_____.**Monocromia Amarela**. Revista TATUÍ. Recife: Funcultura, n. 8, 2010. p.13-16

DO RIO, João. **A Alma Encantadora das Ruas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

DOS ANJOS, Moacir dos. **Local/global: arte em trânsito**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

DURANTE, Milena Batista. **Ações Coletivas na Cidade: Criação, Desejo e Resistência**. 2012. 264 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

ESPADA, Heloísa. **Richard Serra: Escritos e Entrevistas**. São Paulo: IMS, 2014.

GONDIM, Linda. **O Dragão do Mar e a Fortaleza Pós-Moderna**. São Paulo: Annablume, 2007.

FELSHIN, Nina. **¿Pero Esto Es Arte? El Espíritu del Arte como Activismo**. In BLANCO, Paloma et al. Org. *Modos de Hacer: Arte Crítico, Esfera Pública e Acción Directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001. p.72 – 93

FREIRE, Cristina. **Poéticas do Processo: Arte Conceitual no Museu**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

_____. **Arte Conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

_____. **Paulo Bruscky: Arte, Arquivo e Utopia**. São Paulo: Companhia Editora de Pernambuco, 2006.

FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana. Orgs. **Conceitualismos do Sul**. São Paulo: Annablume; USP-MAC; AECID, 2009.

FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília. Org. **Escritos de Artistas: Anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos III. Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

GOMES, Christianne Luce. **Lazer: Necessidade Humana e Dimensão da Cultura**. Revista Brasileira de Estudos do Lazer. Belo Horizonte, v.1, n.1, 2014. p.3-20.

GOMES, Morgana Barbosa. **Intermedialogias: Uma Cartografia Poética do Grupo de Interferência Ambiental**. 2013. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

GONÇALVES, Marcos Augusto. **Depois das Vanguardas**. Revista Bravo!, São Paulo, n. 81, p.32-35, jun. 2004.

GOTO, Newton *et al.* Org. **Jardinagem: Territorialidade, Temporalidade, Ato Político**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2015.

GUARNACCIA, Matteo. **PROVOS: Amsterdam e o Nascimento da Contra-cultura**. São Paulo: Conrad, 2001.

GUATTARI, Félix. **As Três Ecologias**. Campinas: Papirus, 1990.

GUATTARI, Felix e ROLNIK, Suely. **Micropolítica: Cartografias do Desejo**. Petrópolis: Vozes, 1986.

GROSSMAN, Vanessa. **A Arquitetura e o Urbanismo Revisitados Pela Internacional Situacionista**. São Paulo: Annablume, 2006.

HAESBAERT, Rogério. **Da desterritorialização à multiterritorialidade**. *In: Anais do X Encontro de Geógrafos da América Latina*. São Paulo, Universidade de São Paulo, março de 2005.

HARVEY, David. **Cidades Rebeldes: Do Direito à Cidade e à Revolução Urbana**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

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

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens: O jogo como elemento da cultura**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

HUMPHREYS, Richard. **Futurismo**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

JACQUES, Paola Berenstein. Org. **Apologia da deriva: Escritos situacionistas sobre a cidade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

_____. **Elogio aos Errantes**. Salvador: EDUFBA, 2014.

_____. **Estética da Ginga: A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JUNIOR, Luís Victor Castro. Org. **Festa e Corpo: As expressões artísticas e culturais nas festas populares baianas**. Salvador: EDUFBA, 2014.

KLEIN, Naomi. **Sem Logo: A Tirania das Marcas em um Planeta Vendido**. São Paulo: Record, 2001.

JEUDY, H.; JACQUES, P. (Org.). **Corpos e cenários urbanos: territórios urbanos e políticas culturais**. Salvador: EDUFBA, 2006.

KEHL, Maria Rita. **Olhar no Olho do Outro**. Revista Piseagrama, Belo Horizonte, n. 7, p.22-29, jan. 2015.

KRUNCH, Graziela. Org. **Urbânia 3**. São Paulo: Ed. Pressa, 2008.

LEÃO, Maicyra. **Vamos Sambar no GIA?** Revista TATUÍ. Recife: Funcultura, n. 8, 2010.p.20-23

LIMA, Ana Paula F. C.. **Fluxus em museus: museus em fluxus**. 2009. 296 f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas, Campinas, 2009.

_____. **‘fluxuSemuseuSemfluxus’: exposições-experiência**. Revista Palíndromo nº 2, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, São Paulo, p. 93-113.

LIMA, Camila Bourguignon. **Reflexões sobre Gênero e a Produção do Grupo Guerrilla Girls**. Artigo apresentado no II Congresso Internacional da Federação de Arte Educadores. Universidade Federal de Ponta-Grossa, Paraná, 2014.

LIMA, Rodrigo Nogueira. **A Situação Construída**. 2012. 239 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2012.

LINKE, Ines. **Ficções: Arte, Natureza e Cidade**. 2012. 213 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

_____. **Jardins e Outros Territórios**. In GOTO, Newton *et al.* Org. Jardinagem: Territorialidade, Temporalidade, Ato Político. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2015.

LIPPARD, Lucy. **Trojan Horses. Activist Art and Power. In Art After Modernism: Rethinking Representation**. Nova York: New Museum of Contemporary Art, 1995. p.341 – 358

LAKATOS, Eva Maria, MARCONI, Maria de Andrade. **Fundamentos da Metodologia Científica**. São Paulo: Atlas, 1994.

MACIUNAS, George. **George Maciunas para Tomas Schmit**, janeiro de 1964. In O que é Fluxus? O que não é! O porquê. Brasília e Rio de Janeiro/ Detroit: Centro Cultural do Banco do Brasil/ The Gilbert and Lila Silverman Collection Foundation, 2002. p. 55.

MAIA, Ana Maria. **Arte-Veículo: Intervenções nas Mídias de Massa Brasileiras**. Recife: Editora Aplicação, 2015.

MAFFESOLI, Michael. **O Conhecimento Comum: Introdução à Sociologia Compreensiva**. Porto Alegre: Sulina, 2011.

_____. **Elogio da Razão Sensível**. Petrópolis: Vozes, 2001.

MAGALHÃES, Theresa Calvet de. Ação, Linguagem e Poder: Uma releitura do Capítulo V da obra *The Human Condition*. In CORREIA, Adriano. Org. Hannah Arendt e a Condição Humana. Salvador: Quarteto, 2006. p.66

MAGNABOSCO, Maria Madalena. **Filosofia para o resgate da boa convivência**. Filosofia, Ciência & Vida, São Paulo, n. 127, p.36-50, 2017.

MESQUITA, André Luiz. **Insurgências Poéticas: Arte Ativista e Ação Coletiva. (1990-2000)**. 2008. 2 v. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em História, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

NETO, Lira. **Uma História do Samba: As Origens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

NUNES, Andréa Paiva. **Todo Lugar é Possível: A Rede de Arte Postal anos 70 e 80**. 2004. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

NUNES, Kamilla. **Espaços Autônomos de Arte Contemporânea**. Rio de Janeiro: Circuito, 2013.

O'DONNELL, Julia. **A Invenção de Copacabana: Culturas Urbanas e Estilos de Vida no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2013.

PAIM, Cláudia. **Coletivos e Iniciativas Coletivas: Modos de Fazer na América Latina**. 2009. 294 f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

PIRES, Ericson. **Cidade Ocupada**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

PITOMBO, Renata. **Moda em Perspectiva: Os Pressupostos Teóricos de uma Abordagem Compreensiva**. In VALVERDE, Monclar. *As Formas do Sentido: Estudos em Estética da Comunicação*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

PUCHER, John; BUEHLER, Ralph. **Bicicleta Irresistível**. Revista Piseagrama, Belo Horizonte, n. 7, p.60-71, jan. 2015.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível: Estética e Política**. São Paulo: Ed. 34, 2005.

_____. **O Desentendimento: Política e Filosofia**. São Paulo: Ed. 34, 1996.

_____. **O Ódio à Democracia**. São Paulo: Boitempo, 2014.

REZENDE, Renato, SCOVINO, Felipe. **Coletivos**. Rio de Janeiro: Circuito, 2010.

ROLNIK, Suely. **Cartografias Sentimentais: Transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre: UFRGS Editora; Sulina, 2014.

_____. **Arquivomania**. In LIMA, Daniel e TAVARES, Túlio.Org. Na Borda: Nove Coletivos, Uma Cidade. São Paulo: Invisíveis Produções, 2011. p.19-43.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção**. São Paulo: EDUSP, 2014.

SENNETT, Richard. **Carne e Pedra: O Corpo e a Cidade na Civilização Ocidental**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

_____. **O Declínio do Homem Público: As Tirantias da Intimidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SHOLETTE, Gregory e STIMSON, Blake (eds.). **Collectivism after Modernism: The Art of Social Imagination after 1945**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.

SILVEIRA, Paulo. **A Página Violada: da Ternura à Injúria na Construção do Livro de Artista**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2001.

THIOLLENT. Michel. **Metodologia da pesquisa-ação**. 12ª ed. São Paulo: Cortez, 2003.

WACHTER, Ellen Mara De. **Co-Art: Artists on Creative Colaboration**. New York, London: Phaidon, 2017.

Internet

ANDRADE, Oswald de. **Manifesto Antropofágico**. 1928. Disponível em: <<http://www.antropofagia.com.br/manifestos/antropofagico>>. Acesso em: 12 ago. 2017.

ARRABAL, Ophelia Patricio. **Momento Público. Concinnitas: Revista do Instituto de Artes da UERJ**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 27, p.265-269, dez. 2015. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/21183/15266>>. Acesso em: 02 jun. 2017.

CLÍNIO, Anne. Mídia Tática e Ação Política: a Mídia Tática como Conceito Operacional para Pesquisas em Mídia, Cotidiano e Política. **Revista Eletrônica do Programa de Pós-graduação em Mídia e Cotidiano: Dossiê IV Seminário Mídia e Cotidiano**, São Paulo, v. 1, p.169-188, 2013. Disponível em: <<http://www.ppgmidiaecotidiano.uff.br/ojs/index.php/Midecot/article/view/23/33>>. Acesso em: 01 maio 2017.

CUNHA, Beatriz. **Prefeitura entrega Praça Tiradentes reurbanizada à população**. Disponível em: <<http://www.rio.rj.gov.br/web/guest/exibeconteudo?article-id=2000337>>. Acesso em: 28 abr. 2017.

DOS ANJOS, Moacir dos. **Três coisas que acho que sei sobre Opavivará!** 2013. Disponível em: <<http://www.opavivara.com.br/p/ao-amor-do-publico/ao-amor-do-publico>>. Acesso em: 14 jul. 2017.

_____. **As ruas e as bobagens: anotações sobre o delirium ambulatorium de Hélio Oiticica. Ars: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da ECA-USP**, São Paulo, v. 10, n. 20, p.22-45, 2012. Quadrimestral. Disponível em: <<http://www2.eca.usp.br/cap/ars20/v10n20a02.pdf>>. Acesso em: 14 jul. 2017.

FILGUEIRAS, Mariana. **Praia democrática é mito, diz antropóloga**. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/rio/praiademocratica-mito-diz-antropologa-10919421#ixzz3Oo5KV8HE>>. Acesso em: 01 maio 2017.

HAESBERT, Rogério. **Dos Múltiplos Territórios à Multiterritorialidade**. 2004. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/petgea/Artigo/rh.pdf>>. Acesso em: 14/07/2017

MAIA, Ana Maria. **Anunciantes: Uma curadoria site-specific na qual artistas ocupam espaços dedicados à publicidade**. Revista **Select**, São Paulo, n. 21, dez. 2014. Disponível em: <[Disponível em: http://www.select.art.br/anunciantes/](http://www.select.art.br/anunciantes/)>. Acesso em: 01 maio 2017.

MACIEL, Vladimir F. **Problemas e Desafios do Transporte Público Urbano**. Disponível em: <<http://www.brtbrasil.org.br/index.php/sala-de-imprensa/artigos/35-art-4>>. Acesso em: 20 abr. 2017.

MARTINS, Ronaldo Luiz. **Mercadão de Madureira: Caminhos do Comércio**. Rio de

Janeiro: Condomínio do Entrepasto Mercado do Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <<http://www.mercadaodemadureira.com/e-book-mercadao-de-madureira.pdf>> Acesso em 12/08/2017.

MAZZETI, Henrique. **Resistências criativas: os coletivos artísticos e ativistas no Brasil.** *Revista Lugar Comum*, Rio de Janeiro, p.105-120, 2012. Disponível em: <[http://uninomade.net/wp-content/files_mf/110810120935Resistências criativas - Os coletivos artísticos e ativistas no Brasil - Henrique Mazetti.pdf](http://uninomade.net/wp-content/files_mf/110810120935Resistências%20criativas%20-%20Os%20coletivos%20artísticos%20e%20ativistas%20no%20Brasil%20-%20Henrique%20Mazetti.pdf)>. Acesso em: 14 jul. 2017.

MESQUITA, André. **Culture Jamming: A Guerra dos Memes e a Crítica Artística ao Consumo nos EUA e no Canadá.** Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História. Pontifícia Universidade de São Paulo, São Paulo, v. 32, p.313-323, jun. 2006. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/2434>>. Acesso em: 29 ago. 2014.

MESQUITA, André. **Participação cultural e interferência nas tramas cognitivas do capitalismo.** 2006. Disponível em: <http://www.desarquivo.org/sites/default/files/mesquita_andre_participacao.pdf>. Acesso em: 14 jul. 2017.

_____. **Arte-ativismo: Interferência, coletivismo e transversalidade.** 2006. Disponível em: <<https://exerciciodacritica.files.wordpress.com/2009/05/arteativismo1.pdf>>. Acesso em: 30 abr. 2017.

Multiplicidade entrevista: Tetine e Jarbas Lopes. Disponível em: <<http://multiplicidade.com/blog/multiplicidade-entrevista-tetine-e-jarbas-lobes>>. Acesso em 24/04/2017.

MORSE, Chuck. **Review: The Politics of Urbanism: Seeing like a City by Warren Magnusson.** 2016. Disponível em: <<http://www.cwmorse.org/review-the-politics-of-urbanism-seeing-like-a-city-by-warren-magnusson/>>. Acesso em: 06 ago. 2017.

MONACHESI, Juliana. **A explosão do a(r)tivismo.** 2003. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0604200305.htm>>. Acesso em: 14 jul. 2017.

MUÑOZ, Alejandra. **Entre dois nadas... o GIA.** 2004. Texto publicado no 1º Salão de Maio em 2004. Disponível em: <<http://giabahia.blogspot.com.br>>. Acesso em: 18 jul. 2017.

OITICICA, Hélio. **Tropicália**, 1967. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/tropicalia-3>>. Acesso em 14/12/2014.

PASSOS, Flora D'el Rei L.. **O Espetáculo dos Espaços Públicos: Vivências e Expressões Culturais na Zona Portuária do Rio de Janeiro.** *Revista Brasileira de Estudos Urbanos e*

Regionais, Recife, v. 16, n. 2, p.81-96, nov. 2014. Disponível em: <<http://rbeur.anpur.org.br/rbeur/article/view/4796/4662>>. Acesso em: 02 jun. 2017.

PECCININI, Daisy. *Et al.* **Como vai você geração 80?** Disponível em: <<http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo6/vaivc/index.html>>. Acesso em: 10 maio 2017.

PERUZZO, Cecília Maria K. **Da Observação Participante à Pesquisa-Ação em Comunicação: Pressupostos Epistemológicos e Metodológicos.** In: XXVI CONGRESSO BRASILEIRO DAS CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2003, Belo Horizonte. Belo Horizonte: Intercom, 2003. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2003/www/pdf/2003_COLOQUIO_peruzzo.pdf>. Acesso em: 15 jul. 2017.

RICHARDSON, Roberto Jarry. **Pesquisa Participante e Pesquisa Ação: Alternativas de Pesquisa ou Pesquisas Alternativas.** Disponível em: <<http://jarry.sites.uol.com.br/pesquisaparticipdef.htm>>. Acesso em: 02 ago. 2011.

RODRIGUES, Jacinto. **Joseph Beuys: Um Filósofo na Arte e na Cidade.** Disponível em: <http://www.ipv.pt/millennium/Millennium25/25_24.htm>. Acesso em: 25 jun. 2017.

ROSAS, Ricardo. **Hibridismo Coletivo no Brasil: Transversalidade ou Cooptação?** Disponível em: <<http://www.canalcontemporaneo.art.br/forum/viewtopic.php?t=519&view=previous>>. Acesso em: 31 maio 2015.

_____. **Entre o Espetáculo e o Arrastão Semiótico.** 2005. Associação Cultural Video Brasil. Disponível em: <<http://site.videobrasil.org.br/dossier/textos/541953/1777455>>. Acesso em: 03 maio 2017.

_____. **Gambiarra.** Caderno Sesc Videobrasil 02: Art Mobility Sustainability, São Paulo, v. 02, p.36-53, 2006. Disponível em: <http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/up/arquivos/200611/20061117_160212_CadernoVB02_p.36-53_P.pdf>. Acesso em: 15 jul. 2017.

_____. **Notas Sobre o Coletivismo Artístico no Brasil.** Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2578,1.shl>>. Acesso em: 31 maio 2015.

RUBIN, Nani. **Os 30 anos da exposição ‘Como vai você, Geração 80?’.** Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/os-30-anos-da-exposicao-como-vai-voce-geracao-80-13234802#ixzz4gjIwUgIv>>. Acesso em: 10 maio 2017.

STUTZ, Wesley. **Hélio Oiticica e os Parangolés: A Busca por um Estado de Invenção.** Disponível em: <http://artcontexto.com.br/artigo-edicao04-wesley_stutz.html>. Acesso em: 28 abr. 2017.

TRAQUINO, Marta. **A Arte como um Estado de Encontro: O Trabalho do Grupo Oda Projesi**. Disponível em: <http://www.artecapital.net/opiniaio-79-marta-traquino-da-construcao-do-lugar-pela-arte-contemporanea-iii_a-arte-como-um-estado-de-encontro>. Acesso em: 15 jun. 2017.

Catálogos

ARTVIVA PRODUÇÃO CULTURAL. **Cildo Meireles: Geografia do Brasil**. Rio de Janeiro, 2001.

32ª BIENAL DE SÃO PAULO. **Incerteza Viva**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016.

CLARK, Lygia. Lygia Clark. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

LIMA, Daniel e TAVARES, Túlio.Org. **Na Borda: Nove Coletivos, Uma Cidade**. São Paulo: Invisíveis Produções, 2011.

MEIRELES, Cildo. **Cildo Meireles**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

Museu de Arte Moderna da Bahia: Parque das Esculturas. Salvador: Secretaria de Cultura, 2008.

PORO - Brasília: [cidade] [estacionamento] [parque] [condomínio]. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2012.

Apêndices

Entrevista com o coletivo OPAVIVARÁ!

(Entrevista realizada por e-mail em 18 de março de 2015 e, pessoalmente, no Rio de Janeiro, em 15 de maio de 2015)

Ludmila Britto: **Como surgiu o coletivo OPAVIVARÁ! ?**

OPA: Surgiu de diversos encontros entre artistas com a vontade comum de fazer arte coletiva, desenvolver experiências coletivas, práticas de cooperação, questionamento da autoria.

LB: **Qual é a origem do nome OPAVIVARÁ!?**

OPA: O nome surge de uma exclamação, do som e ganha corpo por não ter um significado prévio, sua significação surge de sua sonoridade yorubá-tupi-nagô-guaraní e do encontro com nossas ações e com o que tudo isso incita e excita.

LB: **Quais são os espaços de atuação do grupo?**

OPA: Nossas ações e atuações se dão onde quer que haja espaço. Dos nossos encontros em nossas casas e na rua até galerias de arte, museus, espaços públicos. Sempre tendo como ideia fundamental, em qualquer situação espacial, criar um momento público.

LB: **Qual é a relação do OPA com as instituições “oficiais” da arte, tais como museus, galerias e instituições culturais?**

OPA: Sempre nos relacionamos com as instituições, e sempre entendemos isso como um desafio relacional, independente da oficialidade de uma instituição ou evento de arte, sempre buscamos deslocar, tensionar e distensionar os limites, regras e hábitos do contexto.

LB: **Qual é a concepção do OPA acerca dos conceitos de “coletivo” e “espaço público”?**

Somos um coletivo e pensamos o coletivo, atuamos no espaço público de forma a proporcionar experiências coletivas.

Caroline Valansi: Essa concepção de coletivo foi sendo criada...começou a partir de um interesse de estar junto. Porque antes funcionava muito “temos os nossos trabalhos individuais e juntos vamos mostrar nossos trabalhos individuais” e o coletivo, a coletividade começou a acontecer quando se largou o trabalho individual pra gente trabalhar junto com essas ideias coletivas, uma ideia sobrepondo-se à outra, e juntando...

Domingos Guimaraens: E sempre com essa ideia de “assinar junto”, e não ter essa coisa de “onde vai ficar o trabalho de alguém”, sabe? O meu trabalho fica aqui, o seu fica ali, não...é tudo nosso, é uma produção coletiva, um pensamento coletivo, eu acho que a ideia de coletivo se dá por uma confiança e uma generosidade de criar um espaço de encontros e de ideias e afetos, sabe? Onde é possível realmente criar junto sem a necessidade ou a vontade competitiva de se impor ao outro. É “como viver junto” colaborativamente e não competitivamente... talvez esse seja um dos maiores desafios da humanidade...a humanidade sempre precisou viver junto e isso foi um grande desafio, como fazer isso? E por vezes fez isso muito bem, e em outros momentos fez isso de maneira completamente destrutiva, então, a ideia de coletivo é a de exercitar essa vida em sociedade ali num microcosmos e expandir isso a partir do momento em que a gente faz os trabalhos (e já engatando na outra resposta da sua pergunta) quando a gente faz o trabalho no espaço público, e acho que mais do que “espaço público”, o OPA gosta de pensar num conceito da Ophélia, inclusive tem um texto muito bom dela sobre isso chamado “Momento Público”... (...)

O “momento público” (...) é a publicização do espaço, seja ele público ou não, entendeu? Então o momento público pode se dar numa praça pública ou dentro de uma galeria comercial, ou dentro de uma casa, ou de um apartamento... é tornar aquele espaço e aquele momento realmente públicos. Porque nem sempre uma praça pública, no meio da cidade, ela é um espaço público. Ela não é necessariamente pública porque ela é cerceada, ela é controlada, o espaço é fatiado, é vendido, desde os camarotes da cidade de Salvador até os eventos que acontecem na praia de Copacabana, sabe? As arenas que são montadas, o controle de uma praça pela polícia, o que você pode fazer ali, o que você não pode, as autorizações que você precisa...Então assim, perverter essa lógica, em qualquer espaço que seja, é criar um “momento público”. Eu acho que isso é o mais importante dos trabalhos: transformar em público qualquer espaço possível. (...) Essa ideia veio das transformações que a cidade começou a passar com a chegada das Olimpíadas, da Copa do Mundo, então o uso do espaço público passou a ser muito mais privado do que público...e a gente começou a ficar cada vez mais cerceado...

LB: Com quais artistas e grupos o OPA se identifica, estabelece uma afinidade artística (passado e presente)?

OPA: Mantemos um relacionamento aberto com o GIA, Chelpe Ferro, Chacrinha, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Ligia Pape, Antônio Manuel, Luiz Alphonsus, Movimento Poesia Pornô, Grupo Rex, Mario de Andrade, Oswald de Andrade, Tarcila do Amaral, Pagu, Cinema Novo, Tropicalismo, Ernesto Neto, Joseph Beuys, Frente 3 de Fevereiro...

LB:O que muda nas proposições do OPA nas ocasiões em que o grupo se desloca de seu contexto habitual? (saindo do Rio de Janeiro e indo para Bahia, Taiwan e Espanha, por exemplo)

OPA: Os contextos específicos locais são de grande importância para o nosso trabalho. No Brasil, em especial no Rio de Janeiro, nossa cidade, temos um conhecimento mais amplo o que nos aproxima de maneira mais orgânica do contexto sócio cultural e nos proporciona mais material para criar. Quando saímos destes espaços para outros tão distantes como Taiwan realizamos pesquisas sobre o lugar para interagir com ele. No caso de Taiwan fizemos uma importante viagem de pesquisa antes da Bienal. Sempre gostamos de combinar nossa vivência e experiência com o que encontramos fora para, num gesto antropofágico, criar nossos trabalhos.

***LB*: Como foi a participação do OPA no encontro de coletivos realizado no *Matadero Madrid* em fevereiro de 2008? Como vocês avaliariam essa participação?**

OPA: Foi o maior barato! Salvou o grupo de uma precoce extinção.

Caroline Valansi: (...) Nessa época eu entrei junto com o Daniel (Daniel Toledo) e o Júlio (Julio Callado)... Aí o Júlio saiu e eu entrei e a gente chamou o Pedro Vítor, só que a gente estava totalmente sem forma... quem é a gente? (...) Somos o OPAVIVARÁ! mas não somos ninguém, o Daniel estava cheio de rancor, dizendo “o grupo vai acabar”...daí recebemos esse convite, e fomos eu e o Daniel e o Pedro Vítor ficou aqui como uma base, então a gente organizou todo o material só que a gente nem... a gente tinha três trabalhos, assim...de comida tinha o “ctrl c, ctrl v”

Domingos Guimaraens: era uma colagem, em cima do palco...

CV: ... Era a duração de uma comida, de um Yakisoba, e várias pessoas ficavam fazendo várias coisas ao mesmo tempo, uma grande loucura... e quando a gente chegou lá a gente não entendia nada do que era coletivo (...) a gente sabia que... era o grupo Pi, o grupo Um... e aí, ir para Madrid foi a abertura para o mundo, saber que existem outros coletivos no Brasil, que já estão aí há mais tempo do que a gente, na Espanha, que eram muito mais políticos que a gente... então foi muito bom pra gente ver outras coisas, sabe? Diferentes do que a gente fazia aqui no Rio de Janeiro... e foi muito bom, porque a partir daí a gente...a Dani entrou, aí depois a gente fez a parceria com o Grupo Um para o *Moitará*, aí a gente chamou o Domingos (Domingos Guimaraens)... aí depois ele sugeriu a Ana (Ana Hupe) ... O Júlio, quando você entrou, já tinha voltado?

Domingos Guimaraens: É, foi meio junto, assim... Eu conheci o Julio em Terra Una em fevereiro de 2008 e a gente fez o *Moitará* juntos... vocês tinham acabado de ir pra Madrid, e aí quando a gente voltou de Terra Una e vocês já tinham voltado de Madrid, e a formação foi se dando... e com a minha entrada... em 2008 eu faço a primeira parceria...mas eu já viajei com eles pra Vermelho, pra fazer o *Moitará* lá e tal, e aí no final do ano eu já estava no grupo... mas mesmo antes disso eu participei de várias reuniões, fui entrando... e é claro, com a minha entrada, esse grupo virou um grupo sério...

CV: Então assim, eu acho que ali foi muito bom pra dizer “pô, vamos continuar”, tem outros coletivos, a gente pode também ser alguma outra coisa, a gente se deu bem com o GIA... acho

que a gente também ficou com uma vontade de fazer redes...

DG :e o GIA é muito importante para o OPA...

CV: É, eu acho...

DG: É como um espelho, sabe... O olhar e ver...tanto as realizações maravilhosas que a gente vê e admira pra caramba, quanto ter um contato mais íntimo e saber dos problemas e das dificuldades também, sabe, e ver como as coisas são muito parecidas...

CV: E a gente encontrou novos amigos, a experiência em Salvador foi muito importante, tanto pra gente se conhecer mais (...) Acho que é importante para ter contato com outro coletivo...e o GIA sempre foi o coletivo que a gente esteve mais próximo...

DG: E tem mais a ver a poética...

CV: E sempre foi uma coisa assim muito sem competição, sem... sabe? Aquela coisa assim “tamo junto”...

DG: E uma coisa que eu sempre ouço de Madri é isso, como foi acolhedor o QG do GIA...Já que haviam trabalhos com poéticas parecidas, o que poderia ter sido uma coisa conflitante...na verdade não foi...talvez porque a gente compartilhe dessa mesma ideia do que é a coletividade, dessa vida em colaboração...

(...)

***LB*: Como se dá a relação de cada integrante com o coletivo, já que a maioria possui um trabalho autoral? Existem percalços?**

OPA: Viver em sociedade, viver coletivamente, sempre foi o maior desafio enfrentado pela humanidade. Sempre existem percalços. OPAVIVARÁ! Teve algumas formações nestes últimos 10 anos sempre com entradas e saídas que se deram de maneiras únicas, algumas com amor e carinho outras com brigas e dificuldades. O mais importante é que OPAVIVARÁ! Continua e segue o baile.

***LB*: Como surgiu a ideia de interagir com os Pimpolhos da Grande Rio na ocasião da abertura do Museu de Arte do Rio?**

OPA: O MAR é o MARco máximo do projeto de gentrificação da zona portuária, onde o samba nasceu e de onde várias Escolas de Samba estavam sendo removidas. Por essa especificidade de contexto entendemos que o melhor era estabelecer uma parceria com uma escola de samba mirim.

***LB*: Como foi a convivência com os Pimpolhos da Grande Rio? Após a censura da ação**

coletiva, como o OPA percebeu a reação do público e dos Pimpolhos? Como vocês reagiram a essa censura?

Domingos Guimaraens: A convivência foi ótima, assim... A gente chegou pra conversar com eles da abertura do MAR (Museu de Arte do Rio) e tal, eles já estavam muito conectados com o museu e também já tinham sido convidados pra participar de alguma maneira... Eles acharam ótimo ter esse encontro e também não ficava apenas uma participação de escola de samba, ficava uma relação mais forte com a arte contemporânea e tal, e a gente teve uma reunião com as ideias, foi tudo super fluído, de que ia ser um carro com uma cozinha em cima, que a gente ia levar, que as crianças iam tocar (...) ao invés de ser uma bateria mesmo ia ser uma bateria de painéis, que iria se falar com o mestre da bateria lá da Pimpolhos, e com certeza ele iria ficar amarradão, porque ele é um cara que gosta dessas ideias doidas e tal...e nesse mesmo dia já falaram “Pô, mas por que a gente não faz uma parceria com o carnaval, também?” vocês fazem um carro para o carnaval, e depois é a abertura, então, assim... foi tudo andando, sabe? E rolou, a gente foi fazer o carro para o carnaval e a coisa para o MAR (...) a gente conversou com o mestre de bateria e ele foi realmente super receptivo com a ideia, achou maravilhoso todas as painéis e tal (...) As idas para a quadra da Grande Rio pra ver os ensaios da Pimpolhos foram super emocionantes, a gente estava super envolvido com a escola, com o trabalho... claro que rolou momentos difíceis, de tensão, também... trabalho no meio do carnaval é uma loucura, então, assim, produzir o carro para a escola de samba que não tinha nada a ver com o MAR, talvez tenha sido a parte mais tensa(...) Era um carro-cozinha também, que distribuía frutas e pipoca para o público conforme ele ia andando pela avenida, e era um enredo que falava da “pequena África” que é essa parte do porto...da Gamboa (...) e aí a gente teve essa relação com o carnaval também, que foi super intensa, mas foi ótimo desfilar com eles (...) a relação com o museu estava OK, mas sempre passando por essa tensão: “vai ter autorização ou não vai ter autorização?” e a gente deixou na mão do museu isso (...) A gente falou: olha, a gente não vai pedir autorização...se vocês quiserem pedir autorização, aí vocês fazem os caminhos legais, acho que vocês vão ter mais facilidade de chegar nos órgãos competentes e tal... Uma pergunta que eles fizeram, foi: “Vocês querem fazer na abertura ou em qualquer final de semana aleatório depois?”...Pô vamos fazer na abertura, vai estar a presidente, prefeito, governador, toda essa bagunça (...) vamos politizar, fazer um painel no dia da parada, sabe? E aí na véspera da abertura o museu manda um e-mail para vários órgãos competentes(...) polícia, etc, dizendo: vai ter a ação tal, eles vão sair de “Não sei aonde” e vir até o museu, e é isso, tudo certo... Assim, no último dia, a gente estava preparando tudo desde de manhã pra no final da tarde sair, o carro estava pronto, a comida estava armada, as crianças tinham chegado, tinham feito um ensaio lindo tocando as baterias de painel, param dois carros da guarda municipal na porta do barracão falando: “Olha, a gente tem esse e-mail aqui do Comando Militar do Leste, órgão da inteligência do exército (...) falando que o trabalho põe em risco a segurança da presidenta e por isso não vai poder ser realizado”...Aí começou uma loucura, liga pra curadoria, liga e vai vai, vem e vai (...) vários encontros super estressantes com a Polícia Federal, com guarda municipal, com PM, aquela galera super truculenta, aí começou a entrar uma parada da escola

também, com toda essa relação de escola de samba com bicheiro, com aquela loucura, de achar que estava demais esse enfrentamento com a polícia e com o Estado...

LB: Porque, de alguma maneira, aquilo era ameaçador pra eles...

DG: Pra eles, é... eles já estavam num lugar que...de medo também...

LB: Carol falou também da desapropriação do barracão...

DG: É...sendo desapropriados e tal...era uma porrada que eles não queriam entrar, eles foram se retraindo mesmo (...) a gente tentando, tentando, tentando, mas ninguém conseguiu liberar a parada até... Já era oito da noite, as crianças já estavam mortas, a gente já tinha servido toda a comida e aí os caras liberam a nossa ida (...) Aí chega Clarissa Diniz falando: “É muito importante que o OPA vá, vão sim” e a polícia falando: “a gente faz a escolta, etc.” Você vê como mudou o discurso totalmente (...) que eles entendem que a gente faz parte da exposição... eles entendem não, eles já sabiam, mas o tempo todo eles diziam que a gente não fazia parte da exposição, porque estava fora do museu, e...e agora, de uma hora pra outra...Claro, a Dilma já devia ter ido embora, as autoridades já deviam ter ido embora (...) Só que não dava mais pra colocar as crianças na rua à noite (...) aí a gente falou: “chega, acabou...fecha o barracão e vamos pra casa”...Isso foi no dia primeiro de março, no aniversário da cidade...

LB: Fala um pouquinho do vídeo...

DG: Aí depois ficou uma insistência do museu pra gente colocar algum registro disso, a gente filmou tudo que aconteceu e a gente fez um registro e acabou colocando lá... mas cara, é um registro tão baixo-astral, do “não-acontecimento” do negócio, sabe? E assim, o trabalho não era isso...sei lá, acho que tem muitos artistas que trabalham com o “não-acontecimento” da coisa, sabe? O “tensionar” uma situação política e quando ela é proibida e não acontece, isso também é a potência do trabalho... Pra gente não foi isso, não teve esse significado...era uma ação de rua, o “momento público” não se constituiu, não foi criado, a gente não se relacionou com o museu, a gente ficou totalmente alijado da coisa toda e... foi horrível... eles isolados, tentando falar também com a imprensa, e ninguém conseguia falar com ninguém, ninguém estava nem aí (...) saiu uma nota na Folha de São Paulo, assim, online, na hora que estava acontecendo (...) aí depois saiu qualquer coisa, daí ficou um baixo-astral, a gente voltou pra casa mal e aí a relação que a gente teve com o “pós” trauma disso foi escrever uma carta, no dia seguinte de manhã a gente escreveu uma carta meio raivosa, chutando o balde (...) que a gente não pensou duas vezes, a gente simplesmente acusou desde a Fundação Roberto Marinho, até toda a curadoria do museu, a prefeitura, o Governo do Estado, o Governo Federal, todas as instâncias da polícia de censura e de terem proibido nosso trabalho, pancada em todo mundo, lançamos essa carta no Facebook e junto com todas as notícias que tinham saído (...) cara, foi uma avalanche no

tribunal do Facebook, sabe? Todo mundo comentando, e pessoas esculhambando a gente, outras defendendo, e no fundo sempre aquela discussão: “Ah, mas também, estão fazendo coisa com marca da prefeitura, que é gentrificador, que está na área de gentrificação (...) não faz sentido ganhar dinheiro da prefeitura pra fazer isso”...e aí todas as pessoas com bolsa da Faperj, da Fapesp, CNPQ, e todos empregados do Estado, ganhando dinheiro do Estado, falando mal do Estado, dizendo que você não pode ganhar dinheiro do Estado pra criticar o Estado (...) a gente respondeu muita coisa, demorou um tempo pro museu lançar uma nota totalmente insossa sobre a coisa, e aquela coisa totalmente ensaboada(...) um mês depois, com ele falando dos números, os números maravilhosos do MAR, as crianças e tal, naquele museu novo, com pilotis cercados, com a desculpa de que as crianças vão fugir e morrer atropeladas...pô, o MAM tem pilotis maravilhosos e as crianças não fogem de lá... Só pra terminar, essa coisa da Pimpolhos, que eu acho que é importante, acho que o que expurgou essa loucura e o baixo-astrol que ficou foi a nossa exposição na Gentil Carioca, que o GIA estava também, e que a gente conseguiu aproveitar várias ideias, como a bateria de panelas, a mochila-moita já era mais antigo, a saia pique-nique, uma saia vestida que as pessoas colocam as comidas em cima e sai pra rua, então, o homem-bomba bar... são adereços super carnavalescos, mas ao mesmo tempo super relacionais, que você usa, que cria barulho e que transfundem comidas e bebidas para o outro... saiu muito de uma experiência prévia nossa com o carnaval, que sempre foi muito intensa, mas saiu dali e foi muito bom ter realizado aquilo...conseguimos arrumar uma potência pra um negócio que ficou latente...

LB: Pra finalizar, fala só um pouquinho do projeto de vocês pra Bienal de Havana

DG: Então, o projeto de Havana se chama “Paladar Público” e é um projeto que tem uma relação forte com o “OPAVIVARÁ! ao Vivo” que foi a residência que a gente fez na Praça Tiradentes... só que chama “paladar” porque em Cuba tem vários... as pessoas abrem restaurantes nas suas casas, num clima “semi-clandestino”, “semi-permitido”, e esses restaurantes são chamados de “paladar”... e são chamados de paladar, olha que loucura, por causa da novela Vale Tudo, onde o restaurante de Regina Duarte se chamava Paladar (...) fez muito sucesso em Havana e as pessoas começaram a abrir “paladares”, só que é um negócio que é mais para os turistas, entendeu? Não é muito para os cubanos irem... aí a gente resolveu, mais uma vez, publicizar essa coisa do “paladar” e criar uma cozinha coletiva num espaço público, que na verdade vai ser...quer dizer, todo espaço é público, mas vai ser num pátio interno de um lugar que é meio um cortiço (...) rolou uma pesquisa, a curadoria ajudou bastante e o espaço foi selecionado

LB: Cozinha Coletiva (2007), Salada Mista (2007), a vivência da Praça Tiradentes (que também envolveu refeições), os bolos do Mercado de Madureira, enfim... o que significa para o OPA essa relação com refeições, comida, o ato de cozinhar, etc.?

OPA: A relação de OPAVIVARÁ! com a comida começa junto com a formação do coletivo. Um dos primeiros trabalhos do grupo é o CtrlC+CtrlV (<http://www.opavivara.com.br/p/cv/ctrl-c-ctrl-v>) uma colagem ao vivo de música, poesia, ação e performance, com muitos convidados, que acontecia durante o tempo da feitura de um Yaksoba.

Muitos outros trabalhos com comida se seguiram a este, como o relacional e pictórico Salada Mista de 2007 que colocava, antropofagicamente, pessoas dentro de uma enorme salada de frutas (<http://www.opavivara.com.br/p/sm/salada-mista>). Pictórico relacional foi também o Mercado de Madureira Parabéns pra você (<http://www.opavivara.com.br/p/pm/parabens-pra-voce-mercadao-de-madureira>). Nesse trabalho transpusemos fotos dos coletivos de lojistas do maior mercado popular das américas para comestíveis papéis de arroz. Ao aplicarmos as fotos em bolos confeitados criamos esculturas que, ao primeiro olhar, pareciam apenas objetos para serem observados, mas que foram devorados e desapareceram antes do final da abertura da exposição. Deglutimos o Mercado de Madureira que agora vive em nós.

O poder congregador e relacional dos alimentos foi o que nos impulsionou a usá-los em nossos trabalhos. A Cozinha Coletiva, montada numa casa no Rio de Janeiro em 2007, serviu como ponto inicial e irradiador da ocupação do imóvel por mais de 100 artistas durante dois meses. (<http://www.opavivara.com.br/p/cc/cozinha-coletiva-asso>) A potência surgida ao redor dos três fogões que foram descolocados para a sala da casa nos mostrou como cozinhar é um ato revolucionário. Como disse o Moçambicano Mia Couto em seu livro “O fio da miçanga”: *Cozinhar é o mais privado e arriscado ato. No alimento se coloca ternura ou ódio. Na panela se verte tempero ou veneno. Cozinhar não é serviço. Cozinhar é um modo de amar os outros.* Tornar público esse ato privado sempre foi um desejo de OPAVIVARÁ! O encontro do OPAVIVARÁ! com o GIA em 2010, nos jardins do MAM, foi a primeira experiência de levar uma cozinha móvel para a rua, junto do Bingo e da Cerveja GIA incendiámos a pequena cozinha ambulante, mostrando quão potente o bicho é.

Em 2012 essa experiência se intensificou com a vivência na residência OPAVIVARÁ!AOVIVO que levou uma cozinha coletiva móvel para a praça Tiradentes no centro do Rio. Com dispositivos especialmente confeccionados por OPAVIVARÁ! montamos uma enorme cozinha pública no coração comercial da cidade. Nos fogões, tanques e mesas gente de todos os cantos se reunião para trocar ideias, receitas, experiências, saberes e sabores. O mendigo encontrava o gringo, o gari conversava com a advogada, o policial comia ao lado da estudante, num campo onde as fronteiras que a cidade impõe aos seus grupos sociais se encontrava mais diluída e rarefeita. A rua se torna a casa de OPAVIVARÁ! numa estratégia de inversão muito comum a do carnaval quando comemos, bebemos, dormimos, mijamos e fazemos amor na rua. Tudo aquilo que é do campo do privado torna-se público e coletivo. Assim foi nossa experiência na praça.

Na mostra AO AMOR DO PÚBLICO a comida não era o ponto central do trabalho, mas panelas e mesas se transformaram em dispositivos relacionais. As baterias feitas de panelas eram roupas

de vestir que criavam um conjunto de panelaço móvel, a saia piquenique, uma saia/mesa na qual as pernas são as próprias pernas de quem as veste, pode levar um almoço bem servido para passear pelas ruas de qualquer cidade.

Esses são alguns exemplos de nossa relação saudável com a alimentação. Um exercício nutritivo de comunicação e de vivência coletiva através do que há de mais básico para nos manter vivos, com prazer e energia: a comida e o encontro com o outro.

LB: Os bolos do trabalho “Mercadão Madureira, parabéns pra você” foram feitos no próprio Mercadão? Os lojistas que estavam nas fotos dos bolos foram convidados para a exposição?

Não foi feito lá porque a exposição foi no centro da cidade. Foi feito numa confeitaria no centro. E sim, os confeitores foram convidados e compareceram. Um deles aparece no vídeo comentando que usou as cores diferentes e que isso representa o espírito do *Mercadão*. Além disso acho legal dessa ação, que repetimos agora no Harlem em Nova York (2017), e do Pajé, é que os funcionários, seguranças desses museus e galerias participam e se envolvem muito com o trabalho, comentando e comendo os bolos, no caso do mercadão, e comentando bebendo e receitando chás pra galera.

Entrevista com o coletivo PORO

(Entrevista realizada por e-mail em 15 de fevereiro de 2016)

Ludmila Britto: **Quando o PORO começou a atuar, no início dos anos 2000, houve um surgimento expressivo de coletivos artísticos não apenas no Brasil, mas pelo resto do mundo... ao que vocês relacionariam tal fenômeno?**

PORO: Bom, acreditamos que isso deve a uma série de fatores políticos e culturais que marcaram o início dos anos 2000 no Brasil e no mundo. Um acontecimento muito importante que se deu neste período foi início o processo de democratização do acesso a internet, o que possibilitou conhecer e criar plataformas de compartilhamento de informações entre pessoas de diversas localidades diferentes. Através de *blogs*, *fotologs*, listas de *e-mail*, *orkut*, fóruns de discussão, entre outras plataformas de contato, artistas e coletivos começaram a se conhecer e a criar junto. A internet abriu esse campo de possibilidade que antes era mais difícil (não inexistente, vide toda as obras de arte correio feita por Bruscky, porém mais restrito) e assim muitos coletivos puderam se conhecer e as vezes criar novos coletivos.

Além disso havia uma discussão muito grande em torno da circulação e produção livre de material cultural na internet. Foi quando ouvimos pela primeira vez termos como *Cultura Livre*, *Copyleft*, *Creative Commons*, *peer-to-peer*, *torrent*, *Napster*, etc. Essas ideias foram alimentadas e enriquecidas com projetos governamentais como os Pontos de Cultura, cuja a proposta era descentralizar as produções artísticas para todas as partes do país e muito discutida pelo ministro da cultura da época, Gilberto Gil. A eleição de Lula para presidente também fez surgir uma esperança e uma vontade de mudar as coisas, através de uma forma de atuação que não seria neoliberal. Além disso projetos como encontros de coletivos e festivais como Salão de Maio em Salvador, “Reverberações” em São Paulo, Multiplicidade em Vitória, EIA em São Paulo etc. alimentavam o espírito coletivo. Esses encontros, o pensamento de uma produção de arte livre, a vontade de fazer junto, incentivavam os processos criativos e também estimulava a fortalecia a criação de coletivos. Acredito que essas produções se auto alimentavam e assim o cenário artístico e a política imediatamente passa a fazer parte da agenda estética desses artistas que vão produzir obras livres, em contato direto com o espaço público, criando ações de relação direta com os espaços e pessoas. Pois o fazer coletivo se alinha mais com as reivindicações políticas e urbanas do que com as linhas estéticas de galerias e museus. Apesar de nos anos seguintes, ser também rapidamente incorporada pelo mercado de arte.

Ah! vale lembrar que a prática coletiva em arte é bem anterior a isso: Dadaístas, Surrealistas, Situacionistas e muitos outros estão na vanguarda desse tipo de forma de trabalhar.

LB: Poderiam explicar a origem do nome PORO?

PORO: Poro é por onde a pele respira, é por onde o corpo faz trocas com o meio ambiente externo a ele. Quando começamos a trabalhar juntos, acreditávamos que a arte poderia funcionar como uma espécie de imantação de lugares e as pequenas ações, efêmeras e sutis poderiam ser compreendidas como pequenos POROS de respiro na pele da cidade, por isso demos esse nome.

LB: O que mudou no PORO durante todos esses anos de atuação? Vocês conseguem visualizar mudanças nos trabalhos e nas táticas de atuação do grupo?

PORO: Muita coisa mudou, especialmente no que diz respeito aos processos criativos. No início nós dois vivíamos colados e nossas experiências eram levadas para o processo criativo cotidianamente. Com nossa separação de cidades e com o fim do nosso namoro, o Poro começou a funcionar a distância e a se dedicar a projetos específicos, quando surgia um convite para participar de algum evento ou uma oportunidade de escrever algum projeto por exemplo. Daí nos reuníamos e dedicávamos o tempo para aquele projeto.

LB: Na década de 70, Frederico Moraes criou o termo “arte de guerrilha” para se referir à produção de uma série de artistas – tais como Antônio Manuel, Artur Barrio, Luiz Alphonsus, Cildo Meireles, entre outros – que produziam na época trabalhos bastante experimentais, em meio a uma situação política extremamente repressiva. Atualmente, levando em consideração as devidas transformações políticas e estéticas, vocês identificam o perfil do grupo com tal conceituação? Haveria, nos dias de hoje, uma “arte de guerrilha”?

PORO: Essa é uma pergunta realmente muito difícil, pois envolve uma série de questões complexas que englobam o sistema de arte e o universo político. Acredito que estamos em contextos muito diferentes e talvez o termo que era adequado naquela época, não seja mais hoje em dia. Nosso contexto pode ser até tão repressor quanto na época da ditadura se a gente pensar por exemplo no genocídio da população jovem negra no Brasil, e a repressão cotidiana às manifestações, mas as formas de resistência são outras completamente diferentes. Particularmente percebemos que o termo “guerrilha” já soa como uma palavra cooptada, sendo usado inclusive em coisas como “cabeleireiro guerrilha”, “cupcake guerrilha”, “guerrilha garden”, “marketing guerrilha” etc.. o que esvaziou de conteúdo a palavra que significava muito nos anos 60/70. Basta ler o “Manual do guerrilheiro urbano” de Marighella pra gente entender que se tratava de outra coisa mesmo e arte hoje sim pode ser política e fazer a diferença no “front” porém um campo de relação muito mais complexo está estabelecido.

A arte é um campo de legitimação de poder e de estruturas de poder e portanto pode ser excludente e hipócrita. As obras de arte mais interessantes hoje que poderiam ser comparadas com esses artistas que você cita, são aquelas que agem diretamente nos sistemas políticos e nas

estruturas sociais criando parcerias com instituições, coletivos e meios de produção cultural. Um bom exemplo é o Jamac, coordenado pela artista Mônica Nador, em São Paulo. Obras “rebeldes” que estão em exposição e debate entre especialistas, “gente entendida”, e feiras de arte, tem seu efeito neutralizado pelo lugar, com algumas raras excessões, como no caso do Cildo que é maravilhoso sempre.

No caso do Poro, nossas obras não são guerrilhas, são pacifistas e procuram se adentrar nos sistemas de circulação existentes. Gerando momentos de leveza no cotidiano da cidade.

LB: Com quais artistas e intelectuais (do passado e do presente) o grupo se identifica?

PORO: Cildo Meireles, os Situacionistas, Henri Lefebvre, Jonathan Crary, Milton Santos, Guerrilla Girls, Helio Oiticica, Lygia Clark, Paulo Bruscky, David Harvey, Cássio Hissa, Peter Pal Pelbart, Marisa Flórido, Debord, Rancière, André Mesquita, Frente Três de Fevereiro, Beatriz Preciado, Andy Goldsworthy, Joan Brossa, Rubens Mano, Ricardo Rosas ...

LB: Brasília é o símbolo da Arquitetura moderna e do funcionalismo no país. Na exposição “Brasília: [cidade] [estacionamento] [parque] [condomínio]” o PORO conseguiu abordar essas questões – e muitos de seus desdobramentos - de maneira poética e, ao mesmo tempo, transgressora. Poderiam falar um pouco dessa experiência? Como vocês perceberam as reações do público na ocasião dessa mostra?

PORO: Esse trabalho foi um processo muito legal pra gente, pois criamos todas as obras especialmente para a exposição a partir de experiências que tivemos na cidade. Fizemos muitas observações a partir de caminhadas, derivas e observação, e como Brasília definitivamente não é uma cidade para pedestres, foi desafiador escolher essa forma de apreensão do espaço.

Existem muitos clichês em torno da imagem de Brasília, e a gente queria sair um pouco disso. Foi assim que começamos a lançar o nosso olhar para tudo que fugia do pensamento cartesiano, regular, regulador, retilíneo, etc e começamos a observar o oposto, tudo que era improvisado, precário etc.. para criar uma espécie de contraste entre a ordem do projeto e a desordem do uso. Usamos uma analogia do projeto urbanístico com o projeto gráfico criando diálogos e brincadeiras com a forma de planejamento espacial, seja ela tridimensional monumental ou de uma página de um livro. Fizemos intervenções na cidade, ensaios fotográficos, impressos e uma publicação.

O público recebeu a mostra com muita identificação e houve uma visita considerável. Foi bem interessante ver que os trabalhos conversaram com as mais diversas pessoas. Muita gente levou e espalhou os impressos que distribuimos durante a exposição. Os trabalhos continuaram repercutindo um bom tempo depois do fim da mostra, um exemplo foi o “Novos Setores para Brasília” que ficou nas ruas da cidade por alguns meses, e foi incluído no livro “Novo Guia de Brasília”.

LB: Como surgiu o projeto “Por outras Práticas e Espacialidades”?

A gente sempre quis fazer um trabalho em lambe-lambe profissional e recebemos um convite para fazer parte de uma exposição que se chamava: Arte e Espacialidade, cuja curadoria se dedicou a pensar a noção de Espaço nas obras de arte. Daí criamos esse trabalho que dialogava ao mesmo tempo com a rua e com a galeria. Colocamos os cartazes dentro do espaço expositivo e também colamos na cidade nos mesmos lugares onde ficam os lambe-lambes publicitários. Para a elaboração dos cartazes utilizamos uma diversidade de temas que nos interessam, desde a questão do compartilhamento do espaço público a questões relacionadas a alimentação e passividade. Fizemos os cartazes pensando e tentando ressignificar as práticas e situações urbanas contemporâneas.

Além de imprimir os cartazes em serigrafia em formato 100x70cm, também disponibilizamos as matrizes digitais no nosso site, para as pessoas poderem baixar e imprimir em casa ou em gráfica rápida.

LB: Em algum momento - não me lembro quando - a Brigida comentou que o cartaz “Eu para mim mesmo...” (parte do projeto “Por outras práticas e espacialidades”) teve influência de escritos do Milton Santos. Vocês poderiam falar um pouco sobre a criação desse cartaz especificamente, e sobre um possível diálogo com o Milton Santos?

Em seu livro *A Natureza do Espaço*, (a Bíblia do Espaço rs) Milton Santos demonstra de forma bem didática o processo de construção conceitual dos espaços e das suas formas de ocupação e relação. Ele vai elencar os diferentes tipos de espaço e suas relações com as populações (sociedades) que os ocupam. Neste processo que é essencialmente político ele mostra que o caráter de produção do espaço é humano e intersubjetivo e que a arquitetura se dá nestes três momentos. Copiei aqui abaixo todo o trecho para você conhecer.

ATIVIDADE RACIONAL, ATIVIDADE SIMBÓLICA E ESPAÇO

É largamente conhecida a tipologia da ação social proposta por Weber, segundo a qual se podem distinguir uma atividade racional visando a um fim prático e uma atividade comunicacional, mediada por símbolos. J. Habermas (1968,1973,1981,1987) e outros autores retomaram essa questão, em extensão e em profundidade, para realçar o papel da interação na produção dos sistemas sociais. Partindo do fenômeno técnico, G. Simondon (1958) já havia proposto distinguir entre, de um lado, uma ação humana sobre o meio e, de outro, uma ação simbólica sobre o ser humano. Sem o escrever explicitamente, B. Stiegler (1994, p. 25) aproxima essas duas propostas, quando reinter -preta Gehlen e Habermas, ao realçar a oposição entre uma interação mediada pelas técnicas e sua racionalidade e uma interação mediada pelos símbolos e pela ação comunicacional.

Uma dada situação não pode ser plenamente apreendida se, a pretexto de contemplarmos sua objetividade, deixamos de considerar as relações intersubjetivas que a caracterizam. G. Berger (1964, p. 173) já nos lembrava de que “o caráter humano do tempo da ação é inter-subjetivo”, E Bakhtin (1986, 1993, p. 54), mais perto de nós, afirma que a arquitetura concreta do mundo atual dos atos realizados tem três momentos básicos: o Eu-para-mim mesmo; o outro-para-mim; o Eu-para-o outro (“basic moments: I- for-myself, the other-for-me, and I-for-the-other”). É desse modo que se constroem e refazem os valores, através de um processo incessante de interação. A. D. Rodrigues (1994, p. 75) nos convida a estabelecer uma clara distinção entre informação e comunicação. Ele nos lembra de que “podemos nos comunicar com o mundo que nos rodeia, com os outros, e até mesmo conosco, sem procedermos à transmissão de quaisquer informações, tal como podemos transmitir informações sem criarmos ou alimentarmos quaisquer laços sociais”. Para este autor, “na experiência comunicacional, intervêm processos de interlocução e de interação que criam, alimentam e restabelecem os laços sociais e a sociabilidade entre os indivíduos e grupos sociais que *partilham os mesmos quadros de experiência e identificam as mesmas ressonâncias históricas de um passado comum*”.

“Comunicar”, lembra-nos H. Laborit (1987, p. 38) “etimologicamente significa pôr em comum”. Esse processo, no qual entram em jogo diversas interpretações do existente, isto é, das situações objetivas, resulta de uma verdadeira negociação social, de que participam preocupações pragmáticas e valores simbólicos, “pontos de vista mais ou menos compartilhados”, em proporções variáveis, diz S. van der Leecew (1994, p. 34). Nessa construção, pois, além do próprio sujeito, *entram as coisas e os outros homens. Segundo ainda G. Berger (1943, 1964, p. 15) “a ideia dos outros implica a ideia de um mundo*”.

A seguir Tran-Duc-Thao (1951,1971, p. 260), os “esboços simbólicos”, providos pelo movimento de cooperação, prolongam a atividade própria do sujeito e abarcam a totalidade da tarefa comum, levando cada sujeito a tomar consciência de que a universalidade é o verdadeiro sentido de sua existência singular.

“A práxis se revela também como totalidade” diz H. Lefebvre (1958, p. 238), e por isso “a análise da vida cotidiana envolve concepções e apreciações na escala da experiência social em geral” (H. Lefebvre 1971, p. 28), o que inclui, paralelamente “uma apropriação profunda e uma compreensão imediata” (J.-P. Sartre, 1960, p. 207).

O mundo ganha sentido por ser esse objeto comum, alcançado através das relações de reciprocidade que, ao mesmo tempo, produzem a alteridade e a comunicação. É desse modo, ensina G. Berger (1964, p. 15), *que o mundo constitui “o meio de nos unir, sem nos confundir*”. Essa transindividualidade, definida por Simondon (1958, p. 248), é constituída pelas relações inter- humanas que incluem o uso das técnicas e dos objetos técnicos. A territorialidade é, igualmente, transin- dividualidade, e a compartimentação da interação humana no espaço

(Sanguin, 1977, p. 53; C. Raffestin, 1980, p. 146; Soja, 1971) é tanto um aspecto da territorialidade como da transindividualidade.

A relação do sujeito com o prático-inerte inclui a relação com o espaço. O prático-inerte é uma expressão introduzida por Sartre, para significar as cristalizações da experiência passada, do indivíduo e da sociedade, corporificadas em formas sociais e, também, *em configurações espaciais e paisagens*. *Indo além do ensinamento de Sartre, podemos dizer que o espaço, pelas suas formas geográficas materiais, é a expressão mais acabada do prático-inerte.*

LB: Podemos visualizar no “Guia Afetivo de Comida de Rua de Salvador” e no cartaz “Cozinhar é um ato Revolucionário” uma aproximação com a culinária, reflexões sobre a alimentação, etc. O que significa para o PORO essa relação com refeições, comida, o ato de cozinhar, etc.?

PORO: A alimentação engloba diversas áreas da economia, desde o direito a terra, a água, distribuição, transporte etc. e se configura assim como um dos maiores mercados no mundo. Não é à toa que muitos das pessoas mais ricas do mundo trabalham no setor de alimentação. Para produzir o maior lucro possível, a alimentação tem sido transformada em uma cadeia industrial, onde o alimento se torna um bem produzido em massa ou um “objeto de consumo”, neste processo muitos valores e culturas tem se perdido. Além disso todas as modificações genéticas e o uso de pesticidas nos alimentos tem deixado as pessoas doentes. Você tem visto o quanto as pessoas estão alérgicas?

Assim como todas as outras esferas da vida a alimentação tem sido tocada pelo mundo-mercado, sendo mercantilizada e explorada por corporações em busca de mais lucro. O acesso a alimentos saudáveis é um direito de todos e cozinhar em casa é ato realmente revolucionário pois nos conecta novamente com o processo de produção dos alimentos que é tão importante para todos. Michel Polan, autor de um livro “Em defesa da Comida” diz que as comidas industrializadas são produzidas por máquinas / robôs que tratam da comida como um produto qualquer, no entanto quando cozinhamos nos reconectamos a processos de cuidado e amor próprios, pois você controla o processo e pode saber o que faz bem pra você ou não.. dando ênfase no encontro e no cuidado com as pessoas que estão em volta de você. É mais ou menos sobre isso que se trata o cartaz.

No caso do Guia, estamos fazendo um convite para as pessoas conhecerem a cidade a partir de sua cultura gastronômica tradicional de rua. Os processos de gentrificação têm retirado os vendedores de comida das ruas e padronizado os alimentos. Porém em Salvador ainda é possível ter acesso a uma infinidade de delícias produzidas e/ou comercializadas no espaço público, as pessoas que preparam esses alimentos e que os comercializam fazem uma espécie de manutenção dessa cultura alimentar tão importante para todos.

LB: O grupo pensa em novos “Guias Afetivos de Comida de Rua”, para outras cidades?

PORO: Já tivemos vontade e ideias de fazer uma nova edição do Guia de Salvador. De outras lugares, houve convites e desejo, por exemplo fazer um Guia das Comidas do Vale do Cariri, ou de Recife, de Belém... Mas nenhuma dessas coisas se viabilizaram. Quem sabe no futuro?

LB: Percebemos uma forte relação do PORO com as artes gráficas. Vocês poderiam falar um pouco sobre essa questão?

PORO: As artes gráficas são nosso principal meio de expressão e a linguagem dentro da arte que a gente mais gosta. Um dos princípios das artes gráficas é a reprodutibilidade e distribuição, e isso está totalmente de acordo com os nossos valores e nossa linguagem, que é de circulação e interferência nos meios de comunicação oficiais e hegemônicos.

LB: Por que o trabalho dos coletivos artísticos é importante para as cidades, a partir do momento em que tentam intervir - de diferentes formas - no seu fluxo de funcionamento?

PORO: O trabalho de qualquer artista (e não só dos coletivos) é muito importante pois essa forma de produção de conhecimento gera a produção de novas formas de sensibilidade em um mundo marcado pelos valores capitalistas do lucro acima de tudo, da produtividade, pela padronização/sincronização da experiência e pela anestesia mental. A arte abre canais para experiências e pensamentos que deslocam as pessoas desses valores e as reconecta a processos mais sutis, lúdicos e sensíveis, para se re-pensar não apenas as cidades, como tudo que está em torno dela, como as formas de se viver em comunidade, de habitar, de se alimentar, de se encontrar, de se deslocar, de sonhar, etc.

LB: Vocês poderiam falar como foi a participação do PORO no encontro de coletivos realizado no *Matadero Madrid* em fevereiro de 2008? Qual a opinião do grupo sobre o encontro?

PORO: Para nós foi uma experiência muito bacana estar em Madrid com diversos coletivos brasileiros e espanhóis. Foi muito bom conhecer o trabalho dos coletivos da Espanha, conhecer o *Matadero*, que é um lugar incrível, a palestra do Peter Pal Pelbart, a exposição do GIA etc.

Entrevista com o GIA – Grupo de Interferência Ambiental

(Entrevista realizada pessoalmente, em Salvador-BA, em 7 de março de 2017)

Ludmila Britto: Quando o GIA começou, havia uma consciência da proliferação dos coletivos pelo Brasil (e pelo mundo), a partir dos anos 2000?

GIA: A gente tinha, e já conversávamos sobre esse processo, e, também, a gente ia para uma série de eventos (...) nessa época já tinha o coletivo de pintores da EBA (Escola de Belas Artes da UFBA) que iam juntos pintar na rua...isso já era um exemplo de coletivo, e fora outras tentativas, como os D.A.s (Diretórios Acadêmicos)... Na Escola Técnica já havia a SAPO, Sociedade amigos da Poesia nos anos 90...

Mas há uma diferença: Tinha a galera dos coletivos de pintura, de mural, mas em Salvador ainda não tinha...eram as pessoas se juntando para fazer seus trabalhos individuais, é diferente... Acho que essa consciência mesmo dos coletivos como se moldou no final dos anos 1990 e início dos anos 2000, enfim, que vai dar no GIA, que vai dar no PORO, no EmpreZa, no OPAVIVARÁ!, nos Laranjas...eu acho que é diferente... o Atrocidades Maravilhosas, o Bijari..... todos eles foram antes do GIA, do PORO, do OPA (...) Aqui em Salvador tinha o ETSEDRON antes também...

LB: Sim...o ETSEDRON era da década de 70, e o pessoal era da Escola de Belas Artes...

GIA: (...)Aquele livro do “Assalto à Cultura”, quando foi lançado, abriu um leque de informações muito considerável

LB: O livro “Assalto à Cultura: Utopia, Subversão e Guerrilha na Anti Arte do Seculo XX” do Stewart Home

GIA: Aquele livro do Artur Barrio também, foi fundamental, foi uma espécie de manifesto (...) o “Poéticas do Processo”, de Cristina Freire (...)

Ainda em relação ao surgimento do GIA no início dos anos 2000 (o GIA surge em 2002), o GIA não é pioneiro nisso, inclusive ele sabia o que estava acontecendo, o surgimento dos coletivos, sobretudo no âmbito universitário e o grupo termina sendo influenciado... era uma coisa do momento mesmo... a gente também foi influenciado por esse momento...

LB: Quais são os objetivos do GIA?

Hoje? Você perguntou o que a gente tinha no passado, e agora você está perguntando quais são nossos objetivos hoje?

LB: Isso, se já existiam objetivos claros ou se existem objetivos claros no grupo...

Não, nunca teve... A gente fazia coisas muito incentivados por tudo isso que a gente falou agora... Essas leituras, essas coisas que eram... como artistas, escolher um tipo e uma maneira de se expressar... Acho que o objetivo era se expressar dessa maneira... Há um objetivo bem claro também: a rua...a urbanidade...o cotidiano... O objetivo era ganhar dinheiro? Não, acho que não era...O objetivo era ficar famoso? Não, acho que não era (...) A gente associava “ganhar dinheiro” a se vincular com alguma coisa (...) Sabe por que essa pergunta é difícil de responder? Se a gente for fazer um retrospecto e chegar até agora, nós fizemos tantas coisas, nas mais variadas áreas, que simplesmente... é o que a gente está podendo e o que a gente quer fazer... o que a gente está produzindo, muitas vezes, é o coletivo todo, ou células/indivíduos do grupo... Há muitas possibilidades...

Há os objetivos específicos e os objetivos gerais (...) Se a gente vai se inscrever em um determinado edital, existe um objetivo naquele momento – a gente já passou por vários momentos - o objetivo de manter uma casa, o objetivo de manter um QG, enfim...objetivos específicos seriam uma cacetada, agora, o amálgama do grupo é *fazer intervenção*. O que motiva o grupo é *fazer intervenção*. A “rua” foi no início, depois a gente entendeu que o “ambiente” era mais do que isso...

LB: Como o GIA enxerga o chamado Espaço Público?

GIA: É o suporte.

LB: Só o suporte?

GIA: Suporte e objeto. Ele é objeto de estudo, objeto de deflagração da ideia; são os questionamentos sobre o cotidiano público, coletivo, né? É a fonte de inspiração... É um problema também...A cidade é um problema, parece que é um problema... Todo o modo como ela se comporta...

O Espaço Público é uma utopia...

Todos os trabalhos que o GIA faz sobre a cidade são tentativas de solucionar problemas...

(...) O Espaço Público pode ser um fenômeno, um objeto em si, enfim... o que te motiva a pesquisar aquilo são os problemas causados pelos seus questionamentos sobre aquele objeto, né... Se a gente for pensar nos trabalhos do GIA, todos são meio assim (...) os *Balões Vermelhos* você pega uma coisa, mas é um fato: a invasão dos Estados Unidos no Iraque naquele momento, algo que estava na mídia... é uma coisa pra tentar chamar na mídia fora da mídia... mas também tem a *Cama*, que não trata de uma coisa específica, mas trata de uma condição, talvez... O trabalho do GIA é um trabalho muito diverso... de cerveja à comida, à samba, à intervenção propriamente dita, à mídia tática, ou seja lá o que for... ele é muito diverso... os seus objetos de questionamentos também são muito diversos.

LB: Como é a relação do GIA com as instituições?

GIA: É bem problemática, ela é truncada, a gente tem dificuldades em lidar com instituição. Não tem a ver com o GIA, especificamente: realmente é difícil lidar com as instituições (...) mas não tem a ver com uma inabilidade, tem a ver com o que a gente propõe, também... seria contraditório a gente ser amigo das instituições... mas tiveram experiências que deram super certo (...) e as instituições, por incrível que pareça, continuam nos solicitando... Acho que isso é o peso do trabalho: o trabalho é bom... tem vários artistas que a gente conhece que são super problemáticos, o que mais tem é artista problemático... Não é um problema do GIA a dificuldade de se relacionar com as instituições...

É problemática porque a gente não tem uma forma cartesiana de lidar com as coisas, sabe? Até na rua muitas coisas são projetadas, mas há um certo improviso, há também um transbordamento das ideias originais, as ideias originais mudam e....

São coisas que outros grupos, por exemplo, não têm, né?

A gente, por exemplo, não sabe lidar com orçamento, prazos, datas pra mandar o portfólio... a gente é bem problemático em relação a isso (...) Fica parecendo assim “[a instituição] é malvada”... Não! O próprio grupo já é muito diverso, as personalidades são muito diversas, chegar a conclusões dentro de personalidades tão diversas, com ações rápidas, é bem complicado (...) os grupos que sabem lidar com instituição, se existem, dentro deles há alguém que incorpore esse processo de diplomacia, de representatividade... O GIA, como se falou, cada um é diferente, e como a gente também não criou essa interface, então (...) Tem grupos e artistas que são problemáticos com as instituições não porque eles são diferentes, ou algo assim, mas porque é uma proposta... A proposta é estar o tempo inteiro questionando a instituição de uma forma que ela, também, nunca se sobreponha àquilo que o artista propõe. A instituição ela tem que ser isso, ela tem que ser cartesiana: tem horário, tem limite, pode, não pode, é sempre assim... a depender da instituição, às vezes não pode nada... e tem outras que são mais relaxadas, e, em geral, quando a arte não é tão convencional, ela vai propor alguma coisa que não “vai poder” se concretizar... se o cara vai querer trabalhar com materiais perecíveis, vai querer trabalhar com nudez, vai querer trabalhar fora do horário, enfim (...) Tem uma coisa nos trabalhos do GIA que é assim: “Vai acontecer em tal horário, mas pode não acontecer em tal horário”... pode até não acontecer, pode ser que..... enfim, as instituições ficam meio malucas com isso...

LB: Eu também estou perguntando isso porque, quando o GIA participou há pouco tempo do Ecossistema Tropical, teve uma discussão sobre essa questão dos editais, e vocês não acham que as instituições estão mais maleáveis com os trabalhos dos coletivos de uns anos pra cá? Elas estão aprendendo a lidar com os grupos?

GIA: Está se tornando mais costumeiro, instituições menores passaram a lidar melhor. De fato,

isso ocorre no âmbito público e privado, em que há um grande interesse em trabalhar com grupos.

LB: Por que?

GIA: Bom... da parte do público, há um interesse nas redes, em como esses grupos conseguem ativar grandes redes de produção cultural, então, existe toda uma preocupação em entender, primeiro, esse processo de trabalho em rede, e através disso, há um interesse nessa economia... esse trabalho em rede gera um tipo de economia, gera um tipo de processo (...) do ponto de vista público há um grande interesse nisso. No privado é a mesma coisa: tem a ver com o interesse em ativar, em penetrar nesse processo que é um processo organizacional. Os coletivos acabam se relacionando com outros coletivos, entendeu? E nisso formam-se redes econômicas, comunicacionais de produção de conteúdo, de capital... tanto simbólico, como econômico. Essa coisa da comunicação é muito importante: o *boom* da internet possibilitou novos encontros, novos agenciamentos... a diversidade de interesses nas coisas de modo geral... ficou mais fácil de se ter publicações, maior diversidade de discursos mesmo, da gente poder ter acesso a outros discursos que não são os discursos hegemônicos de construção de simbolismos... isso tudo, como variou muito, também possibilitou que vários outros setores crescessem...outras coisas que eram bem apagadas, passassem a crescer, de forma geral (...) O Salão de Maio acontece por causa dos blogs e do orkut, por exemplo...

LB: Vocês acham que o Salão de Maio foi importante para essa cena da intervenção urbana e dos coletivos? Vocês acham que foi um marco?

GIA: Surgem várias propostas a partir do Salão, com certeza... Um marco da intervenção no Brasil? Acho que foi... Foi um marco pirata, mas foi... um marco “fora do eixo”, assim...fora do eixo Rio-São Paulo, fora de Pernambuco, em um lugar improvável. Era improvável acontecer isso em Salvador... ninguém estava nem aí pra essa parada... O que foi interessante no Salão de Maio, principalmente, foi o seguinte: ele foi exitoso em todos os sentidos, todo o processo dele... a gente conseguiu dar conta de todo um grande evento... com todas as etapas, todos os prazos, deu tudo certo...e isso mostra o poder da organização de um coletivo. E, claro, foi importante para o GIA no momento porque já estava acontecendo essa grande rede, e a gente se insere nessa grande rede e ativa outras redes, entendeu? A gente, de certa forma, tira do eixo (sudeste, sul); tira das instituições que poderiam ter protagonizado isso, logo em seguida tem SPA [SPA das Artes em Recife-PE], entre outras coisas, então a gente antecipa um monte de processos... e isso fica nas pessoas (...) (também não existe tanta documentação assim) mas as pessoas até hoje fazem referência porque, de fato, a gente conseguiu criar uma série de ativações improváveis... O importante de tudo foi proporcionar o encontro, proporcionar um encontro fora do eixo, porque o encontro já existia (virtualmente funcionava)... O ENEARTE [Encontro Nacional dos Estudantes de Artes] já existia, por exemplo... então, juntar pessoas... e muitas pessoas que estavam ali, no âmbito universitário, têm uma importância...então, por conta dessa coisa de poder se encontrar e olhar no olho, às vezes, criaram-se laços que depois foram mantidos por conta da internet que

estava ali surgindo. Quem vai sentir o negócio de primeira, aqui em Salvador, vai ser a galera da Comungos, um pessoal de anarcos, uns anarquistas do curso de Psicologia de São Lázaro [sede da Faculdade de Ciências Humanas da UFBA], que era uma galera que já estava lidando com mídia táctica também, mas que não era do campo artístico: não era da EBA... eles que sacaram e detectaram, não só perceberam o estranhamento (porque é impossível a gente detectar o número de pessoas que sacaram o estranhamento das ações), mas foram eles que reagiram e correram atrás (...) viram a colagem do Bijari – o “Mobiliário Urbano” e outras colagens de cartazes. O Salão de Maio foi realmente muito importante, mas talvez uma face que marcou essa importância foi uma chamada em que se convidava artistas ou grupos para fazerem uma exposição na rua (...) na rua, não na galeria (...) A gente, como GIA, já tinha feito várias ações, e já tínhamos várias ideias, estávamos conversando e mostrando nossas ideias...então fazer essa chamada, talvez seja a grande sacada... veio gente de vários estados, e isso reverberou, depois, em outros grupos, outros coletivos, e outros salões também... O Salão de Maio foi em 2004 (...) e pensamos: é muito possível, é só a galera mandar a proposta e a gente faz....

É importante também lembrar que nesses dois anos, 2003 e 2004, estavam acontecendo em São Paulo alguns encontros... em 2003, na Casa das Rosas, o Mídia Táctica Brasil, por conta de algumas coisas que a gente fez, talvez em Recife ou na nossa participação no MIP [Mostra Internacional de Performance, Belo Horizonte-MG], onde nós encontramos a Graziela Kunsch, e ela convidou a gente para o Mídia Táctica Brasil, a gente mandou coisas pra eles imprimirem lá...alguns panfletos.... De repente o GIA começou a ser reconhecido como um grupo de intervenção e mídia táctica, nesse grande evento que é super importante, que teve o Gil [Gilberto Gil, ministro da cultura na época] além do “papa” da mídia táctica dos Estados Unidos (...) então, o Salão de Maio foi difundido nessas redes, entendeu? Era o Coro Coletivo, o Rizoma do Ricardo Rosas... Éramos talvez os únicos no Nordeste; no Nordeste era a gente e o Transição Lustrada de Fortaleza (...) A gente recebeu contribuições, no primeiro Salão, da galera da Espanha (Yomango e Fiambrera Obrera), que nos mandou o livro dos Situacionistas. A gente começou a ler os Situacionistas em espanhol, primeiro...A Maria Iñigo mandou um livro em espanhol pra gente... Ela nos encontrou fazendo uma intervenção, estávamos vendendo o “Kaptalombriga”, ela perguntou o que era, a gente começou a trocar ideias...olha as conexões (...)

LB : As ações do GIA nas ruas são atos de resistência a algo?

GIA: São vontades de dialogar, de repente, querer dialogar pode ter se tornado um ato de resistência... Você fala resistência que resiste a algum *modus operandi* opressor, por exemplo?

LB: Sim...

GIA: Ao sistema de arte, por exemplo? Acho que sim...

LB: Sistema de arte, capitalismo, normatização da cidade...

GIA: Principalmente em relação ao sistema de arte... Muito difícil lidar com as coisas, não gera, não sobra, a gente não tem o menor tato pra lidar comercialmente com esse negócio... As instituições também não têm o menor tato pra lidar com a gente, sinceramente (...) O GIA, de uma maneira geral, pelas características do grupo e de seus integrantes, a gente não resiste, a gente “relaxa” e vai... e age... A gente liga o “foda-se” mais do que resiste... No sentido da “baixa gravidade” do Edgar Navarro... cara, vamos deixar as coisas menos graves... não é tão grave assim... Vamos relaxar, ninguém vai se matar, ninguém vai brigar, todo mundo vai continuar amigo (...) Os nossos amigos, que conhecem mais o GIA, eles apreciam a gente não só pelas boas ideias, mas também pela leveza... O GIA é isso também: uma busca de leveza (...) a gente também nunca quis chocar demais (...) Essa história toda começou por causa da resistência, né? Resistir significa atuar dentro de algum lugar, pra mostrar sua resistência ali, né? O filósofo cínico que fica sentado esperando, sem nada acontecer, é um tipo de resistência? Se sim, acho que o GIA tem muito dessa filosofia cínica, sabe? Cara, eu não vou deixar meu cabelo branco, eu não vou sofrer... a gente vai fazendo as coisas, o próprio método de trabalho, a gente vai fazendo (...) A gente é meio Macunaíma, sabe a metáfora do Macunaíma? O herói sem caráter? O GIA tem um pouco dessa metáfora, as coisas não são cerradas, não são fechadas... E não é assim, o herói sem caráter porque ele é mau caráter, ele é mau, ele tem uma má índole, não é nesse sentido... Acho que nem Macunaíma quis falar nesse sentido... É um herói sem caráter porque as coisas não são fechadas, não são enjauladas... É permitido o transbordamento, o desvio? Completamente... sem sofrimento... Várias das coisas que a gente projetou dentro de um ideal de pureza não aconteceram várias vezes, foi mais “armengado”, e foi mesmo! Vamos lá, né cara? É uma maneira... e, inclusive, que é isso que as instituições têm muita dificuldade de lidar e encarar, e isso talvez seja encarado como irresponsabilidade, sabe? Injustamente, de uma forma errônea, inclusive. As pessoas têm muito problema para lidar com isso... Isso vai contra, por exemplo, a lógica do capitalismo, sabe? Agora vamos se virar, entrar num consórcio, usar o cartão de crédito e se matar, porque não está acontecendo do jeito que eu queria... Não, peraí... Inclusive a gente tem muita dificuldade porque todas as exposições que a gente participou, oitenta por cento, o cachê que foi dado pra cada artista (cada indivíduo) foi dado pro nosso grupo, o mesmo valor...e a gente fez do mesmo jeito, ninguém estava nem aí pra isso (...) A gente idealiza umas coisas que seriam o ideal pra gente fazer, a gente projeta, escreve, constrói e nunca sai do jeito que a gente projetou (a gente é bom em executar projeto; todo mundo aqui executa projeto...), porque muitas vezes, a própria instituição não.... A gente pede dez metros de corda, ela só dá três... Então tem umas coisas assim...

LB: Vocês acham que o GIA sempre trabalha com o improvisado?

GIA: Sempre não... mas sabe se adaptar às situações... o improviso é uma parte recorrente. Tem esses casos, quando falta material e grana... mas às vezes acontece assim: - Vamos fazer? Cara, às vezes ninguém tem um centavo no bolso, mas tem um pedaço de plástico amarelo, tem um pedaço de corda, tem um pandeiro, descola uma cerveja pendurada e aconteceu... Em relação ao SambaGIA é sempre no improviso (às vezes)... Por exemplo: o Dois de Fevereiro, aquilo não foi improviso... aquilo foi um negócio projetado, muito bem projetado...

LB: Narrem essa ação do Dois de Fevereiro mais detalhadamente...

GIA: Tinha um evento no Rio Vermelho, que o Luiz Fernando Landeiro estava organizando, e convidou o GIA para fazer uma ação, e a gente decidiu que a ação seria inaugurar o Barco Escola GIA, cujos primeiros alunos seríamos nós mesmos... E aí fomos navegando, acompanhados pelo Mestre Raimundo (...) que nos ajudou a construir o barco... é um guru, nosso guia... No dia primeiro de fevereiro de manhã cedo, levamos o barco do Unhão até o Rio Vermelho, e aí chegamos lá três horas depois, armamos uma cobertura na praia, comemos um feijão... inclusive, Seu Raimundo já conhecia uns pescadores mais antigos do Rio Vermelho (...) O barco ia dormir lá e nós iríamos no outro dia pra oferecer os sambas pra Yemanjá, inspirados na história que Mãe Estela estava fazendo... Mãe Estela tinha proposto que o terreiro dela, naquele ano [2016], não ia oferecer mais nada, não ia jogar nada na água, a única coisa que eles iam oferecer para Yemanjá seriam cânticos... E isso foi uma coisa que motivou a gente, a remar, ir lá e cantar pra Yemanjá naquele dia.

LB: Vocês falaram do Dois de Fevereiro, Mãe Estela, elementos que têm a ver com música, Candomblé, etc. Como a cidade de Salvador influencia o trabalho do GIA? Por exemplo: quando a gente vê as ações do OPAVIVARÁ!, quem conhece o Rio de Janeiro entende um pouco o *modus operandi* deles...tem muito a ver com a vida praiana do Rio, da ginga, Hélio Oiticica, uma questão de exibição do corpo, e tal... Daí eu queria saber do GIA em relação a Salvador, o que vocês sentem? Como a cidade influencia o trabalho do grupo?

GIA: Interessante isso, como a cidade reverbera no grupo. O PORO é muito BH... O OPAVIVARÁ tem aquela coisa da festa, do carnaval, sexualidade exacerbada... Acho que isso no Rio isso é mais forte... Na Bahia, a gente tem, mas a gente é mais... provinciano? Nossa relação com o corpo é mais tranquila... Tanto que não é uma coisa muito forte no nosso trabalho essa questão do corpo (...) O samba, tem? Tem... No SambaGIA a gente dança, toca, as pessoas estão ao redor, tem aquele calor (...) O GIA tem muito do Oiticica, os Penetráveis, essa coisa do Caramujo... Talvez essa coisa do corpo esteja em um outro lugar...

LB: Vocês acham que Hélio Oiticica influenciou a concepção do Caramujo com os Penetráveis?

GIA: Sim, essa concepção de “ambiente”, né? A primeira referência do GIA de ambiente... Um trabalho que ficou muito forte pra gente foi a “Barraca” do Jarbas Lopes, a “Barraca de

graça”. Era um tipo de Caramujo, um lugar, um penetrável todo feito de faixas e cartazes de bailes funk do Rio. Um lado da parede era toda com as datas dos bailes, sabe? A barraca chamava-se “Barraca de graça”... Na outra parede ele colocou todos os lugares: Madureira, Belford Roxo, etc. Aí você entrava, era bem colorido, rolava um samba lá dentro...(Uma vez o GIA fez um Caramujo Político, com banners de políticos que a gente roubou, montamos na Biblioteca da UFBA...). O Jarbas Lopes teve uma vivência com o GIA que terminou criando uma proximidade muito forte... Algumas coisas da linguagem dos trabalhos dele têm a ver com os trabalhos do GIA. Em uma Bienal em Recife, teve uma oficina dele, foi muito forte essa oficina do Jarbas e o GIA ficou muito próximo dele, e também tinha uma coisa com a música, com o samba...

GIA: A gente ainda não falou da cidade... Na verdade a gente se relaciona não apenas com Salvador, mas com várias cidades...

***LB:* Essa questão que vocês falam do improviso, talvez tenha a ver com um jeito de ser...**

GIA: Tem a ver... a precariedade... (...) por exemplo: o carnaval do Rio de Janeiro é aquela coisa mega organizada, com as fantasias, com os carros alegóricos, o OPAVIVARÁ! é isso, uma coisa alegórica, da escola de samba... O GIA é a coisa da festa na rua, do improviso o tempo inteiro, o GIA é o folião pipoca, o carnaval pipoca... É a festa de largo (...) Aquele texto chamado “Da Adversidade Vivemos”, em que o Luiz Camillo Osório fala do Oiticica... “da adversidade”, da falta de diversidade, da falta de condições, na verdade... O GIA opera muito nesse lugar, a gente criou uma prática mesmo... Salvador é muito assim, improvisada, né? É uma cidade onde o tempo inteiro as coisas são feitas no improviso, até quando se faz uma mega obra (...) Você organiza a Feira de São Joaquim, mas daqui a pouco ela já vai estar... é muito da prática... Salvador tem gente demais, tem muito ambulante, tem muita gente precisando... A desigualdade social em Salvador é muito gritante, é muito grande, sendo que a falta de condições é constante... A dificuldade, a falta de grana... É uma herança colonial (...) A gente aprendeu a trabalhar com a escassez. No Salão de Maio, por exemplo, a gente não tinha nada, a gente tinha apenas o apoio da UFBA para hospedagem (...) Salvador, naquele momento, não era um eixo da Arte Contemporânea, uma referência... E dessa escassez aconteceu o Salão de Maio, isso foi bem simbólico... Ao mesmo tempo, na verdade, a identidade: Salvador tem várias identidades... O carioca tem um estereótipo, o soteropolitano não tem tanto (...) Dentro do GIA a gente tem estados diferentes, origens diferentes e pessoas diferentes... metade do GIA tem raízes fora de Salvador, entendeu? [Minas Gerais, Chile, Rio de Janeiro, Sergipe, São Paulo e Bahia] Temos um integrante do Recôncavo também... É uma condição meio de “república de estudantes”... A gente vai ter sempre essa cara de Universidade...

***LB:* Vocês falaram do Caramujo Político, e achei muito interessante essa referência ao trabalho do Jarbas Lopes, que eu não conhecia... essa influência da “Barraca de graça”...**

GIA: O Jarbas tem um trabalho muito diferente do OPAVIVARÁ!, embora pareça de alguma forma... o Jarbas tem uma coisa da simplicidade, do amor mesmo, e o OPA é muito espetáculo...

LB: Queria que vocês falassem um pouco da ação “Arrumadinho” e da “Cama”

GIA: O nome “Arrumadinho” vem daquela comida, onde é colocado em uma única vasilha feijão, salada, farofa, carne; todos arrumados de forma independente, apesar de estarem na mesma vasilha, muitas vezes em camadas (...) O “Arrumadinho” provoca um novo olhar sobre algum tipo de espaço, quer dizer, na medida em que você observa algum lugar com elementos que se diferenciem da paisagem, pelo simples fato de estarem arrumados de forma organizada, eles causam um certo distúrbio. No caso do “troca-troca” isso provoca as pessoas para que elas troquem elementos, então, existe uma tensão sobre “o que trocar”...”eu vejo alguma coisa que me interessa, eu posso trocar...será que eu posso trocar por isso? O que será isso?” Enfim, é um trabalho interessante porque, exatamente, se insere de forma muito silenciosa no cotidiano, e de forma muito delicada, proporciona outra forma de olhar para o espaço, que muitas vezes já não é observado... Num momento em que a gente vive relações financeiras tão complexas, onde, muitas vezes, as relações se diluem na moeda, sugerir que as pessoas troquem coisas, desse jeito silencioso que o “Arrumadinho” utiliza, eu acho que tem uma certa força nisso, porque o que determina o que vai ser trocado é você, não tem ninguém olhando ou observando. Não é uma questão de consciência, é uma questão de vontade...Tudo pode ser trocado, tudo é possibilidade...

Houve algumas referências muito loucas para se fazer o Arrumadinho... Por exemplo, o filme *Edukators* (em que uns caras invadem casas e trocam móveis e objetos de lugar) e outros artistas também, que já juntavam coisas (...) Na época do QG do GIA na Ladeira da Fonte, Pedro [Pedro Marighella, antigo integrante do GIA] arrumou um cantinho cheio de coisinhas, todo organizado, um pequeno acúmulo de objetos... De alguma maneira, todos nós, como artistas, colecionamos “coisinhas”... Mas, nessa época, não tinha texto, não tinham muitas informações.... Não tinha, necessariamente, a troca como objetivo... A grande virada no trabalho do Arrumadinho, que deu mais força a ele, foi na ocasião de uma viagem que o GIA fez para a Holanda, Sittard [2009], que a gente pensou que era necessário estabelecer um texto, que gerasse um sistema de trocas dos objetos (o texto foi feito em inglês e holandês): “Esse é um espaço livre, você pode pegar qualquer coisa e deixar outro objeto em troca”... Foi algo assim, direto. E o trabalho aconteceu em outros lugares também, como Rio de Janeiro, França (Paris)... Em uma outra ocasião, em São Paulo, umas meninas montaram um grupo chamado “Pererecas”, super influenciado pelo GIA... Estávamos, um dia, em um bar, bastante entediados, em frente à Faculdade de Belas Artes de São Paulo (onde essas meninas estudavam) na Vila Mariana, perto da ESPB, Escola Superior de Propaganda e Marketing. E nesse buteco, lá em frente, a gente resolveu pegar todos os objetos que tínhamos em mãos (livros, fotos, objetos pessoais, etc.) e organizá-los em cima da mesa do bar, e fizemos à mão um bilhete que dizia: “Hoje: Exposição de

Arte, odiamos Arte”... tiramos xerox disso na faculdade, e ficamos na porta do bar... As pessoas paravam, olhavam, e perguntavam “Mas o que é isso?”... É uma exposição que a gente está fazendo aqui dentro do bar, tal... As pessoas entravam e olhavam esses vários objetos organizados em cima da mesa, era isso.

LB: E a Cama?

GIA: A primeira “Cama” foi no Campo Grande em 2002. Esse trabalho demorou para ser feito, chegamos a ver algumas referências de trabalhos que utilizavam camas, o que nos travou um pouco. Até que, um belo dia, fizemos uma reunião, conversamos e articulamos todo o esquema de produção. Marcamos de madrugada, conseguimos uma cama emprestada... Foi nossa primeira performance e foi bem organizada. A gente precisou construir uma logística pra realizar um trabalho que começaria às 4:30 da manhã... Tivemos que acordar com muita antecedência e ter cama, colchão, o cara [o performer], preparar o cara, e registrar tudo, houve toda uma preocupação com o registro (...) No final do trabalho caiu uma chuva incrível, e a gente só saiu de lá por causa do temporal. Esse trabalho nos ensinou muita coisa, no sentido de “fazer junto” (...) Nós fomos bastante discretos, ficamos afastados, respeitamos o desenvolvimento do trabalho...

LB: Quais artistas e intelectuais influenciam o GIA (atuais e influências passadas)?

GIA: Os Situacionistas, Guy Debord, Paulo Bruscky, Hélio Oiticica, Hakim Bay (e seu livro TAZ – Zona Autônoma Temporária), Cildo Meireles, Artur Barrio, Jarbas Lopes...

LB: Por que o trabalho dos coletivos é importante para as cidades?

GIA: A prática coletiva é uma prática extremamente importante para a cidade. Embora densa demograficamente, os seus indivíduos passam por um processo muito forte de individualização. Talvez o grande questionamento de todos esses caras que começaram a lidar com a urbanidade a partir do século XX, que foi quando as cidades começaram a ter um *boom* de crescimento insuportável, foi o isolamento do indivíduo dentro desse mar de pessoas. A insatisfação que a solidão, dentro desse lugar, traz... As Artes Plásticas, de alguma forma, sempre foram muito individualistas na história... Embora os artistas tivessem muitos aprendizes e assistentes ali trabalhando, era um processo muito fechado dentro do ateliê. O artista foi sair do ateliê com os Impressionistas, imagina (...) Praticar em grupo é uma urgência mesmo, uma urgência das cidades... Uma coisa que fez o GIA se juntar foi essa vontade de “estar juntos” e “fazer juntos”, a gente sempre gostou de sentar para conversar sobre certos assuntos que a gente não conversava, inclusive, em sala de aula na época [na Escola de Belas Artes]... Não nos era permitido adentrar certos assuntos, por conta da estrutura das matérias, não havia brechas... Então esse outro lugar meio anárquico onde a gente foi se encontrar, o “Ateliê do Aluno”, foi o embrião de tudo

isso... A gente estava meio cheio da Arte Moderna, já ultrapassada, aquelas mesmas exposições, aqueles mesmos artistas, há dez anos, há trinta anos, ocupando os mesmos lugares. E o “Ateliê Livre do Aluno” foi um lugar construído por nós mesmos, foi algo construído, peitado pelos alunos. Aliás, o ambiente que se estabelecia na Escola de Belas Artes naquela época (no período de formação do GIA) era muito importante, pensa bem: naquela época, o “Ateliê Livre do Aluno” funcionava e muitas pessoas frequentavam (...), era uma vida muito livre... Aconteciam as greves mas a gente não queria sair de lá, queríamos ficar dentro da EBA fazendo coisas, era um ambiente muito promissor. Muita gente bacana da velha guarda da Escola de Belas Artes frequentava o local, como Marepe, Chico Macêdo, Cíntia Tosta, Baldomiro...Havia uma ebulição de pensamento muito forte naquela época, sendo que a Escola era muito livre e era tranquilo conviver lá dentro. Muitos grupinhos ficavam ali o tempo inteiro, não era só o GIA (...) A gente fazia intervenção todos os dias, era um ambiente de muita discussão sobre Arte, circulava muita informação sobre os antigos e os mais novos... Tudo isso formou a gente (...) Na época do Salão de Maio (2004) teve uma coisa das pessoas verem as coisas acontecendo, e isso gerou uma vontade de participação... Ver um grupo, que estava dentro da Escola, fazendo algo bastante inovador para a cidade, para o nosso circuito “fora do eixo” e ver as coisas rolando e perceber que era possível fazer e construir juntos...



MANIFESTO

por uma cidade lúdica e coletiva.
por uma arte pública, crítica e poética.

PORO
(2014)

Trabalhamos juntos desde 2002 e a cidade tem sido sempre o principal tema de nossas proposições. É na cidade que encontramos e de onde extraímos matéria poética para a construção de obras que visam, entre outras coisas, ressignificar os espaços urbanos com proposições poéticas e/ou de cunho político.

Neste texto em forma de manifesto desejamos apresentar um pouco de nossas inquietações em relação aos processos urbanos contemporâneos e propor um modo de fazer arte mais aberto e relacional.

Uma cidade para todos

A cidade não é o lugar do consenso. É o lugar do encontro com a diferença, onde as várias opiniões, opções e os jeitos de ser convivem e criam um ambiente fértil e criativo. Um ambiente de encontro com situações e modos de viver inusitados, que divergem do nosso próprio modo de viver. É nesse contato com a diferença que podemos crescer, respeitar e experienciar processos que nos deslocam e que nos tornam também sujeitos dos acontecimentos.

O simbólico na cidade

Os espaços educam. Espaços criativos geram pessoas criativas. Nossa paisagem faz parte do que nós somos. A cidade construída a partir de uma lógica funcionalista mecaniza a vida, sem deixar espaço para a construção criativa de um imaginário livre. Por monumentos e espaços que sejam instigantes e que não representem a cultura da militarização e do poder. Por espaços que não oprimam, mas que libertem e estimulem a experiência e a experimentação.

Viva a borda! Desloque o centro

Uma cidade inclusiva deve proporcionar a todos modos de locomoção fáceis e ágeis, para que assim as distâncias não sejam um impedimento para a circulação. As cidades devem incluir as periferias. Todos têm direito à experiência da cidade. Deslocar espaços e acontecimentos e garantir o direito à circulação de todas as pessoas.

Em defesa do ócio. Por uma cidade lenta

O mundo de hoje parece se sustentar da ideia de que a velocidade é uma necessidade e a pressa uma qualidade. Vivemos em uma sociedade que exalta a instantaneidade em todos os processos, na transmissão de informações e na obtenção de resultados em vários meios e sentidos. As cidades reproduzem muitas vezes esse ideário dominante da velocidade, e isso transparece no espaço público como limitação da experiência do tempo. As cidades em geral não possuem espaço para o ócio, a contemplação, ou para a perda de tempo. Os espaços urbanos são quase sempre lugares de pressa, onde o tempo precisa estar otimizado. O tempo é o nosso bem mais precioso, não seremos livres enquanto não o controlarmos. Parece que vivemos em um futuro constante, sem passado e sem presente. A pressa gera uma epidemia de ansiedade.

Cidadãos ou consumidores?

Vivemos em um momento em que podemos perceber a tentativa de mercantilizar todas as instâncias da vida. A mídia e a cultura capitalista formam consumidores em vez de cidadãos. Incentiva-se

o consumo de coisas supérfluas de tal forma que elas passam a nos parecer imprescindíveis. Construiu-se a ideia de que só é possível ser feliz se você consome certos produtos. Esses desejos produzidos pela publicidade não correspondem aos reais desejos das pessoas.

Contra os shoppings

O shopping é um templo do consumo, com atmosfera controlada, onde aparentemente não existe pobreza ou tristeza. As vitrines das lojas se tornam objetos de adoração. Pais que levam seus filhos aos shoppings em vez de levá-los aos parques estão produzindo futuros consumistas, pois desde cedo as crianças desenvolvem a ideia de que comprar é uma diversão. Contra a cultura do consumo e as praças de alimentação. Os shoppings fortalecem a cultura do medo, afastam as pessoas da esfera pública. Esvaziam as ruas e reduzem os momentos de sociabilidade a momentos de consumismo. Ar-condicionado, ambientes condicionados, pessoas condicionadas. A experiência do tempo desconectada do ambiente natural. Agora é dia ou noite? Você está em Belo Horizonte, São Paulo, Miami ou Bombaim?

Contra a publicidade

O imaginário coletivo está colonizado pela publicidade. Os espaços públicos e os meios de comunicação são cada vez mais ocupados pela publicidade. A propaganda não pode ter hegemonia no discurso sobre tudo. Só quem tem dinheiro para comprar espaços publicitários e editoriais é que pode ter voz? Não acreditamos nisso. A arte pode criar um contraponto às imagens estereotipadas da publicidade, que geram valores e uma estética baseada no consumo. Múltiplas vozes, múltiplas formas de expressar pensamentos múltiplos. Por uma cidade múltipla e voltada para o coletivo.

Por uma arte não corporativa

A domesticação da arte é também uma domesticação da vida. Hoje os setores de marketing das empresas são os responsáveis por decidir sobre o financiamento de grande parte dos projetos artísticos e culturais. Não podemos deixar que a mentalidade corporativa defina os rumos e a identidade estética de um país.

Contra a cooptação da criatividade

A noção de “cidade criativa” tem sido usada para maquiagem grandes empreendimentos imobiliários e justificar transformações que visam atender apenas a interesses econômicos de investidores e empreiteiras em detrimento da população. Do outro lado, manifestações espontâneas e criativas sofrem repressão policial ou perseguição política. Cidades realmente criativas devem ser povoadas de invenção, e de um comportamento crítico que perceba essa realidade e a transforme com

engajamento e alegria. Cada um e todos juntos somos responsáveis pelos rumos da cidade. Não queremos uma cidade para grandes eventos. Queremos uma cidade em que todos vivam bem.

Por uma arte de conexão

A arte completa a necessidade criativa que existe em todas as pessoas. Acreditamos que a arte é uma forma de comunicação potente que pode servir para reconectar as pessoas aos seus processos cognitivos mais profundos e sensíveis. Além de criar conexões entre as pessoas e seus espaços. A arte pode ser um meio de gerar pensamento crítico e criativo. A arte é potente e pode ser simples. Existe muita beleza na simplicidade. O excesso de teorização impede a aproximação das pessoas da arte. A arte não precisa de textos incompreensíveis. Não deve ser restrita a poucos iniciados. A arte é construção criativa e poética e deveria fazer parte da vida de todos.

Por uma educação do olhar

Educar o olhar e os sentidos para aprender a ler imagens e vivenciar os espaços criticamente. Ver e pensar sobre o que acontece ao nosso redor. Ir além das aparências. Precisamos aprender a ver, imaginar. Ocupar de modo poético e inventivo o imaginário urbano. Construir outras possibilidades por meio da imaginação. Criar novas maneiras de pensar as cidades e agir em seus espaços. Trazer o campo simbólico e imaginário para o real. Precisamos criar lugares para os sonhos.

Por uma profundidade cotidiana

Por uma construção social dos espaços. A cidade pode nos ensinar por meio da experiência coletiva. Nosso cotidiano precisa ser vivenciado de forma livre e poética, para nos conectarmos ao presente e experienciar o aqui e o agora. Através do que sentimos, nos transformamos. Por uma arte que se instala nos momentos ordinários.

Verde que não te quero cinza

A natureza faz parte de nossa constituição. Se percebemos que as cidades atuais estão nos adoecendo, temos o direito de mudá-las. Antes que árvores centenárias sejam cortadas. Antes que áreas de preservação e nascentes virem condomínios ou áreas de mineração. Antes que a cidade fique ainda mais seca e quente. Precisamos de ar puro para respirar. Precisamos de silêncio e lugares sem velocidade, onde podemos aproveitar o simples fato de existir. Queremos parques e jardins por toda parte. Menos carros, mais árvores. “Mais amor, menos motor!”. A cidade deve proporcionar prazer.

Por uma cidade-festa

Feiras de rua, jardins comunitários, hortas urbanas, ruas arborizadas, piqueniques, conversas na calçada, intervenções poéticas, ruas para dançar. Sem atropelos, com pessoas e bicicletas circulando pelos bairros. Por uma relação próxima entre as pessoas e a cidade. Pela redescoberta de praças, parques e praias. Pelo uso do espaço público como lugar de troca, festa, manifestação e encontro. Todos devem participar da construção da cidade. Por uma cidade lúdica e coletiva!

N o momento em que este texto é escrito, sobre ações que estão acontecendo e que ainda não apresentam uma profundidade de tempo suficiente para um amadurecimento crítico conclusivo, qualquer reflexão que se faça sobre o Grupo de Interferência Ambiental (GIA) é uma tarefa incompleta ou no mínimo parcial. Porém, é uma reflexão necessária diante do ritmo da contemporaneidade, da canalização midiática de alguns resultados da arte atual e da possível contribuição das intervenções do grupo para a arte baiana.

O GIA é formado por estudantes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia e, como grupo acadêmico, é orientado pelo Prof. Roaleno Ribeiro Amâncio Costa. Seu espaço de articulação mais natural, é a EBA, mas não é o único. Seu espaço de operação preferido é o espaço público. Seu *modus operandi* é o acontecimento e a experimentação. Basicamente é um grupo amórfio, sem fundação oficial, sem estatuto, sem local de reunião fixo e sem sequer uma relação das pessoas que participam. Não existe a ideia de filiação nem de qualquer forma de regulamentação. O grupo é quase *anárquico*, sem líder nem qualquer forma de hierarquia. Fazer parte do GIA é uma atitude, e não uma formalidade; essa é a principal ruptura em relação a outros grupos de estudantes e artistas.



gênero
objeto
o u
senão o
frequente
espectador
espectacul
área. O

fra

A s

pro
postas do GIA
revelam um
entendimento da
obra de arte como
entidade subjetiva,
gmenitária, aberta e instável.
Suas intervenções questionam a
natureza convencional do objeto
artístico, encurtam a distância
entre arte e cotidiano, e através
do absurdo, re-propõem a
vontade dadaísta de
aniquilamento dos
mecanismos artísticos
tradicionais de produção de
significados. Utilizando-se
da provocação e da ironia,
corroem o prestígio social e o
valor mercadológico da obra
de arte tradicional.

No caso de **Presente**, uma
embalagem pequena colocada
sobre a abalaustrada do Porto da
Barra, a intervenção resgata o
do *ready-made*. Não é o pacote o
cotidiano que é escolhido, designado
ressemantizado como obra de arte,
contexto, cenário do pôr-do-sol
mente aplaudido pelos banhistas-
es nos fins de tarde de verão e
arizado pelos usuários de daquela
"presente" vincula de forma

ENTRE DOIS NADAS... O GIA

Nesse
sentido, a intervenção
Vende-se levanta
questões parecidas. Um

simples cartaz junto à entrada principal, coloca à venda o tradicional casarão da EBA, evidenciando oportunamente os possíveis alcances do inescrupuloso mercado imobiliário diante do sucateamento programado das universidades públicas: os valores irregulares de memória e da artisticidade do velho casarão (ironicamente em vias de tombamento) são menosprezados pela exacerbação do valor de uso, já aventado por algumas iniciativas institucionais que ponderam exclusivamente o retorno financeiro com um sinal de desenvolvimento.

Na intervenção **Panfleto**, o foco da mercantilização desenfreada desloca-se para o âmbito do desemprego. A promessa de emprego estabelece uma crítica oportuna à situação de Salvador, capital brasileira com o maior índice de desemprego (17%). Apropriando-se da linguagem do panfleto publicitário popular, convoca-se à participação de um filme pornográfico, situação perfeita mente cabível numa cidade que, extra-oficialmente, tem no turismo sexual uma de suas principais fontes de divisas.

Neste sentido, o ativismo político do GIA busca inserção no contexto das dicotomias exacerbadas em escala mundial entre o rolo-compressor do capitalismo iludido e as resistências desesperadas de minorias que se opõem ao esmagamento.

É o caso do projeto **Caramujo**, no qual a realidade de habitação improvisada do semi-teto, "efêmero permanente" cada vez mais visível nas cidades brasileiras, se confundem como a poética dos Parangolés de Otílica. A estrutura questiona a função primária do abrigo, a ocupação de um lugar, o processo de territorialização e expectativa de um espaço sem imagem (a fachada representativa), sem forma e sem função (a planta distributiva de usos e divisões do espaço) pré-estabelecidas.

Talvez uma das intervenções mais visivelmente politizadas seja a dos **Balões Vermelhos**. Em 2003, no mês de ataque dos EUA ao Iraque, vários balões vermelhos foram soltos do topo de um conhecido edifício na Graça. A intervenção nasce de uma referência lúdica: a imagem festiva de balões numa área residencial da cidade. Mas, à medida que as pessoas pegam os balões, lê-se em tiras de papel presas aos balões, questões tais como "E se fosse arma química?", "E se fosse uma bomba?" etc. Logo, a intervenção se transforma em protesto ante uma realidade aparentemente distante mas que todos conhecem. A associação imediata com o ato de terrorismo em Salvador evoca o sentimento de vulnerabilidade diante do inesperado, a imagem da tragédia e do sangue do vermelho dos balões traduzidos em glóbulos pelos ares.

É essa estratégia surpreensiva que opera também no projeto

Não-Propaganda. A subversão de veículos de venda de produtos e serviços, tais como faixas de rua ou "homem-sanduíche", chamam a atenção para o seu desmedido do espaço público e até de pessoas como instrumentos da pressão consumista. Essa intervenção podem ser associadas com alguns trabalhos de crítica ao papel da propaganda e da informação com instrumentos do arrastamento cultural, na linha de questões levantadas por Naomi Klein em seu livro *Sem-Logo*.

Algumas intervenções do GIA, pelo seu caráter efêmero, beiram o nulismo artístico. É o caso da **Fila**, ação desenvolvida em frente ao quadro de *Volpi* e na área externa do Museu de Arte Moderna de Salvador. Simplesmente uma fila, retoma algumas questões de Não-Propaganda, mas também provoca a curiosidade do passageiro familiarizado com a fila como situação cotidiana de espera de algo. A fila, calvário de grande parte da população brasileira, representa a submissão do cidadão para ter acesso aos serviços públicos (do transporte ao atendimento médico, da matrícula escolar à compra de ingresso para o futebol) ou privados (do banco, do supermercado, do cinema). A "fila desnecessária" é uma apologia da perda de tempo e como intervenção, uma bem humorada reflexão sobre o nosso cotidiano.

Sartre disse que o homem atual está no meio de dois nadas: a vida e a morte. Recentemente ouvi de alguém uma lúcida parafrase dessa reflexão: o artista contemporâneo está entre dois vazios: o espaço público e o da arte atual. O percurso do GIA até aqui é mais uma das tentativas contemporâneas de retomada do espaço público e da arte. Em Salvador, entre dois nadas, as ações do GIA mostram um caminho pertinente de resistência à mesmice e ao tédio.

Alejandra Hernández Muñoz
Arquiteta, Prof.ª de História da Arte
Contemporânea, EBA-UFBA.
16 de abril de 2004.

