



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Ana Emília da Costa Silva

O Amálgama:

**Especulações acerca da proposta colaborativa “Atrocidades
Maravilhosas”**

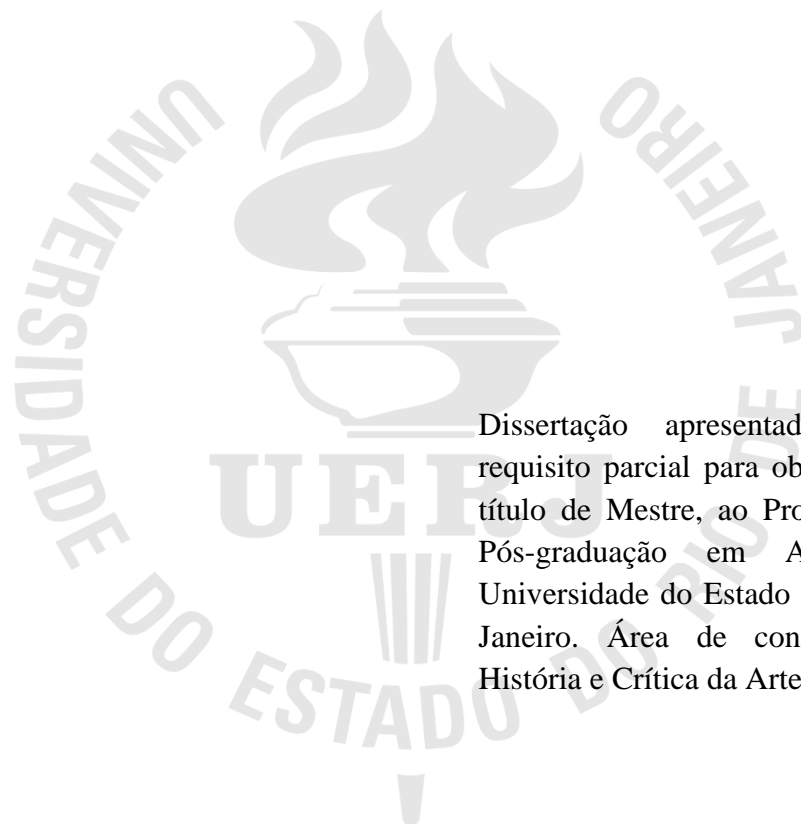
Rio de Janeiro

2014

Ana Emília da Costa Silva

O Amálgama:

Especulações acerca da proposta colaborativa “Atrocidades Maravilhosas”



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: História e Crítica da Arte.

Orientadora: Prof^a. Dra. Sheila Cabo Geraldo

Rio de Janeiro

2014

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

S586 Silva, Ana Emília da Costa.
O amálgama: especulações acerca da proposta colaborativa
“Atrocidades maravilhosas”. – 2014.
146 f.: il.

Orientadora: Sheila Cabo Geraldo
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio
de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Trabalho de grupo na arte – Teses. 2. Espaços públicos
– Teses. 3. Identidade social na arte – Teses. 4. Participação
social – Teses. 5. Ação coletiva – Teses. 6. Política cultural –
Teses. I. Geraldo, Sheila Cabo. II. Universidade do Estado do
Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 7:316.35

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Ana Emília da Costa Silva

**O Amálgama:
Especulações acerca da proposta colaborativa “Atrocidades Maravilhosas”**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: História e Crítica da Arte.

Aprovada em 25 de março de 2014.

Banca Examinadora:

Prof^ª. Dr^ª. Sheila Cabo Geraldo (Orientadora)
Instituto de Artes - UERJ

Prof^ª. Dr^ª. Marisa Flórido César
Escola de Belas Artes - UFRJ

Prof. Dr. Marcelo Gustavo de Lima e Campos
Instituto de Artes – UERJ

Rio de Janeiro

2014

DEDICATÓRIA

Dedico essa dissertação a todos os artistas e pesquisadores que acreditam na arte como uma via para a reflexão política.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais por me apoiarem e todas as minhas escolhas, e pela educação diariamente afirmada na simplicidade e no amor.

Ao Felipe Barbosa, à Rosana Ricalde, ao Edson Barros, ao Guga Ferraz, ao Arthur Leandro, ao Geraldo Marcolini, ao Bruno Lins e ao Alexandre Vogler por participarem da pesquisa e por disponibilizarem conteúdos teóricos e arquivos de grande utilidade na elaboração da mesma

A todos os participantes das ações Atrocidades Maravilhosas.

A minha orientadora Sheila Cabo Geraldo pela atenção de sempre, pelas reflexões teóricas que provocou ao longo do Mestrado durante o grupo de pesquisa e nas orientações individuais. Pela experiência enriquecedora no estágio docente e pelo comprometimento em me acompanhar ao longo desses dois anos.

Aos membros da banca examinadora, Marcelo Campos e Marisa Flório, por aceitarem participar do exame de qualificação e da banca avaliadora na defesa dessadissertação. Bem como pelas críticas construtivas durante o exame de qualificação.

Principalmente a João Paulo de Oliveira por ter cultivado em mim uma felicidade serena e duradoura.

Aos amigos Fernanda Amado, Alessandra Fonseca, Thiago Amado, Ana Paula Evangelista, Fernanda Toletto, Isabela Guimarães, Julia Guerra, pelas aprendizagens durante esses anos de amizade.

A Julia Lotufo e Daniel Alves Lopes pela nobreza de espírito e por ensinarem a cada dia a importância do cultivo de si.

A todos os membros do grupo de pesquisa Escrita: Arte, História e crítica da UERJ.

Aos professores e funcionários do PPGARTES -UERJ.

À Capes, pelo financiamento dessa pesquisa.

De nuestros miedos nacen nuestros corajes y en nuestras dudas viven nuestras certezas. Los sueños anuncian otra realidad posible y los delirios otra razón. En los extravíos nos esperan hallazgos, porque es preciso perderse para volver a encontrarse.

Eduardo Galeano

RESUMO

SILVA, Ana Emília da Costa. : *O Amálgama: especulações acerca da proposta colaborativa “Atrocidades Maravilhosas”*. 2014. 146 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

A presente dissertação trata de propostas artísticas destinadas ao espaço público e que se organizam enquanto trabalhos colaborativos. Pretendemos situar a ação *Atrocidades Maravilhosas* (2000) enquanto proposta modificada e modulada conforme o interesse dos artistas participantes, bem como as condições ambientais as quais a ação estava sujeita. Por essa via, a investigação problematiza contextos culturais dos anos 1990 e 2000, mais especificamente, às unidades discursivas que contribuem para refletirmos sobre as “ações coletivas”. Pelas considerações de autores como Clair Bishop, MiwonKwon, André Mesquita e Steward Home, pretende-se pensar o espaço artístico contemporâneo ante à mercantilização da cultura vigente. Nesse ínterim, será questionada a identificação e a identidade entre atores sociais, bem como a relação entre os artistas e os espaços culturais os quais se destinam algumas propostas artísticas. Essa investigação adentra o território brasileiro do início do anos 2000 e, aponta por esse contexto, as afinidades de alguns coletivos com propostas artísticas em outras partes do mundo. Essa pesquisa trata ainda de assuntos tangente às negociações e conflitos inerentes aos projetos colaborativos – a partir deles pretendemos repensar o espaço comunicacional ativado por esses grupos, buscando na descentralização dos discursos, a potência dos dissensos. Pretendemos, com esse panorama iluminar nas ações de participação efetiva, não as novas respostas ao projeto de democratização ou inclusão de culturas periféricas, mas novas perguntas sobre o antigo problema acerca da colonização cultural da arte.

Palavras-chave: Arte. Atrocidades Maravilhosas. Ação Colaborativa.

ABSTRACT

SILVA, Ana Emília da Costa. *The Amalgam: speculations about the collaborative proposal "Atrocidades Maravilhosas"*. 2014. 146 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

The present investigation deals with artistic proposals for the public space and that are organized as collaborative works . We intend to situate the action *Atrocidades Maravilhosas* (2000), according to modified to interest of the participating artists as well as environmental conditions that the action was proposal. The research discusses cultural contexts 90s and 2000 , specifically the discursive units , contributing to reflect on the " collective action ". By considerations of authors like Clair Bishop , Miwon Kwon , André Mesquita and Steward Home , we intend thinking contemporary art space and the commodification of culture's mainstream. Here, will be questioned identification and identity among social actors as well as between artists and cultural spaces where are designed some artistic proposals . This research enters Brazilian territory in the 2000s ,and pointing this context affinities with some collective artistic proposals in other parts of the world . This research also addresses issues tangential to the negotiations and conflicts inherent for colaboration works _ from them intend to rethink the communication space enabled by these groups , for seeking to decentralize the speeches, from power of dissent . We intend with this panorama illuminate the actions of effective participation , not the new responses to the project of democratization or inclusion of peripheral cultures , but new questions about the old problem about the cultural colonization of art.

Keywords: Art. *Atrocidades Maravilhosas*. Collaborative Actions.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 –	“Pega’, de Felipe Barbosa, 2000 - Intervenção Urbana.....	26
Figura 2 –	“Poderia esta Roubando Mas estou Pedindo/ Poderia estar Pedindo, mas Estou Roubando” de Rosana Ricalde, 2000.....	27
Figura 3 –	Mapa Mundi de Bento de Burgos de Omar, séc. VIII.....	30
Figura 4 –	Carteira de Identidade de Geraldo Marcolini, 2000.....	32
Figura 5a –	Rés do Chão, 2000 - Fotografias dos eventos.....	37
Figura 5b –	Rés do Chão, 2000 - Fotografias dos eventos.....	37
Figura 5c –	Rés do Chão, 2000 - Fotografias dos eventos.....	37
Figura 5d –	V Rés do Chão, 2000 - Fotografias dos eventos.....	37
Figura 6 –	Tute Bianche, 2000- Fotografia do Movimento.....	47
Figura 7 –	O Livro Vermelho do Yomango, 2003- Figura do Livro.....	59
Figura 8 –	O que os detergentes fazem com as mãos das mulheres , de Alexandre Vogler, 2000- Fotografia do Trabalho.....	61

Figura 9 –	Convite da mostra realizada na Fundação Progresso, 2000. Fotografia do convite	67
Figura 10 –	Logomarca da Prefeitura estampada em Kombi, 2000- Cena do Filme <i>Atrocidades</i> <i>Maravilhosas</i>	67
Figura 11a–	Louva Deus de Bruno Lins, 2000	68
Figura 11b–	Louva Deus de Bruno Lins, 2000	68
Figura 12 –	Alguém Ninguém de André Amaral, 2001 – Fotografia da Performance.....	70
Figura 13a–	Coluna de Guga Ferraz, 2001- Fotografia da performance.....	71
Figura 13b–	Coluna de Guga Ferraz, 2001- Fotografia da performance.....	71

LISTA DE ABREVIATURAS

ALCA-	Área de Livre Comércio das Américas
ATM-	Atrocidades Maravilhosas
BNDES-	Banco Nacional do Desenvolvimento
FAM -	Florianópolis Audiovisual Mercosul
FMI-	Fundo Monetário Internacional
NAFTA-	Tratado Norte-Americano de Livre Comércio
OMC -	Organização Mundial do Comércio
PARACINE -	Festival de Cinema de Paraty
UFRJ-	Universidade Federal do Rio de Janeiro
UFRGS-	Universidade Federal do Rio Grande do Sul

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	12
1	LINHAS TRANSVERSAIS	20
1.1	Proposta de Assalto: Atrocidades Maravilhosas	20
1.2	Cidade de Relatos	23
1.3	Lugar Comum, Espaço de Fluxo	33
2	ESPAÇO DE CIRCULAÇÃO	42
2.1	Rumores de Políticas Recentes	42
2.2	Breve Apanhado Histórico sobre os Movimentos de Resistência no Fim do Milênio	47
2.3	O Trote, a Rede e as Novas Políticas Artísticas	52
3	HORIZONTES DE PROSPECÇÃO	63
3.1	Ação Efêmera em Projeção	63
3.2	Questões Sobre o Contingente	76
	CONCLUSÃO	85
	REFERÊNCIAS	92
	APÊNDICES	98

INTRODUÇÃO

Atrocidades Maravilhosas foi uma ação artística urbana que aconteceu na cidade do Rio de Janeiro, em 2000. A princípio, essa poderia ser mais uma dentre muitas intervenções que se sucederam na virada do milênio. Porém, ela se diluiu e se reformulou, desviou-se de uma suposta identidade para alimentar o contingente de trocas entre artistas e o espaço público. E é justamente esse percurso que a presente pesquisa se atém a discutir, rumo a um questionamento sobre o espaço e as significações que o Atrocidades Maravilhosas (ATM) alimentou.

O ATM fundiu elementos num ritmo exponencial, que vai da produção colaborativa a um levante, do levante à dissertação de Alexandre Vogler e à produção cinematográfica que ganhou o mesmo título que a ação. Desses arquivos à colagem esporádica realizada por outros artistas após a primeira ação; desses desdobramentos à participação de artistas em eventos com o qual o “slogan” Atrocidades Maravilhosas apontava assaltos à arena pública; e desses roubos artísticos aos inúmeros atalhos arquivados que se alastraram no espaço discursivo alimentado pela colaboração e ação urbana coletiva.

Na dificuldade de entender essa estrutura complexa e na intenção de não limitar seus tentáculos, buscamos pensar a ação primeira ATM – ocorrida em abril de 2000, enquanto amálgama, cuja característica reside na capacidade de estabelecer conexões. O que caracteriza o amálgama é o resultado que implica em confundir e adaptar em si um ou mais elementos anteriores e assim, produzir algo novo, novas possibilidades de fusão e transformação da arena pública e artística. Diferente da incorporação ou mesmo assimilação, no amálgama é impossível se identificar com a parte dominante. Porque até mesmo o elemento mais expressivo, quando amalgamado, deixa de ser totalmente expresso e passa a comungar um novo elemento, ganhando assim uma sobrevida.

A estrutura amalgamada não resiste sem confundir-se com o estabelecido primeiramente, por isso, a dificuldade em defini-la. Quando necessário, a fisicalidade da estrutura amalgamada muda de estado com facilidade espantosa. Liquefaz e se solidifica de acordo com a ambientação e a oportunidade. Além disso, é importante ponderar que o processo de amálgama difere do processo de integração. No caso do ATM, a constatação desses termos é dada, uma vez que a proposta de cada artista (X, Y ou Z) ao

se juntar, não compõe uma unidade (XYZ). É fato que os diferentes proponentes carregam poéticas próprias e trajetórias distintas, além de ter menor ou maior participação no Atrocidades, em momentos específicos. No processo de amálgama, no entanto, é necessário que existam circunstâncias ideais para a fusão dos componentes. Situar essa questão implica em evidenciar uma pré-disposição, ou nos termos que competem ao Atrocidades, uma abertura para os acordos entre as partes. Não menos relevante, a aceleração dessa fusão pode ser alimentada pelo calor dos desejos em questão, em um determinado tempo.

A ação contou com a colaboração de 20 artistas, que em abril de 2000 propunham um assalto à malha urbana por poéticas distintas. A confecção artesanal de cartazes e a colagem dos mesmos em diversos pontos da zona metropolitana da cidade do Rio de Janeiro evidenciaram um modo de produção peculiar. Em razão da urgência das ruas, em média cinco mil cartazes foram “devorados” pelos transeuntes, colocados como espectadores de uma galeria em céu aberto, com objetos artísticos alheios ao circuito de arte. Disso, restaram apenas fragmentos de uma ocupação que esteve infiltrada na cidade e que permanece viva apenas na rede de arquivos, sejam eles imagéticos ou discursivos, na memória orgânica dos participantes, nas publicações e nos rastros digitais. E, justo na dissolução de seus vestígios, que se ergue a potência substancial do ATM – um ambiente de troca entre artistas que repensaram e reformularam a ideia de espaço público, seja em sua dimensão física ou discursiva.

Nos início dos anos 2000, o terreno era fértil, posto que a geração de jovens artistas ultrapassava em quase duas décadas, os ventos cortantes de uma ditadura militar. Essa condição, apesar de perdurar na reprodução dos mecanismos de vigilância e controle neoliberal, não contava com a rigidez e a intolerância tamanha que resistiu no Brasil até os anos 1980. O Atrocidades surgiu na maturação da abertura política, concomitante a um alargamento do mercado internacional.

O ATM não era o único nem o primeiro grupo a pensar no assalto ao espaço público. Muitos dos artistas atuantes nessa proposta colaborativa faziam parte de outras iniciativas, como a Galeria do Poste (desde 1996), um ponto de encontro entre artistas em Niterói; o Atelier 491; o Rés do Chão (2002), surgido nessa mesma época e que promovia encontros entre pesquisadores de artes e áreas afins; bem como outras propostas que conectavam ambientes íntimos de produção de ações e discussões sobre a

arte, ao espaço público expandido, o qual incluía as ruas e a arena comunicacional de segmentos culturais e políticos.

O mentor da ação – Alexandre Vogler – comenta que pensou num assalto à publicidade, esse meio de comunicação que acoberta, com um planejamento nobre, as malícias da indústria de consumo. Muitos artistas, com a vontade de por a prova seus trabalhos no contexto urbano, apostaram na ação colaborativa proposta por Vogler. De todo modo, não é possível unir e qualificar em um só termo os objetivos heterônomos dos artistas envolvidos na ação, já que cada um deles desenvolveu livremente seus trabalhos, os conectando a outros eventos artísticos e pesquisas. Partimos do princípio de que os desejos entrelaçados no *Atrocidades* eram dispersos, mas talvez esteja nesses pequenos dissensos, justamente, um espaço comum mais arejado. Ou seja, a comunhão de um princípio e de uma vontade, a liga que dá origem ao amálgama.

Nos primeiros tópicos deste trabalho, trataremos da proposta de assalto que deu corpo ao *Atrocidades*. Ou melhor, a convocatória feita por Alexandre Vogler a artistas de diversas origens e praticantes de linguagens heterogêneas. Por essa via, a dimensão crítica da ação começa a ganhar contornos e anuncia um elemento que acompanharia boa parte do trajeto dos artistas envolvidos no *Atrocidades*: a tomada (o tal assalto) do “espaço público”. O diálogo com lugares ou condições ambientais específicas orientaram os trabalhos durante a intervenção. Sobre essas condições, o planejamento urbanístico e a flutuação de discursos e identidades que circulam pela zona metropolitana do Rio de Janeiro, foram alguns dos temas explorados. Pelo relato dos artistas Rosane Ricalde, Felipe Barbosa, Geraldo Marcolini e com a documentação feita durante a ação de abril de 2000, buscamos pelas conexões entre a convivência dos artistas com esses espaços e a paisagem imaginada enquanto Rio de Janeiro. Com o intuito de problematizar essa rede de agenciamentos, buscamos em Michel de Certeau (2005) a diferença apontada conceitualmente sobre mapas e percursos.

O pilar teórico nos possibilita evidenciar a questão das enunciações criativas que refazem a cidade e ampliam o espaço público pela apropriação de significações. Tratado como espaço de fluxo, o campo artístico que se consolidava nos anos 2000 trazia à tona algumas peculiaridades. Na procura por novos meios de produção e exposição, os artistas propunham um circuito que se estendia nas imediações do circuito tradicional de arte. A partir de ações em moradias e ateliers, bem como na rede de colaboradores, formavam-se grupos de atuações. Marisa Flórido (2005) nos auxilia ao contextualizar a

época em que as ações coletivas não eram agrupadas a um norte comum, mas organicamente costuradas pela empatia intersubjetiva.

A abertura ao outro, comentada pela autora, nos mostra que é impossível falar de “coletivo” como se tratássemos apenas do conjunto de traços fixos, nem nos possibilita afirmar a participação dos membros como consequência de um segmento discursivo. A colaboração ou a participação direta dos artistas, ao ultrapassar a solidariedade (possível filiação à proposta de Alexandre Vogler), interrogava o nome dado: *Atrocidades Maravilhosas*. Na fusão de estruturas ou práticas sociais e artísticas se formavam novas estruturas e novas práticas.

Na segunda sessão dessa investigação, escrevemos sobre a ação de 2000, buscando pelas conexões implícitas no *Atrocidades Maravilhosas*. Pretendemos assinalar, deste modo, as muitas práticas colaborativas que surgiram nesse contexto histórico e a opção de alguns artistas pelas propostas colaborativas. Tendo em vista a “ação direta”, que implica na atuação em contextos específicos, pretendemos problematizar o distanciamento dessa geração das grandes narrativas políticas e, até mesmo, a filiação às tendências artísticas da época – que não deixa de ser uma forma partidária. Acreditamos que pela descrença em um comportamento coletivo orientado por um modelo paradigmático, capaz de abarcar a diversidade cultural (a exemplo da construção identitária dos partidos políticos, dos estados nações, e dos projetos universalistas mais radicais, os quais optavam por uma linguagem didática civilizatória), as ações coletivas dos anos 2000 revelaram um caráter peculiar.

O foco da seção recai sobre uma época de ideais revolucionários desgastados, porém alimentada pelas redes de colaboração crítica e de produção que surgiram com a facilidade da comunicação e transporte, imersos nos processos de globalização e das novas tecnologias. Entretanto, dizer que atualmente estão frouxos os laços identitários não exclui o fato de que é possível pensar sobre as estruturas de dominação ainda vigentes, mesmo que agora tenhamos que levar em conta as estruturas de poder diluídas e, do mesmo modo, as conjunturas de resistência.

Acreditamos que para criar táticas de liberdade, sendo elas de qualquer ordem, seja pertinente mapear os limites que contornam o exercício da mesma. André Mesquita (2008), em seu levantamento acerca dos coletivos artísticos, discorreu sobre algumas das práticas “ativistas” que surgiram no fim do século XX. Em suas análises, principalmente pelos movimentos que ganharam força na virada do milênio, é possível

ampliar as perspectivas sobre os coletivos artísticos que se ocuparam o “ativismo” naquele momento, sem segmentar a contestação identitária da rede de discussões políticas em relação à macro estrutura social e econômica.

Essas questões não orientaram propriamente os trabalhos dentro do Atrocidades Maravilhosas, mas consideramos pertinente comentar o contexto, afinal, a importância disso implica em retomar manifestações antiglobalização impulsionadas antes mesmo dos anos 2000. Junto a elas foram criadas redes entre “ativistas” e artistas interessados em dialogar com o contexto político. Alexandre Vogler foi um deles e pelo Culture Jam (tática que implica na subversão do conteúdo publicitário) levou para o Atrocidades (em abril de 2000), uma proposta estética de fins sociais contestatórios. Essas questões estiveram presentes em muitos trabalhos durante as colagens de abril, mas não foi determinante para todo o grupo.

A abertura a esse assunto é pertinente, conforme adentramos na pesquisa a questão dos agenciamentos coletivos. Sobretudo ao levar em conta o repertório expressivo de referências artísticas aplicadas ao início dos anos 2000, no qual são encontradas em alguns grupos de artistas a potência de uma articulação em rede. É nesse sentido que se faz relevante repensar a estrutura do Atrocidades Maravilhosas, já que os elementos desse amálgama, ou seja, os artistas, se diluíram e se recompuseram em outras formações coletivas.

A esse respeito, abrimos espaço para a cultura contestatória do século XX. Um ambiente em que a alteridade ganha pauta na medida em que indaga a espetacularização de valores culturais dominantes. Stewart Home (2004), contribuiu para esse panorama, ao comentar o alargamento das redes de Mail Art, os experimentalismos do Fluxos, as inserções urbanas da Internacional Situacionista, a visibilidade dos fanzines durante a eclosão do movimento Punk, a partir dos anos 1980, bem como, a colaboração que deu corpo a novos segmentos culturais e artísticos nesses últimos trinta anos. Grupos estes que, em muitos casos, se modificaram por conflitos internos e foram adaptados aos processos de difusão e contaminação cultural.

Home (idem.) expõe que a linha mestra desses movimentos era, justamente, a colaboração em rede, em que a participação direta pela argumentação, questionamento, adaptação e formação de subsegmentos – que contaram com um largo histórico de cisões e retomadas – arejavam as pautas e, conseqüentemente, desviavam-se dos dogmatismos. Nesses movimentos culturais, o elemento intangível das utopias ou as estratégias para

alcançar determinados fins dialogavam com as táticas pensadas de acordo com as condições temporais de seus ambientes, destinados às interferências.

Essas correntes apontavam para as futuras gerações, uma fruição dos conteúdos fadada a arrastar consigo o comentário alheio e, por isso, destinada a se transfigurar cada vez que fossem reapropriados. Em 2000, esses segmentos apresentavam um estado de maturação, ao colidirem com a abertura ao liberalismo e a tímida articulação pela internet eles caminharam rumo à ampliação do contingente de prospecção dos conteúdos contraculturais.

A colaboração no campo das artes é um assunto que ganhou significativa visibilidade ao ser retomada nas últimas décadas. Esse modo de produção coincidiu com a abertura das artes ao ambiente externo às galerias, fomentando novas formas de exposição. Essa nova caracterização dada ao lugar da arte foi largamente comentada por autores como Hall Foster (2005) e Clair Bishop (2004). É referência para esse diálogo, a onda de manifestações artística que se desviou da produção de objetos e que interferiu diretamente no campo da historiografia da arte, sendo este um problema revisado por Belting (2006).

Não podemos deixar de incluir os agenciamentos que se configuram enquanto micropolíticas, os quais não se limitaram a produção artística, mas que, segundo o pensamento de Felix Guatarri (desde os anos 1960), era um desvio em potencial para as leituras orientadas por paradigmas culturais.

A prática coletiva não é uma inovação no campo das artes. Entretanto, com o alargamento dessas iniciativas nas últimas décadas, essa prática entrecruza com ambientes autônomos de arte, pontos abertos para o campo de desejos elaborado na contemporaneidade. Essas foram questões que recaíram sobre a lógica operandi do circuito tradicional, tencionando assim os limites da poética, do espaço da arte e de seu possível mercado.

É evidente a significativa distância na resposta potencial dos transeuntes em relação às obras dispostas no perímetro urbano e a fonte primordial destes trabalhos que se dá pelo relato. Compete afirmar essa mutação, para a maior parte das obras baseadas na imagem ou no objeto, mas isso se torna menos útil quando falamos de práticas colaborativas, como o *Atrocidades Maravilhosas*, que liga o processo e a experiência momentâneos à arena pública.

E, justo essa característica, que nos impede de apreender o que é genuíno, mas sem deixar de apontar o que é produtivo nesse tipo de trabalho e na memória que foi construída – a amálgama viva, que ainda resiste e pode até ser percebida mais de uma década e meia depois de seu gatilho. Seria injusto limitar o trabalho ao momento de sua execução: ou seja, a ação coletiva ocorrida em abril de 2000. A trajetória discursiva nos aponta para outros terrenos de agenciamento artístico. No exercício em desvendar o lugar de onde falam os artistas, foi realizado um mapeamento incompleto, uma espécie de cartografia ainda em formação. Delas surgiram as contradições de arquivo, próprias do dissenso intrínseco à ação coletiva, com impressões e relatos que podem se contradizer, mas que em si, não eliminam o caráter mútuo de seu princípio. Frente a esses desvios, o *Atrocidades* aponta as aberturas do ambiente em que atuou. Pontuando que o espaço público sempre foi e será um lugar de fluxo.

Esse emaranhado de trocas ora ressalta afinidades coletivas, ora tenciona imagens comungadas com intenções pessoais. Mesmo diante desses antagonismos, perguntas sussurram inquietas sobre os caminhos possibilitados pela rede de informações tecida pelos artistas e pelo ambiente de circulação desses arquivos. Por via dessas experiências que se diluem e, frente às contradições de arquivo, problematizando os limites do grupo pelo “estar junto”, pretendemos situar o *Atrocidades Maravilhosas*, no terceiro capítulo. Seja no meado que alimenta a comunidade que perdeu sua cabeça ao admitir-se enquanto amálgama, seja nos espaços discursivos que começaram a se formar após a ação de 2000.

O estado de radiação, que desenvolve esse assalto, bem como a temporalidade que marca os diálogos, procedentes e póstumos a ele, versam sobre um território maleável. Na mesma medida em que fomenta a visibilidade e as relações entre segmentos sociais e políticos pré-determinados, aproximam-se de Kwon (2002) que aponta como *Site Oriented*, um lugar de conexões, onde a identidade é sempre confrontada. Kwon nos deixa a sugestão de que, se antes podíamos falar do problema dos ambientes artísticos pela evidência do discurso que conduzia o espaço expositivo de arte, as manifestações efêmeras que buscam ligar a arte à arena pública, como o *Atrocidades Maravilhosas*, nos conduzem a questionar os discursos que produzem a comunicação cultural, esse espaço expositivo que também tem limitações e aberturas. O positivo desmanchamento do *Atrocidades Maravilhosas* nesses termos, consequência da não reprodução da ação conjunta e da opção por não cunharem discursos paradigmáticos

para definirem a finalidade da ação ou a identidade do grupo, fez do resultado plástico e do gesto de seus articuladores, uma espécie de comunidade peculiar. E é justo nesse espaço comungado que pretendemos problematizar nos capítulos subsequentes.

1 LINHAS TRANSVERSAIS

O intuito dessa sessão é problematizar a proposta de ação Atrocidades Maravilhosas realizada em abril de 2000, levando em consideração a convocatória de Alexandre Vogler e os desdobramentos poéticos que surgiram na efetivação dessa intervenção urbana. Partimos dos registros escritos do mentor, em especial as passagens em que ele frisa possibilitar liberdade de criação aos artistas envolvidos nessa ação. Por essa convocatória, refletimos sobre os atravessamentos inerentes a essa tomada urbana.

Ao entendermos o relato como uma enunciação criativa, buscamos por discursos e imagens que se aproximam da ação. Os percursos de alguns artistas pela cidade do Rio de Janeiro nos servem de aparato para problematizar as possíveis significações do espaço público, levando em consideração suas dimensões física e discursiva.

Aqui, não só a cidade do Rio de Janeiro, ou as formas de recriá-la, são matéria para a reflexão acerca do espaço público. A ação desses artistas e a convivência dos mesmos nessa cidade apontam uma espessura discursiva que perpassa a estrutura social e política e os efeitos da mesma numa geração de jovens artistas.

1.1 Propostas de assalto: Atrocidades Maravilhosas

Entre os anos de 1999 a 2000 acontecia na Fundação Progresso, ambiente cultural do Rio, a produção coletiva de cartazes a serem afixados nas ruas. Convidados por Vogler, artistas predispostos à intervenção no espaço urbano compartilharam o atelier de Guga Ferraz, galpão cedido pela instituição. Vinte pessoas transitaram pelo processo de confecção e execução de uma ação colaborativa. Nas palavras do mentor:

Esse ‘assalto’ surgiu como desdobramento do projeto de pesquisa ‘Colabore para a boa operação do transporte coletivo’, de minha autoria para o Mestrado de Linguagens Visuais, em que investigava, entre outras coisas, a apreensão visual da imagem repetida sobre o prisma da velocidade, ou seja, mediante o espectador em movimento. (VOGLER, 2001, p.113)

Durante a elaboração dos cartazes, toda a produção poética e técnica não passavam pelo crivo do centro cultural. Aliás, parte do material era feito no Atelier 491¹ em Santa Teresa e as poéticas eram desenvolvidas por cada artista de maneira independente. Assim, se formava o ATM não como um “coletivo” propriamente dito, mas como um trabalho colaborativo capaz de viabilizar veredas nas autoestradas da comunicação urbana e artística. Dessas conversas, ergue-se um espaço que não necessariamente afirma sua unidade, mas que descobre na partilha, a potência de um caminho radial.

Nos escritos de Vogler, encontramos traços de sua convocatória:

Afirmo que pouco ou nada interessa a discussão categórica de situar o Atrocidades como trabalho de arte; antes de tudo gostaria de situá-lo mais como um procedimento de lambe-lambe (...). A proposta visa eleger um local específico de aplicação dos cartazes, o que tornaria indissociável seu conteúdo e as relações com seu entorno. Recorria, com isso, a uma atitude política de se fazer arte independente dos muros das instituições, pensada para questionar e alterar a paisagem urbana. (Idem., p.112)

Essa empreitada contou com Rosana Ricalde, Felipe Barbosa, Clara Zuniga, Rosivelt Pinheiro, André Amaral, Guga Ferraz, Edson Barros, Ducha, Geraldo Marcollini, Arthur Leandro, Cláudia Leão, Ronald Duarte, Adriano Melhen, Bruno Lins, João Ferraz, Leonardo Tepedino, Ana Paula Cardoso, Luiz Andrade e Marcos Abreu; cada qual, com pesquisas plásticas próprias e questionamentos nem sempre concordantes aquilo que se referia ao meio, à cidade e a ação coletiva que se configurava.

Lugares específicos, dispostos na zona metropolitana da cidade do Rio de Janeiro abrigaram boa parte dos cartazes. Foram eleitos alguns espaços de grande fluxo- como a Av. Brasil, a Av. Gomes Freire, a zona portuária – e suportes arquitetônicos e referentes ao mobiliário urbano- como a rampa de acesso ao estádio do Maracanã, o mergulhão da Av. Pasteur ou os telefones públicos espalhados pela cidade. Também foram alvo das ações, locais que dialogavam com instituições políticas - como a Casa do Estudante (Espaço pertencente à UFRJ).

¹ Projeto que acontecia em Santa Teresa em fins dos anos 90 e início dos anos 2000 e envolvia Alexandre Vogler, Adriano Melhen, Andre Amaral, Roosivelt Pinheiro, Bruno Lins, Geraldo Marcoline, Clara Zuniga, Arthur Leandro, Edson Barrus, Felipe Sussekind, Marcio Vale e Ana Paula Cardoso.

Esse assalto gerou grande impacto visual, entretanto a competição com a publicidade determinou vida curta às imagens. Já os cartazes, apesar de rasgados e sobrepostos por outras publicidades, permaneceram nas largas extensões de muros. Tanto no cotidiano que se infiltravam quanto na divulgação – dada por vias da reprodução das imagens a partir de vídeos e textos – a ação resistiu ao tempo e ainda amplia seu campo pelos registros ressonantes ao evento. Por mais que o ATM tenha se erguido segundo uma estratégia clara – a infiltração no meio da publicidade urbana, como proposto por Vogler – a elaboração do “médium” tomado por cada artista participante, assim como os efeitos alusivos aos diálogos gatinhados por eles estenderam a significação do trabalho tornando complexa a conceituação da ação, bem como a categorização do próprio grupo.

As tentativas em revitalizar o fluxo de interesses que permeavam a ação provocam reflexões no que diz respeito estrutura do grupo, a qual agrega afinidades e dissensos. Nesses termos, do atelier para a rua e da rua para um circuito, erguem-se questionamentos que parecem anteceder qualquer definição, uma vez que o trabalho realizado em conjunto agregou práticas e interesses díspares.

Diante da articulação do grupo e dos campos comunicacionais ativados por ele, é de primeira importância repensar a gama de interpretações que surgem sobre o “espaço público” da cidade e também a formação de uma arena democrática que se firmava entre os membros do próprio grupo. Essa esfera política aponta que a atualidade da ocupação de um espaço pode ser simultaneamente abrigo de desejos e sítio de representações. Nesse sentido, visto a efemeridade da ação, são justas as veredas discursivas sobre essa cidade e sobre a relação do grupo com esse espaço de ação, que se prestam a iluminar particularidades instigantes sobre o ATM. O processo criativo e o desdobramento da produção dos vinte artistas envolvidos atravessou a cidade pela motivação coletiva em intervir no espaço urbano, estabelecendo mediações criativas entre as imagens e conteúdos informacionais que desenhavam tanto esboços sobre a cidade do Rio de Janeiro como atravessamentos de uma geração particular, ou seja, um quadro cultural próprio aos anos 2000.

Ronald Duarte aponta, em entrevista com Felipe Scovino e Renato Resende (2011, p.8), que os vinte artistas participantes da ação não se reuniram para negociar propósitos comuns. Ronald comenta que nos dias das intervenções, nem todos os participantes estavam presentes. Segundo o artista, Alexandre Vogler não determinou o

que os artistas deveriam fazer, ele apenas convidava algumas pessoas a participarem de sua proposta e competia a cada convidado a liberdade de criação.

Assim, o espaço experimental, que adulterou a sugestão de Vogler, refletia a descentralização do grupo, e desde já, anunciava a coautoria como forma de agitar os limites da proposta fundadora. As “especificidades genéricas” das metrópoles – como os apelos de pedintes apropriados por Rosana Ricalde para seus cartazes, o tráfego investigado por Felipe Barbosa – ou ainda os diálogos diretos com contextos urbanos pontuais – como fez Arthur Leandro em suas colagens no chão da rampa de acesso ao Maracanã ou as provocações à Prefeitura do Rio de Janeiro engendradas por João Feraz – são algumas das variações que surgiram dessa emancipação da proposta.

Não só a liberdade de criação dos artistas durante a ação *Atrocidades Maravilhosas*, mas o intercâmbio entre eles antes e depois do evento contribuiu para um mapa de interesses e necessidades coletivas. Assuntos tangentes ao circuito de arte, aos problemas latentes à vida metropolitana ou à arena comunicacional global, são alguns dos nortes que fundam o ATM como uma espécie de agregador temporário de desejos, não orientados por finalidades ideológicas, mas por questões postas em diálogo.

Em anos posteriores, o ATM se transfigurou em outras ações, deu origem a ações como *Atro (cidade grande)* em São Paulo no *Panorama da Arte Brasileira* de 2001 e o evento que levou o nome do coletivo: *Atrocidades Maravilhosas*, realizado em 2002; além de filmes como *Atrocidades Maravilhosas* de Lula Carvalho, Pedro Peregrino e Renato Martins, *Atro (cidade grande)*, uma produção coletiva com edição de Carlos Sansolo; atravessamentos em iniciativas afins, como, *O Fantasma da Puta Velha* dirigido por Rubinho Jacobina, Tiago Arruda, Rodrigo Modenesi e *Similoses 2* de Ericka Fraenkel e Carlos Sansolo.

Sobre esse terreno, arejado pelo discurso de artistas bem como pelas contribuições críticas acerca do quadro que se desenhou a ação, o *Atrocidades* inquieta uma época em que a obsolescência da linearidade histórica é consumida pela efemeridade e mutação dos agenciamentos.

1.2 Cidade de Relatos

Assuntos tangentes ao ambiente urbano são duplamente tensionados. Por um lado os limites de um lugar se instalam pelas dicotomias entre público e privado, entre

lugares ordenados e lugares marginalizados, ou entre dimensões turísticas de certos espaços e os ambientes não colonizados pelos espetáculos promocionais. Por outro, no fluxo de opiniões e ações, o espaço de circulação e consequente modificação urbana relativizam categorias como o pertencimento, remodelando assim as zonas de conflito e eventualmente de segurança, além de trazer à tona paradoxos em relação ao espaço público e o espaço de consumo.

A eleição de alguns lugares específicos para a colagem dos cartazes durante o *Atrocidades* refletiu a vontade de questionar ou evidenciar certas características que permeavam o cotidiano da cidade do Rio. Sobre essa trama, é importante estacar as relações entre os cartazes com os espaços iluminados por eles. Para tal, é justo pensarmos sobre o “espaço público” não só em sua dimensão física, mas conceitual e discursiva.

Tendo como base a cidade do Rio e considerando a gama de conflitos travados nesse território, é pertinente repensar junto à Canclini (2007, p. 153-154) sobre as relações interpessoais em algumas metrópoles contemporâneas. O autor solicitado para essa especulação aponta que os principais polos latinos, a exemplo das capitais europeias – mesmo estabelecendo a segregação entre ricos e pobres, centro e periferia – foram estruturas que fomentaram a convivência inter-étnica pelos projetos urbanísticos, os quais tinham como base o estímulo dos fluxos. Os modelos latinos mencionados por Canclini vêm de referenciais urbanos europeus (como os projetos de Haussman, 1853-1870) que visavam desenhar a cidade como corpo arterial. O ritmo de vida carioca, reflexo desse tipo de projeto, acabou por abrir caminho a uma infinidade de imagens, panoramas que congregam contaminações indenitárias e consequentemente reorganização de estruturas culturais.

Sobre boa parte da zona metropolitana do Rio de Janeiro ergueu-se palcos de trocas entre classes, identidades, manifestações políticas e artísticas. Esses agenciamentos ora problematizaram, ora contribuíram para estereotipar contextos culturais complexos (como aconteceu com as favelas- citadas no samba de Sapucaí como lugar de alegria, e muitas vezes ofuscando nesses enredos, as contradições problemáticas existentes entre a miséria e o luxo).

No caso do *Atrocidades*, um projeto que aconteceu em Santa Teresa é citado por alguns participantes como prerrogativa para a o evento que se estendeu durante o ano de 2000. Em 1999, Vogler, Geraldo Marcolini, Ronald Duarte entre outros artistas que

compunham o Atelier 491, impactados, sobretudo pelas trocas culturais e discrepância econômica entre os moradores do bairro carioca de Santa Teresa, explicitaram um problema típico da cidade do Rio de Janeiro, o tráfico. Desde já, existia um diálogo entre a vivência dos artistas e o circuito de arte, mesmo que isso sucedesse por suas bordas. A ação Morro no Rio (1999) aconteceu paralela ao evento Santa Teresa de Portas Abertas. Geraldo Marcolini comenta que:

Ninguém vendia nada nesse evento (Santa Teresa de Portas Abertas). Na verdade apenas pagávamos para participar e ficávamos no prejuízo (...) aí agente resolveu apresentar uma proposta de interferência urbana num bairro enquanto acontece o evento, que seria inclusive uma forma de mostrar que o nosso trabalho, não aquele trabalhinho de atelier meio artesanal. Pensamos: vamos botar uma boa proposta para eles. A organização do evento adorou a idéia, e no ano seguinte inspiramos o Interferências Urbanas. O evento rolou uns seis ou sete anos. A agente estava muito envolvida com a questão do tráfico, também morávamos ali no bairro de Santa Teresa e éramos usuários de drogas. Sabíamos que o problema com a polícia era realmente uma questão social.²

A ação Morro no Rio, comentada aqui, consistiu basicamente na disposição de uns sacos gigantes de um pó branco parecido com a cocaína, impressos com imagens do Cristo Redentor, colocados numa escadaria da Rua Joaquim Murinho. Mesmo sabendo que Morro no Rio é uma dentre as muitas das iniciativas que atravessaram a ação colaborativa ATM. A proposta de 1999 comenta uma narrativa própria à cidade do Rio, relacionada a uma zona de conflito onde vibram questões localistas abertas por uma dada intensificação de contágios, os quais se estendiam para as questões do circuito cultural e artístico.

Morro no Rio assim como o Atrocidades Maravilhosas parecem ironizar de certa forma esse espaço urbano ambíguo. Sem um plano laborado rumo a uma finalidade específica, essas ações solicitaram comentários aos passantes das ruas. Numa oscilação entre ironia, afronta, e o alerta para os problemas vigentes no espaço urbano carioca, o conteúdo explorado nessas ações gatilham o contato direto entre os transeuntes, uma dada paisagem de informações nômades que se coagulam nesse espaço compartilhado. Entretanto em ambas as ações comentadas, essas narrativas nômades não se prestam a

² Geraldo Marcolini. Entrevista concedida a Ana Emília da Costa Silva. Rio de Janeiro (16, fev, 2013). Transcrita no apêndice F dessa dissertação.

ditar a informação, elas abrem pautas às ruas ampliando as significações sobre as intervenções a partir da participação.

No Atrocidades, a dimensão física e discursiva da própria ação estica ainda mais as dimensões do espaço urbano. Isso se dá porque, a unidade amalgamada das propostas artísticas que o projeto conteve propôs uma visão multifacetada da esfera pública explorada. Felipe Barbosa e Rosana Ricalde, por exemplo, ao longo da intervenção Atrocidades Maravilhosas, trataram de forma díspar as especificidades genéricas das metrópoles. As propostas desses artistas apareceram como novas nuances para ação colaborativa comentada aqui, uma vez que se desviaram do conteúdo publicitário do lambe-lambe, para dar ênfase à cadência imagética que se estende pela sequência dos cartazes colados.

Felipe ironizou as grandes avenidas. Em suas colagens dispostas sobre a via elevada da Perimetral (Pista suplementar da Avenida Rodrigues Alves) o artista se deteve aos efeitos da aceleração. Em Pega, os cartazes sequenciados provocavam a sensação de movimento da imagem sugerida no título do trabalho. O espaço público que abordava Felipe, não acontecia em termos de uma abrangência localista; numa economia imagética, a velocidade dos transportes e o padrão das vias urbanas apontam a qualidade da paisagem, comum a esse tipo de espaço ritmado. Nela a ema (figura impressa em seus cartazes) só se locomove em frames.

Figura 1 - Pega, de Felipe Barbosa, 2000 - Intervenção Urbana



Fonte: WEBSITE FELIPE BARBOSA

Uma imagem dinâmica que não é regra para todos os transeuntes da cidade, mas que se mostra disponível a uma sensação específica, comungada nos cortes acelerados dos transportes de vias públicas. Vistas dos automotores, o desenho parecia esticar oscilações ao longo do muro, assim, fazia com que o olhar nesse tipo de experiência colocasse em segundo plano o conteúdo do que era visto em detrimento do movimento que arrastavam as artérias da cidade.

Se por um lado Felipe Barbosa elenca a relação entre o espaço físico das cidades e a sensação ritmada das paisagens em fluxo, Rosana Ricalde mergulha no ritmo do jargão publicitário, repensando os slogans marginais. Rosana imprimiu nos cartazes feitos para o Atrocidades Maravilhosas a seguinte inscrição: Poderia estar pedindo, mas estou roubando / Poderia estar roubando, mas estou pedindo. A artista diz³ ter viajado para vários países e notado que essa frase continuava sendo anunciada por pedintes de outras cidades do mundo. Por essa conexão entre as metrópoles, o jargão propagado parecia revelar um tipo de publicidade que estava á margem da sociedade de consumo, mas não deixava de usufruir de suas estratégias.

Figura 2 - Poderia esta Roubando Mas estou Pedindo/ Poderia estar Pedindo, mas Estou Roubando, de Rosana Ricalde, 2000.



Fonte: WEBSITE MUSEU VIRTUAL MUVI

³ Rosana Ricalde. Entrevista concedida a Ana Emília da Costa Silva. Rio de Janeiro (10, jun de 2012). Transcrita no apêndice A dessa dissertação.

Na atual crise dos parâmetros modernos e contaminações culturais ampliadas pela globalização, o discurso em relação às fronteiras morais e éticas vem sendo ofuscado, mas não apagado. Nas metrópoles existem contradições canônicas que segregam e fomentam a desigualdade social. Paralelos às flutuações identitárias e a consciente contaminação entre narrativas culturais é factual que a comunicação, sobretudo nos centros urbanos, funda sítios discursivos, como é o caso da difusão de estilos de vida pela publicidade, do discurso sobre a violência urbana e a necessidade fantasiosa de progresso, por exemplo. Nessa perspectiva, os vários caminhos da urbe, modificados e vivenciados, são asfixiados por esses devires insistentes, que procuram impor sobre a cidade algumas vias de regra.

Entretanto, a intensificação dos fluxos e a consequente tendência à globalização própria às cidades metropolitanas, espelham a desconexão entre lugares palpáveis, imagináveis e lugares de consumo. Augé (2007) revela que hoje nem tanto a pasteurização da globalização, mas o excesso de trocas culturais é quem faz com que os espaços se abram em “não lugares”⁴. Nesse sentido é válido pensar junto a Ricalde sobre as fronteiras desse espaço público, projetado para o consumo e remediado pelos sujeitos que estão nas bordas desse processo de mercantilização dos espaços de convívio. Os marginalizados que resistem às desigualdades, por um lado provocam reações de rebeldia e por outro a reprodução dos discursos sobre o medo do roubo. Ou até mesmo uma espécie de dignidade recuperada pelo pedinte que opta em pedir ao invés de roubar.

Em propostas como as de Ricalde e Barbosa, o meio (lambe-lambe) e a forma de ação (intervenção urbana) dilatam novas significações. Nesse sentido, o site elaborado no Atrocidades Maravilhosas e atualizado em discussões pelas mãos dos artistas participantes – bem como pela apropriação dos passantes, da mídia e da crítica– agregam sentido à efemeridade da ação. Sem renegar as acepções de um tempo, a intervenção ora visava sabotar momentaneamente a propaganda disposta pelos muros urbanos; ora situava os cartazes em outros espaços, arrastando desde questões locais até poéticas, afins à percepção estética desses ambientes de fluxo, como expõem os artistas anteriormente citados. Essas propostas direcionadas ao terreno das relações ampliadas

⁴ Em oposição, os não-lugares não se definem como identitários, relacionais ou históricos, os não lugares são para Augé caracterizados pelos excessos. Nas palavras do autor “O mundo da globalização econômica e tecnológica é um mundo da passagem e da circulação – tudo tendo como fundo o consumo. Os aeroportos, as cadeias hoteleiras, as auto-estradas, os supermercados (...) são não-lugares, na medida em que a sua vocação primeira não é territorial, não é a de criar identidades singulares, relações simbólicas e patrimônios comuns, mas bem mais de facilitar a circulação.” (Augé, 2003, p.84).

foram atravessadas por linhas, as quais desmistificam a pureza dos lugares e proclamam na partilha a maleabilidade de suas possíveis definições.

Cada percurso aqui mencionado ergue um dado espaço discursivo, ativado pelas imagens e aberto ao comentário do transeunte. Assim, se partirmos dos espaços que esses cartazes ativam, caberá pensar antes nos fluxos e nem tanto em possíveis limites. As ações e os relatos imagéticos arquitetados pelos artistas podem ser pensados como criações enunciativas. Nesse sentido, o *Atrocidades Maravilhosas de 2000*, esse amálgama de atos culturalmente criadores, não poderia, nessa perspectiva, se converter em um mapeamento sobre a cidade. Os assuntos tratados caminham em vias que muitas vezes não se cruzam, em espaços ativados que podem ser superficialmente parecidos, mas que se reformulam pelos olhares atentos e pela gama de particularidades articuladas por cada artista.

Por mapa, Michel De Certeau (2007) toma como fundação as limitações provocadas pelas abstrações, como acontece com o senso geográfico, se tratarmos da apreensão de um espaço físico, ou o dogmatismo, se fizermos alusão ao espaço discursivo mapeado ou eficaz. A ação colaborativa aqui explorada parece afinar-se a outra categoria também pensada por De Certeau, o percurso.

Ao explorar os mapas europeus medievais, o autor adentra a questão sobre essas qualidades de apreensão do espaço, e aponta o relato enquanto ferramenta capaz de configurar imagens culturais. Surgem nessas imagens alguns traçados que não seguem o relevo de uma estrada ou os limites de um território, mas as derivações da marcha. Entre os condicionantes de um percurso e o lugar reconhecido, as figuras assinalam as operações históricas de que resultam. “Assim a caverna pintada no mar, fala da expedição marítima que permitiu a representação da costa.” (Idem, p. 191). De Certeau comenta ainda que, até esse período existiam duas tradições, os mapas que consideram as abstrações geográficas universalistas, teorizados por Plotemeu (nascido por volta do séc.X d.C.) ; e aqueles que provinham dos navegadores, guias que consideram as condições da marcha. O relato imagético desses mapas apoiados nas condições de marcha funciona como mediador para as futuras rotas. Eles indicam pela figuração, operações que possibilitam a fabricação de um plano geográfico que não deixa de considerar os condicionantes históricos, imaginários e vivenciais postos em jogo.

Com o auxílio das imagens desenhadas nos guias medievais, De Certau reconhece atravessamentos próprios aos desvios de rota e aos movimentos de peregrinação de

caráter afetivo. Humberto Eco também explora esses mapas e nos fornece um recurso ilustrativo para as discussões aqui levantadas. O mapa Mundi de Bento de Burgos de Omar, explorado por Humberto Eco (2004), considera o percurso narrativo de seus desenhistas. Nele as chamadas “terras incógnitas” ou “ignotas”, tidas como as extensões de terra não mapeadas, aparecem como possibilidade real no mapa, bem como o “cefalópode”⁵, ser mitológico relatado pela historia oral dos navegantes.

Figura 3 - Mapa Mundi⁶, de Bento de Burgos de Omar, Séc. VIII- Ilustração de Livro.



Fonte: ECO (2007, p.138)

Nessas jornadas, confrontadas por desejos que não eram nem captados, nem determinados pelos sistemas que os desenvolveram, os relatos imagéticos tratam de evidenciar não desenhos abstratos desaguados em estratégias rumo a um fim determinado, mas a astúcia da tática e a versatilidade de um roteiro pessoal.

⁵ Humberto Eco cita que essa é uma referência grega a uma raça de homens com uma só perna e um só pé. Na mitologia, eles se protegem dos raios do sol usando seu único pé, e têm por habilidade serem velosíssimos (ECO, 2007. p. 141.)

⁶ Na parte esquerda do mapa está situada a *terra incógnita*, denominação para extensões de terra nunca mapeadas.

Numa história cronológica, pelo tempo esticado nas prosas de esquina ou nos limites das fotografias de satélite a pontuar verossimilhança entre a cidade e o mapa, as dilatações dos espaços sublinham que todo discurso que se possa fabricar são também feitura de lugar. Assim, se tratarmos do percurso ou do ritmo do espaço ativado no Atrocidades Maravilhosas, é possível descartar sua rede de operações. Ou seja, itinerários que dizem sobre o Rio de Janeiro, que atravessam o grupo de artistas, mas que acreditamos não fundar identidades. O fruto desses pequenos agenciamentos, ativados pelo relato de percurso, cooperam para arejar os mapas, iluminando assim os condicionantes de uma ambientação.

Contudo se pensar política é pensar na qualidade da atividade que desloca o corpo do lugar que lhe é designado, ampliar o território físico para a rede de referências que se estabeleceu na convivência entre os vinte artistas participantes da ação, é também aproximar-se da complexidade da cidade do Rio e da complexidade de determinada época, marcada por percursos que se engendram a partir dos desejos. Nesse sentido, o caráter colaborativo do ATM contextualiza o grupo não mais em relação a uma meta comum, mas às aberturas que se formam no território compartilhado. Desta maneira, o mesmo caminho que marca a intenção de cada um dos artistas – indagações vigorosas entre espaços públicos e privados, o “familiar” e o social, o espaço cultural e o útil, estético e político – abre passagem a negociações de sentidos sobre os espaços de partilha.

Geraldo Marcolini desenvolve um processo de impressão que leva para suas obras a ambiguidade própria das fotografias reproduzidas na mídia, numa preocupação atrelada à adesão de certas figuras simbólicas no âmago do imaginário coletivo. Durante o Atrocidades Maravilhosas, ele afixou imagens de sua carteira de identidade, a qual acarretava na serigrafia uma relação pendular entre o indício para o real e as possíveis associações com ficções urbanas. Marcollini diz⁷ ser proposital a tentativa de manter uma relação clara da imagem que foi afixada com elementos reconhecíveis pelos passantes das ruas. Ele comenta: “Não queria uma imagem propriamente artística, que se remetesse a um público específico, mas queria que tivesse um conteúdo provocador”⁸.

⁷ Gerando Marcolini. Entrevista concedida Ana Emília da Costa Silva. Rio de Janeiro (16, fev, 2013). Transcrita no apêndice F dessa dissertação.

⁸ Idem. Apêndice F.

Desde o Atrocidades até a época atual, Marcolini investe na gama de possibilidades abertas pela pintura enquanto linguagem. Nos experimentos que se valem de materiais como o “plástico bolha” e outros mecanismos que subvertem o tradicional pincel, Marcolini se aproxima das impressões em mídias como o jornal. E por essa via, o artista obtém o mesmo aspecto pontilhado dessas impressões. Bueno (2011), num texto crítico recente sobre o trabalho de Geraldo Marcolini para a Galera Zipper, comenta a pertinência dos trabalhos do artista levantando uma questão interessante sobre o tipo de imagem que Marcolini maneja. O crítico nos diz que a importância da pintura do artista “Não está em indagar o quanto essa semelhança (com a realidade) seria ou não intuitiva, mas de perceber como esse repertório de imagens (de caráter documental) incrustou-se nos nossos olhos”⁹.

Figura 4 - Carteira de Identidade, de Geraldo Marcolini, 2000



Fonte: website de Alexandre Vogler.

Dispostas em zonas abandonadas do cais do porto na rodoviária do Rio de Janeiro, imagem com assinatura e digital, fomentavam comentários sobre o sujeito retratado. Na penumbra ambiental, elas se infiltravam na coleção local de identidades flutuantes. Passando pelas fotografias de traficantes impressas nos jornais e pelas pesquisas de Marcolini sobre os cartazes de criminosos procurados, as imagens traçaram

⁹ Ibid. Apêndice F.

seus próprios desvios. Nas vielas da significação, as lacunas questionam as referências iniciais do artista. Aliás, muitas vezes o desvio se estabelece além da imagem propriamente dita, atuando sobre a forma de apresentação das imagens referenciais, nesse caso a carteira de identidade ou a fotografia de um procurado. Marcolini conta (Ibid.) que no filme sobre a ação, em cenas posteriores a sua colagem os cinegrafistas gravaram um senhor dizendo “quem é esse cara aí? ele é vereador lá em Angra dos Reis”. Assim nos padrões da reprodução, procurados pela polícia e políticos, comungaram a corrupção fotográfica.

As estratégias de poder capazes de sustentar uma dada unidade pela boa articulação das instituições sociais, atualmente é abalado pela confusão de fronteiras territoriais. São imagens e lugares que se espalham pelas redes de comunicação, contribuindo para um tipo de experiência que não necessariamente recorre à atualidade do contato, mas os murmúrios midiáticos e cotidianos. Entre a proposta de Marcolini, Barbosa e Ricalde, bem como os outros cartazes que laboraram a estratégia inicial de Vogler, a tarefa que implica em definir o espaço atual dessa ação colaborativa não teria validade se desconsiderássemos as negociações de sentido disseminadas durante esse convívio. Essas experimentações, que implicaram em traçar diálogos com a cidade do Rio, fraturam o espaço urbano e o remodelam enquanto ambiente de coexistência. Do comentário imagético dos artistas e dos passantes fica a sugestão de um lugar que rearranja ficções. Espaço público que deriva entre: lugar de representações – na ordenação de gestos e estruturas urbanísticas, lugar de contaminações e lugar de consumo. E nessas vozes multiplicadas, o *Atrocidades* parece denunciar que a cultura visual laborada no ambiente urbano ensaia respostas por vias de outras perguntas.

1.3 Lugar comum, espaço de fluxo

Em média cinco mil cartazes foram preparados durante os meses de produção do assalto *Atrocidades Maravilhosas* que aconteceu em 2000. Boa parte do material colado nos muros não resistiu à efervescência da cidade, tendo vida útil menor que um dia. O material foi endereçado a espaços de grande visibilidade e a um tempo reduzido, qualitativamente diferente daquele defendido pela tradição dos museus.

Ericson Pires (2007) vai encontrar no *Atrocidades Maravilhosas*, um devir particular, que se manifesta na quebra do vínculo entre as especificidades do objeto

artístico e o processo de “desmanchamento” dos cartazes dispostos entre os espaços de contaminação, como os da cidade. Em meio aos fluxos urbanos, os lambe-lambes abriram caminho para a interferência direta dos transeuntes e pela manipulação de formas e conteúdos que neles se inscreviam. Pires vai dizer que:

A camuflagem pela qual passam esses lambe-lambes os transforma em dejetos de arte, em trechos de deslocamentos que adquirem valor na ação própria do deslocamento. Pouco importa o olhar do especialista, importa a massa – que a partir da experiência adquire um caráter de multidão. Tanto a ação, quanto os dejetos, quanto os olhares, as experiências do ato, a interferência no campo visual são atualizações de um devir-multidão da produção de arte. É a potência de singularizar a multiplicidade de múltiplos através de uma experiência corporal. A idéia de tornar visíveis os dejetos nessa paisagem hiper-significada é da dimensão de uma densidade corporal associada à experiência de arte. (Ibid. 2007, p.40).

Como num levante, a intervenção causou um impacto momentâneo e se diluiu pelo espaço físico e pelo rastro dos comentários que gerou. A grande marca dessa experiência irrepetível é um ponto primordial para nossas especulações. Soa na multiplicação de vozes e ações, nas narrativas nômades que ainda transitam pela comunicação ativada pelo evento. O diálogo foi instalado, mas não esteve a contrapelo do poder das ruas; interligou pontos, costurou pessoas e projetos, ganhou forma fluida na propagação dos discursos que englobava o espaço urbano e esteve afinado à relação dos artistas com o espaço ritmado pelas modificações corporais e discursivas.

Rosana Ricalde aponta¹⁰, naquela época os agenciamentos para além do circuito artístico institucionalizado eram vigorosos. Muitas iniciativas paralelas aos museus rediscutiam as práticas artísticas experimentais. Ela cita que:

O Atrocidades marca algo que diz respeito a um momento específico, de ateliers coletivos. Que depois dessa época isso foi se esvaindo. Hoje você não vê muita gente falando de Atelier Coletivo, como aqueles que surgiram, os quais implicavam numa espécie de ajuda mútua, essa coisa de um ajudar o outro na feitura do trabalho. Eram espaços para que os trabalhos coexistissem. No caso do Atrocidades, por exemplo, existia esse espírito. Havia um meio, e cada um dos artistas tinha uma idéia diferente para se adequar aquele meio, então fazíamos juntos. Acho que nessa época isso era muito forte. (Ibid.)

¹⁰ Rosana Ricalde. Entrevista concedida a Ana Emília da Costa Silva. Rio de Janeiro (10, jun de 2012). Transcrita no apêndice A dessa dissertação.

Com pouco incentivo e baixa abertura das instituições de arte ou fomento privado, muitos artistas cariocas visualizavam como alternativa os agenciamentos coletivos. Esse não era um quadro que se restringia a cidade do Rio, mas como cita Marisa Flórido:

Não é gratuito que a necessidade de trocas fronteiriças venha culminando na multiplicação dos grupos que surgem em todo país e a intensidade de interferências urbanas que tem acontecido desde o fim dos anos 90. (...) Não é casual que esse momento tenha começado no Rio de Janeiro, essa é a cidade onde logo foram explicitados os dilaceramentos da nossa histórica violência, a monstruosidade dessa cidade medusa que nos fita com os olhos da morte (2005, p.544).

A precariedade do circuito de arte na virada do milênio ainda vivenciava a ressaca da pintura dos anos 80¹¹ e a geração de jovens artistas da época sentia a necessidade da autogestão de projetos que trasbordava as exigências dos espaços comerciais e institucionais. Clamava não apenas por novos meios de produção, mas espaços alternativos de exposição. Tendo em vista as vantagens de uma comunicação via web – mesmo que ainda tímida – e o privilégio dos encontros esporádicos em lugares não institucionalizados, algumas propostas se abriram em entrelaço, fortalecendo um contingente de arte contemporânea no Rio de Janeiro, que a exemplo de outras capitais, muitas vezes conciliava produção artística com um teor criativo compatível ao desejo de mudanças sociais e políticas.

Marisa Flórido, atenta a esses movimentos que se alastraram, observou a ambivalência das fronteiras espaciais dessa época. Ela cita que esses “ativistas culturais”:

Operam em rede, atuando em projetos coletivos ou individuais, intervinham artisticamente nas ruas de todo o país, na dispersão e na contaminação de fronteiras e territórios, como em suas casas, onde vivem, trabalham, recebem e hospedam outros artistas, onde abrigam exposições de arte. (Ibid. p.543).

⁹ O panorama sobre a arte produzida no Brasil durante a década de 80 pode ser encontrado em BASBAUM, Ricardo. **Pintura dos anos 80: algumas observações críticas**. Originalmente publicado em: Gávea, nº 6. Revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil. Rio de Janeiro: PUC, 1988.

Eles extrapolavam os eixos centrais de produção artística e encontravam no âmbito da experiência coletiva – no fato de se estar entre diferentes, entre o comentário de outros tantos – estruturas políticas, possibilidade que consiste em tomar parte da partilha.

Vogler conta que: “Ricardo Basbaum com essa ideia de escrita de artista mobilizou uma geração com iniciativas relacionadas a revistas, publicações e espaços para discussão”¹². Coletivos e propostas como o Agora/Capacete¹³ (desde 2000) alimentaram a espessura das bordas marginais do mercado vigente, pelo tempero de conversas intimistas entre artistas e produtores de arte. Na mesma época Rosana Ricalde e Filipe Barbosa faziam parte da Galeria do Poste¹⁴ (desde 1996), um ponto de encontro entre artistas em Niterói. No Rio existia o Atelier 491 em que Ronald Duarte, Vogler e Geraldo Marcolini compartilhavam a produção. O emblemático Rés do Chão¹⁵ (2002) surgiu nessa mesma época e promovia encontros entre pesquisadores de Artes e áreas afins. Esse último agenciamento coletivo, foi idealizado pelo Edson Barrus, contava com a participação de alguns artistas engajados como Ricardo Basbaum e o Artur Leandro – os quais, ainda hoje e por vias diferentes, desenvolvem práticas alternativas o circuito das galerias e museus.

¹² Alexandre Vogler. Entrevista concedida a Ana Emília da Costa Silva. Rio de Janeiro (25, jan, 2013). Transcrita no apêndice G dessa dissertação.

¹³ O Agora Capacete era composto de dois grupos. O Agora se findou em 2003 e o Capacete continua em funcionamento. O endereço eletrônico é <http://www.capacete.net>

¹⁴ “As ideias que impregnam a relação de dependência entre sucursal e matriz, própria de universos muito distintos daqueles habitados por artistas e congêneres, parecem resgatar elementos de ironia e humor que estiverem na força motriz de deflagrou o surgimento da Galeria do Poste, em Niterói. Afinal, se o museu – naquela época, recém-inaugurado - era de arte contemporânea, se a galeria do Thomas também o era, o poste também haveria de ser, e assim surgia a Galeria do Poste Arte Contemporânea, a galeria que nunca fecha!” diz o texto de abertura do Blog da galeria escrito por Fernando Borges, Luiz Sérgio de Oliveira, Ricardo Pimenta. O espaço *on line* está em funcionamento desde 2010 e encontra-se disponível pelo endereço <http://galeriadoposterio.blogspot.com.br/>

¹⁵ No apêndice D, a entrevista realizada com Edson Barrus para essa pesquisa, documento que inclui referências sugeridas pelo artista.

Figura 5 - Rés do Chão, 2002- Fotografia dos encontros.



5a



5b



5c



5d

Fonte: IMAGENS CEDIDAS POR EDSON BARROS

O Zona Franca não poderia deixar de ser citado aqui. Este foi um projeto experimental aberto e multimídia em espaço permanente. Tendo sede na Fundação Progresso entre os anos 2001 e 2002, o evento tinha como idealizadores: Guga Ferraz, Vogler, Edson Barrus e outros artistas.

Sem atribuir a linearidade das influências entre uma iniciativa e outra, essa união de pessoas e ideias nem sempre concordantes, tramavam uma rede de agenciamentos coletivos, dos mais diferentes formatos. O Atrocidades surge mediado por essa rede e configura-se mais como um atravessamento do que como uma unidade. E nessa trama, o desenvolvimento da ação soa como gatilho para ativar as trocas. Pela rua, evidentemente, e pela circulação de informação que esses caminhos contêm.

Rancière vai dizer que “A arte não é política pela mensagem, mas pela maneira que configura um sensorium espaço temporal, pela maneira do estar junto” (2002, p.2). Os 5000 cartazes não resistiram à efervescência das ruas, nem mesmo o projeto em sua estrutura original. O experimentalismo da empreitada afinou-se à imprevisibilidade do espaço ritmado no qual se ergueu. Com rumores multiplicados a ação colaborativa

trasbordou o sentido de coletivo e elevou a voz de cada um dos artistas dessa rede, pela participação direta dos mesmos. Por essa via, o *Atrocidades Maravilhosas* pareceu se configurar como uma espécie de comunidade heterônoma, constantemente revista e reformulada pelos comentários que agrega.

Desde a proposta inicial de Vogler ao desenvolvimento livre das poéticas de cada artista, o lugar comum ao *Atrocidades* – ou seja, os preceitos para a ação arquitetados por Alexandre Vogler – se funda enquanto espaço de fluxo de ideias e ações imersas entre a solidariedade e os dissensos. A referência direta a publicidade não se tornou pauta para todo o grupo e nem todas as ações foram destinadas ao espectador em movimento – como propunha Vogler. Formava-se assim uma teia de pequenos ensaios, que ganhou novos entrelaçamentos nas ruas. E se seu fim foi se converter em detritos de arte, como apontado por Ericson Pires, o seu começo está na tentativa em recorrer à multidão, em trazer a tona pela arte e pela política o sentido de se estar com o outro.

Rancière cita ainda que:

O que a política da arte produz não é a passagem de uma ignorância a um saber e de uma passividade a uma atividade (...). Pois conhecer também quer dizer reconhecer e consentir, enquanto ignorar também quer dizer não mais reconhecer a regra do jogo, não mais aderir à configuração de um mundo. E ele também precisa adquirir certa “passividade”. Pois, a quem é ativo com suas mãos pede-se, em geral, que seja passivo quanto ao resto (...). “Uma arte crítica deve, portanto ser, a sua maneira, uma arte da indiferença, uma arte que construa o ponto de equivalência de um saber e de uma ignorância, de uma atividade e de uma passividade.” (2002, p.6).

O autor ressalta a importância de se pensar o espaço político enquanto espaço de jogo. Aqui a inclusão participativa, ou as maneiras de criar e manejar o espaço, não implica em reconhecer as regras do jogo, ela recorre, antes, às maneiras de lidar com a realidade atual e com os contágios ativados pela comunicação. A intervenção urbana, somada ao atelier coletivo, configurou um espaço que pendula entre a passividade e a atividade, revelando assim modos heterogêneos de sensibilidade. Se por um lado a “atividade” afina-se a criação das propostas, execução e aberturas de pautas a serem compartilhadas. Por outro lado, a passividade vem como ferramenta chave para a inclusão do outro (passante) e de todo o repertório de experiências que lhe diz respeito. Essa possibilidade de comunicar pela abertura de pautas instala fendas no que se

configura enquanto lugar comum ao Atrocidades Maravilhosas. Assim quem sabe, na consequente fragilidade dessa experiência estendida, não esteja a sua potência maior. Já que desde a convocatória dos artistas existe o abandono do objetivismo ou uma pretensão em se afirmar uma dada singularidade ao conjunto de trabalhos produzidos. Talvez esteja nesse jogo com o espaço urbano e entre os artistas, uma passividade essencial para que o percurso do grupo seja tão relevante, ou mais relevante que a tentativa de encontrar um dado produto final.

Na crise das grandes narrativas modernas – com o pós- feminismo, o pós-colonialismo por exemplo – entendemos que o lugar comum desse tempo não é sincrônico ou coincidente, mas é composto por forças que renovam os conteúdos numa velocidade voraz. É nessa esfera pública complexa, que os micro-agenciamentos atuais fraturam as pautas dando vazão a sobreposições discursivas e a gestos abertos a uma nova configuração de realidade.

Debord frisou que:

A produção capitalista unificou o espaço, abolindo as fronteiras entre as sociedades. Essa unificação é, ao mesmo tempo, um processo extensivo e intensivo de banalização. Do mesmo modo que quebrou todas as barreiras regionais e legais (...) dissolveu a autonomia e a qualidade dos lugares. (DEBORD, 2005, p.120).¹⁶

Mas não estaria também nessa autonomia e qualidade dos lugares, uma forma de eliminar a complexidade dos mesmos? Uma vez questionada, a crise da segmentação do conhecimento moderno nos mostrou que as estruturas generalistas deveriam ser revistas. Questões sobre urbanismo, discussões que dizem respeito ao gênero ou questões étnicas, ainda em pauta na produção artística no decorrer dos anos 70 e 80, deram margem a ambiguidade dos conteúdos que se alastravam para além dessas categorias. Revelavam por esses poros abertos, as entranhas de um capitalismo alastrado que fazia repercutir reações adversas e paradoxais tidas como reflexo da falta de domínio sobre a crise que esse sistema criou.

¹⁶ Tradução nossa.

Vivemos em um mundo em que o “pós”¹⁷ arrasta consigo a indeterminação de um tempo e a crise civilizatória dos sujeitos imersos em territórios moventes. Nessa época atual, os limites institucionais se perderam nos processos de hibridização e alargamento da arena comunicacional. Se por um lado, as contaminações nas cidades arejaram os debates sobre os cânones ideológicos, por outro, a grande mídia elaborou tecnologias para o alargado espaço que se configurava nesse fim de século. Não é nenhuma novidade, que numa rede de publicidades diluídas, as resistências culturais travestidas em imagens estão sobre o risco de se tornarem puramente artefatos de consumo. Diante disso se instalam dúvidas pertinentes quanto à sustentação da autenticidade que pretendiam e ainda pretendem os discursos artísticos destinados aos espaços públicos; já que as “verdades” explicitadas e documentadas pelas mídias em tempo real podem fundar paradigmas tão nocivos quanto os ultrapassados valores utópicos ou universalistas.

Castells (1999), retomado pelas leituras de Canclini (2007) aponta que na última década do século XX, os grandes centros não abrigam apenas o fluxo internacional de pessoas. Acontecia nas grandes cidades à concentração de canais de televisão internacionais que contavam com um investimento tecnológico exponencial. Foram esses mesmos mecanismos, não só capazes de garantir o apagamento da memória urbana em função dos espectros imagéticos a incluir os concidadãos amigáveis ao turismo, mas capazes de proporcionar agitações marginais, comunicações alternativas que ganham contornos pelas mídias alternativas, também concentradas nesses grandes centros. Canclini (2007) afirma que o crescimento demográfico nas cidades latinas, potencializou os ambientes de convívio, como as bibliotecas, museus, etc. Entretanto foi os meios de comunicação de massa a força expressiva de desenvolvimento desse espaço público. O rádio, TV, e programas de participação direta, ainda são fontes de concentração de uma experiência macro-urbana, a qual infere diretamente na transmissão de informação e criação de um imaginário comum. A rua, espaço físico que

¹⁷ Recorrendo aos escritos de Jameson sobre “Pós-modernismo”, que apesar de agregar controversas teóricas, problematiza o sintoma de uma época em que o espaço parece se sobrepor ao tempo. Assim a falta de continuidade do tempo é problematizada pelo autor, por deslocar o sentido da história através de mudanças espaciais que emergem, sobretudo entre os meios de informação, culminando num presente perpétuo de simultaneidade temporal. Para uma leitura mais densa sobre o assunto recomendamos consultar JAMESON, 2002.

é também extensão dessas espetacularizações, frequentemente reflete o consumo de estilos de vida pré-fabricados.

Cão Mulato foi uma pesquisa que Edson Barrus desenvolveu desde o fim dos anos 1990 e que atravessam, de maneira incisiva, as questões dessa época. Nesse período, o artista se dedicou a criar um protótipo digital desse cão que contrariava a pureza científica e não podia ser classificado pelos equívocos de um tipo de conhecimento fragmentado e cartesiano. Tendo em vista o repertório de imagens possíveis acerca do povo brasileiro ou nação brasileira, Cão Mulato sabota a produção de bens simbólicos significativamente valorizados pela espetacularização social. Durante o ATM Edson criou cartazes com a inscrição “Disque Cão Mulato” e os anexou em telefones públicos espalhados pela cidade do Rio. Assim como o exemplo das propagandas de prostitutas, os cartazes também contavam com um número de telefone. Quando alguém ligava para o Cão Mulato, uma gravação com a descrição biológica do cruzamento entre raças era logo relatada. Numa aproximação entre aparências fenotípicas e mapeamento cientificista, Cão Mulato aparece enquanto “ideia síntese do Brasil”. Na progressão de sua pesquisa, Barros vai dizer que:

O Cão Mulato não é natureza. Não existe no ambiente, é proposto numa intenção de arte. Deriva o seu sentido na reflexão de questões que se apresentam no campo das discussões da imagem atual. A possível contribuição da arte a ciência, é justamente problematizar esse campo (...). Cão Mulato é uma invenção meta irônica que questiona os padrões estabelecidos, diante do estado das coisas e da situação da imagem no multiculturalismo. (2010, p.71)

Com uma ironia que não perpassa as questões históricas sobre o híbrido brasileiro, mas atrelada intimamente com o peso imagético desse protótipo, Barrus expõem as contradições de um tempo. Sua especulação está nos equívocos sobre raça e sobre os limites culturais. Nesse ínterim, categorias como o sujeito ou o objeto político são constantemente questionados e realocados pela ironia.

Marisa Flórido (2005) pontua que a época atual traz para o cerne das relações uma empatia intersubjetiva. Ramificam-se vertentes identitárias e a falta de utopia ou a descrença nelas deixa em aberto veredas a essa geração que clama por significação. E, se podemos tirar algum proveito dessas estruturas amalgamadas, ele está em abrir o lugar discursivo enquanto espaço crítico sobre o discursivo. Mesmo que esse movimento não esteja ileso as forças da fetichização.

2 ESPAÇO DE CIRCULAÇÃO

O debate sobre o espaço em fluxo ativado pelo Atrocidades Maravilhosas se abre a retomada de alguns eventos históricos que contribuem para adensarmos a questão das ações colaborativas. Os agenciamentos em rede aconteceram em diversos contextos artísticos e políticos, revelando contundentes estratégias avessas à espetacularização da cultura. Aqui elencamos algumas dessas articulações colocando em evidência a rede de relações interpessoais que repensam o grupo não mais pelo caráter da unidade paradigmática e sim da ação direta e participação efetiva dos envolvidos.

Cabe a essa sessão problematizar a arena cultural e política e os processos comunicacionais históricos e contemporâneos, como atravessamentos da prática artística ATM. Os assuntos abordados nessa seção expõem os circuitos comunicacionais ativados pelas ações coletivas. Nessa análise, considera-se que os modelos de resistência que se estenderam ao longo dos anos 2000 acabam por acompanhar a lógica dos processos comunicacionais, por sua vez, relativos aos modelos de produção econômica e social aos quais estão atrelados.

2.1 Rumores de políticas recentes

Entre as características que recaem sobre o projeto de ação ATM, emergem alguns fatos que refletiram as relações sociais no Brasil no início do terceiro milênio. Sua conjuntura situa a abertura política no país (obtida em 1985) e os efeitos dos movimentos de resistência na política e na arte praticadas na época. A inevitável conexão entre as mudanças políticas brasileiras e a cultura globalizada, facilitando os processos de comunicação, parece ser um segundo fator que mediou a geração de artistas atuantes nesse território durante os anos 1990 e 2000. Planejamentos políticos e protestos que circularam entre os meios de comunicação acessados pela juventude, bem como, as práticas colaborativas em voga, podem ser citados como algumas dessas características.

É pontual considerar que, tendo em vista o relativo frescor da finada ditadura brasileira, muitas propostas que surgem em meados de 2000 se relacionam com a produção dos artistas de gerações passadas, seja no contato com os trabalhos por via de exposições, seja no contato pessoal com aqueles que vivenciaram os “anos de chumbo”.

Paulo Reis cita que desde a abertura política dos anos 80 começa a existir em território Brasileiro uma relação qualitativamente diferente nas mediações dos museus, universidades, etc., ambientes institucionais que foram impactados por ideias antes censuradas:

Os anos 80 trazem uma mudança política e social sem precedentes. Uma nova configuração política vai transformar uma velha maneira de agir e ver criticamente a realidade. (...) O processo de abertura política iniciado ainda nas entranhas duras do regime militar do Brasil desencadeia também aqui uma transformação sem igual. Houve uma tomada do espaço público no país, visto não mais apenas como espaço de luta e confronto contra milícias ou grupos fascistas de direita, mas como o espaço que vinha sendo conquistado e construído pelos grandes comícios e sensivelmente ampliado no campo da expressão cultural com o fim da censura. Espaço público compreendido também como o espaço institucional (artístico, inclusive) e sua necessária ocupação. (REIS, 2003)

Falar que a influência da ditadura militar é uma qualidade fundamental a toda formação do Atrocidades Maravilhosas é negar a trajetória de parte dos artistas que compuseram a proposta. Mas parece ser esse impacto político, uma herança inegável aos jovens artistas que residiam nas metrópoles nacionais, sobretudo nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, lugares em que a efervescência política fora vivenciada com atualidade e vigor nesse tempo (entre 1964 e 1985).

Se partirmos do projeto que rege o ATM, encontramos uma proximidade entre Vogler e Carlos Zílio a partir do processo de orientação que alimentou a ação. Sem tentar fazer jus às particularidades dessa relação é pertinente considerar o embate de gerações travado aqui. Vale lembrar que boa parte dos trabalhos de Zílio esteve ligada às relações entre arte e a atualização do contexto sociocultural. A Nova Figuração (1960) que trazia de forma crítica as imagens disseminadas pela mídia, ou a necessidade de Zílio em intervir diretamente na realidade compartilhada – pela participação política ativa, como aconteceu na luta armada (1968-1972) – trazem à tona uma intenção do artista em atar relações entre arte e cidadania. Com um repertório anterior a Vogler, Zílio parece marcar a transição entre as experiências da ditadura militar brasileira e a nova geração de artistas engajados, que num tempo curto haviam experimentado a desilusão da abertura política e um distanciamento da afirmação nacionalista. Transição esta que também reflete a dicotomia entre uma época de utopias vigorosas e a geração

de jovens que viveram o fim do milênio e pretendiam repensar as ferramentas para uma atuação política e artística efetiva para o novo momento.

Arthur Leandro é interlocutor dessas conversas e conta¹⁸ que, além da grande contribuição de um pensamento mais arejado sobre arte contemporânea por parte da experiência que tiveram na Escola de Belas Artes com Lygia Pape e Glória Ferreira, ele e alguns artistas cariocas de sua geração conviveram diretamente com trabalhos e exposições que perpassavam a temática da ditadura. Ele pontua:

Em resumo, o referencial que tínhamos no mestrado (no programa de Artes Visuais da Escola de Belas Artes, cursado na mesma época que Alexandre Vogler) era principalmente a produção de resistência à ditadura. Estávamos numa época também que boa parte das exposições em todos os espaços do Rio de Janeiro eram dessa produção que predominava: Cildo, Barrio, Oiticíca, Pape, Clarck, Joao Manuel, Antônio Dias, Ferreira Goular, Vergara etc..¹⁹

A proliferação de trabalhos colaborativos²⁰ e "assaltos" ao espaço público ativou na crítica o interesse em rever a historiografia da arte brasileira. Esse segmento recuperou alguns artistas que durante o século XX desenvolveram propostas situadas no limite entre arte e vida. Fernando Cocchiarale (2005. p.12) apresentou um panorama de uma "outra arte contemporânea brasileira", posterior às propostas que surgiram entre os anos 1960 e 1970 como as "dos neoconcretos, a crítica institucional de Nelson Leirner, até as situações e experiências de Artur Barrio e as Inserções em Circuitos Ideológicos, de Cildo Meireles". O crítico pontua que, entre os anos 1999 e 2000, uma nova geração de artistas que apostava numa configuração alternativa, se mostrava como força expressiva para a produção contemporânea. Atento às mudanças dentro das formas de atuação desses jovens, ele comenta ainda:

Se o caráter político da arte nos anos 60 e 70 decorriam do fato que todas as formas de oposição atingiam um alvo comum que as

¹⁸ Artur Leandro. Entrevista concedida Ana Emília da Costa Silva. Via Skype, Rio de Janeiro/ Ananindeua (16, nov, 2012). Apêndice B dessa dissertação.

¹⁹ Idem. Apêndice B.

²⁰ Atrocidades Maravilhosas, Radial, Vapor, Hápax, Rés do Chão, Agora, Capacete, Açúcar invertido, Interferências Urbanas (Rio de Janeiro); Grupo Ponteseis, Galeria do Poste (Niterói); Núcleo Performático Subterrânea, Grupo Los Valderramas, Espaço Coringa, A.N.T.I. Cinema, Fumaça, ZoX, Marrom, Grupo CONTRA, Linha Imaginária (São Paulo); Alpendre, B.A.S.E., Transição Listrada (Fortaleza); Entorno (Brasília); Empreza, NEPP, Grupo Valmet (Goiânia); Urucum, Invólucro, Cia Avlis em movimento, Murucu (Macapá); Torreão, Grupo Laranja, Flesh nouveau!, Perdidos no Espaço (Porto Alegre), Grupo Camelo, Valdisney (Recife); "Grupo" (Belo Horizonte); After-ratos (os ratos estão em toda parte), Movimento Terrorista Andy Warhol – MTAW (sem procedência fixa, única ou revelada).

unificavam numa única e grande luta, atualmente eles se manifestam contra alvos não tão facilmente designáveis, posto que difusos, que podem estar situados em quaisquer esferas dos campos ético, político e estético, indiscriminadamente, conforme objetivos provisórios, traço que revela e traz à tona a crise do sujeito no mundo contemporâneo. (Idem.; nota 16)

Esses grupos, segundo o pesquisador, diferente de apostarem nas ferramentas políticas desenvolvidas e laboradas pelas grandes revoluções, apostaram em mecanismos atuais de resistência, traçando desvios possíveis às estetizações. Abandonaram a exaustiva luta que arrastava multidões sobre a égide da “causa” nobre e partiram para infiltrações cotidianas e elaboração de rasteiras inesperadas ao capital internacionalizado. É factual que entre alguns artistas existia o interesse em questionar a cultura vigente em sua extensa ramificação. E, não necessariamente, isso vincularia às ações a algum movimento ideológico. Nessa configuração política do fazer artístico para a articulação coletiva, não acontecia apenas pela identificação, proporcionavam sim, a descentralização por séquitos em que os conflitos de interesses eram sustentados e não apagados pela finalidade. Nessa perspectiva, se por um lado surgem em 2000, os ateliers e eventos de produção colaborativa, existiam também nesse período iniciativas que tentavam reconectar a força política das antigas redes de cultura alternativa às práticas atuais.

Além da guinada comunicacional que culmina com o advento da internet e a consequente intensificação das mídias participativas, o capitalismo proclamava mecanismos de dominação cada vez mais sofisticados nesse fim de século. Em contrapartida, o fluxo intenso das pessoas e de investimentos fundaram novas configurações culturais e políticas, que não recorriam, necessariamente, ao espaço físico para sobreviver. Uma vez diluída a conexão entre a identidade e territorialidade, já enfraquecida dos Estados Nações, a força dos elos sociais de identificação e, consequentemente, o poder das ideologias sofreram abalos sísmicos. Pelo turismo, pela mobilidade das pessoas, das empresas e o alcance mundial de iniciativas ambientais, políticas e econômicas a relação de pertencimento nacional acabou se tornando rarefeita. Nessa nova configuração de mundo, se por um lado o espaço público foi arejado pela soma de vozes e horizontalidade dos discursos, por outro, a publicidade em rede tomou o ambiente físico e o devolveu enquanto imagem especular. Vogler manteve atenção a esse movimento e levou para o *Atrocidades Maravilhosas* e para a sua produção ao longo dos anos pesquisas acerca desse espaço sitiado não anunciado como

mercadoria, apesar de estar sobre o risco de estar “à venda” (ao exemplo dos estilos de vida).

Edson Barrus comenta que:

Havia uma leitura generalizada das edições Conrad. Os situacionistas, Hakim Bey, a Urgência das Ruas, Distúrbio Eletrônico, entre tantos autores e títulos. Com certeza essa leitura colaborou significativamente para essa "vontade de rua" que vinha se desenhando no Rio desde os inícios dos 90. Existia uma ocupação do espaço público pelos artistas do RJ, do os 2000 vai ser o levante dessa onda. O Arte Verão em 94 na praia do Arpoador e Diabo, (Bob N, Marcio Ramalho, Laura Lima), o protesto dos alunos do Parque Lage com o Greenpeace nos Arcos da Lapa e no Circo Voador, também em 94, foram parcerias que resulta das incursões de novos artistas no Parque do Parque Lage em 1992/3. (...) Não podemos esquecer que o panorama da rua já era de certa forma expressivo que temos o projeto de intervenções de Santa Teresa.²¹

A realidade dos jovens artistas cariocas nos anos 2000 refletia os impactos após a liberação do capital pela cultura globalizada, em seus prós e contras. Enquanto o consumo de serviços e a cultura de massa se intensificaram no fim de século XX, as frentes de resistência às políticas econômicas também se articulavam para uma atuação expansiva. No Brasil a problematização desse novo modelo econômico deu margem ao desenvolvimento de alguns seguimentos culturais, os quais se conectavam pelas redes de comunicação alternativa.

Vogler conta que:

Muito se falou das relações entre os coletivos que surgiram nos anos 2000 e as referências a grupos de gerações anteriores, como o 3 nós 3 de São Paulo, o Grupo Rex, os neoconcretos e outros tantos (...). Eu tinha outras referências na época, como a pichação no Rio de Janeiro, os estudos sobre mensagens subliminares e as mídias táticas (...)²²

A consciência da desigualdade econômica que o país carregava e as estratégias de ação relacionadas ao ativismo²³ traziam à tona para o contexto cultural dos anos 2000

²¹ Barrus, Edson. Entrevista concedida Ana Emília da Costa Silva. Via e mail, Rio/ Recife (13, dez, 2012). Apêndice D dessa dissertação.

²² Alexandre Vogler Entrevista concedida a Ana Emília da Costa Silva. Rio de Janeiro (25, jan, 2013). Transcrita no apêndice G dessa dissertação.

²³ Entendemos por “ativismo” formações voltadas para atualidade da ação no espaço público, desvinculando-se de uma teoria ou propósito ideológico norteador. O ativista se organiza contra o autoritarismo dando vazão à ação direta, ou seja, a autonomia e horizontalidade quando pensado em relação a um grupo. Como propósito maior está a ocupação do espaço público, a interrupção na circulação dos carros, dos cosméticos, da força de trabalho, dos antidepressivos e dos gestores de todo processo capaz de ferir a liberdade política. Autores como Mikhail Bakunin, Hakim Bey são autores que

uma visão crítica sobre o espaço da arte no Brasil. Um lugar que não pretendia fortificar o mito de uma identidade nacional e nem sequer se rendia à cultura globalizante, mas um espaço “entre” a pesquisa artística e as experiências nas ruas, eminente das redes de relação interpessoais e entre alguns grupos de interesses alternativos à arte e entre os artistas engajados com as questões além do circuito da mesma.

2.2 Breve apanhado histórico sobre os movimentos de resistência do fim do milênio

A resposta à mercantilização dos estilos de vida chegava pela voz dos movimentos mundiais nos anos 2000 – as “greves gerais”, o Occupy, ou os movimentos “antiglobalização” – agregando povos, minorias e seguimentos sociais ao coro dos indivíduos contrários aos benefícios propostos pela agenda econômica em vigor com o neoliberalismo: privilegiando lucros exacerbados aos grandes capitalistas em favor de um comércio de bens que se tornaram mais acessíveis às camadas intermediárias e mais baixas, porém endividando-as. E, ao mesmo tempo, resultando em condições para uma dependência subjetiva e quase moral às formas de trabalho baseadas na competição, individualismo e meritocracia (NEGRI, 2005).

As discussões sobre a hegemonia capitalista aqueceram os ânimos de investidores e, em oposição, também fortaleceram poderes paralelos, periféricos à sociedade de consumo. Nos anos 1980, a “mão de ferro” do neoliberalismo – pela era Reagan/Tatcher – abriu o mercado no eixo econômico Inglaterra/Estados Unidos, demolindo os processos democráticos²⁴ em prol da globalização anunciada. Já nos anos 1990, por via da dívida pública das nações adeptas, a crise econômica se configurava

tratam do assunto. O livro LUDD. Ned. Urgência das Ruas: Blac Block, Reclaim the Street e os dias da ação global. São Paulo: Conrad, 2002 problematiza o assunto e comenta práticas de ação direta como o Occupy e os Blac Block. Publicações como JORDAM, Tim. Activism: Direct Action, hakinactivism and future of society. Londres: Reaction Books. 2012, discute especificamente o assunto e MESQUITA, André. **Insurgências Poéticas**. Tese de Mestrado. Departamento de História. USP. 2008, que discute as manifestações artísticas afins ao ativismo.

²⁴ Como já vinha acontecendo nas ditaduras militares latinas, a exemplo do Chile, o processo que mesclava privatização e repressão policial era a alquimia perfeita para a expansão das grandes empresas, as quais passaram a interferir cada vez mais nos hábitos de consumo da população. A política de Milton Friedman, aplicada no Chile refletia o modelo neoliberal em seu estado embrionário. Desde essa experiência, a atomização do consumo adentraram setores básicos da vida cotidiana. Além de contribuir para a dispersão das organizações sociais (como comunidades, sindicatos etc.) o período de implantação dessa medida econômica promoveu o controle por via da repressão ao direito de manifestação. A Doutrina de Choque (no original em Inglês: *The Shock Doctrine*) disponível em <http://docu.larevolucioneahora.com/index.php/categoria-imperialismo> exibe as estratégias de Friedman a que implicava em atentar-se aos momentos de crises econômicas e políticas das nações para instalação de novos sítios de mercado.

como um fato irreversível e de projeções mundiais. As cidades se tornaram zonas de fricção entre os interesses do mercado e a indignação de seguimentos sociais colonizados por ele. Nesse contexto, antes mesmo da internet, as redes de comunicação avessas aos grandes monopólios comerciais se alastravam sem cessar.

FMI, ALCA, NAFTA, OMC foram siglas conhecidas naquele momento, nomes que representam o peso de alianças econômicas e a imponência refletida também na repressão aos manifestos. Atos de violência aconteceram não só nas nações periféricas afetadas pelos regimes ditatoriais ou neocolonialistas, mas nas grandes metrópoles mundiais. Eles foram reprimidos pelos Estados Nações, declaradamente representantes dos interesses privados dos grupos econômicos formados naquele momento. Governantes aceleravam a locomotiva do mercado, fortalecendo ainda mais o domínio dos setores privados sobre o território e a vida da população.

Figura 6 - Tute Bianche, 2000- Fotografia do Movimento



O exército branco vestindo roupas de proteção às balas de borracha em manifestação conta o FMI, que aconteceu na cidade de Praga na República Checa no ano de 2000.

Fonte: WEB SITE WU MING FOUNDATION

Ainda sim, a diluição identitária não pode ser interpretada como presa do capital. O ativismo, que se estende aos movimentos artísticos, apresentava novas formas organizacionais distanciadas da espetacularização. Evidenciava as vozes de uma periferia cada vez mais expandida. Acumulava-se pelas bordas dos processos econômicos a indignação de diversos seguimentos trabalhistas e culturais que pretendiam rever suas práticas para sobreviverem nessa organização social diferenciada. Além dos emblemáticos movimentos citados anteriormente, outras ações pontuais questionaram essas estruturas e propunham novas formas de se fazer política. A Ação Global dos Povos (1997), por exemplo, é citada por Mesquita (2008) como parte das

agitações motivadas através das redes comunicação alternativas. Grupos anarquistas, o MST, pescadores da Indonésia, povos indígenas como Maori e Kuna eram alguns dos participantes dessa ação, segundo o autor. Eles tentavam falar em prol das comunidades híbridas niveladas pela hostilização capitalista.

Ecoa nesse panorama as palavras de Michel Foucault:

Apesar de toda a técnica desenvolvida de apropriação do espaço, apesar de toda uma rede de relações entre saberes que nos ajuda a delimitá-lo ou formalizá-lo, o espaço contemporâneo não foi ainda totalmente dessacralizado (...). A nossa vida ainda se rege por certas dicotomias inultrapassáveis, invioláveis, dicotomias as quais as nossas instituições ainda não tiveram coragem de dissipar. Estas dicotomias são oposições que tomamos como dadas à partida: por exemplo, entre espaço público e espaço privado, entre espaço familiar e espaço social, entre espaço cultural e espaço útil, entre espaço de lazer e espaço de trabalho. (FOUCAULT, 1967. p. 2).

Pela participação direta em 1998, parte da população da Inglaterra e de outras nações europeias aderiram ao Dia da Ação Global, uma data dedicada ao ativismo e ao questionamento das atividades econômicas do neoliberalismo. Aliás, o período abrigou grandes eventos desse cunho.

Em ocasiões como a Batalha de Seattle, em 1999²⁵ – manifestação contra a OMC – os movimentos populares antiglobalização elevaram as associações de pessoas e grupos, independente de crenças ou ideologias. Essas e as epidêmicas manifestações subsequentes mostraram que, com os mecanismos de resistência tão diluídos quanto os mecanismos de poder, a identidade coletiva acabava por afirmar sua fragilidade (MESQUITA, 2008). Nesse contexto, as redes sociais se horizontalizaram alimentando um contingente de práticas políticas diferenciadas, sobretudo em ataques arquitetados por hackers e em propostas colaborativas de cunho “anticapitalista” pelas ruas. Londres (1999), Seattle (1999), Quebec (2001), Praga (2001) e Genova (2001) foram cidades que reuniram expressiva concentração de pessoas e grupos ativistas contra os grandes conglomerados econômicos. Pela tomada das ruas, a expressividade artística e a porosidade das discussões também se intensificavam.

²⁵ Ver documentário: *This is what Democracy Looks Like* de 1999.

Na flexibilidade dos modos de produção pós-fordista²⁶, o capital ampliou seus tentáculos, mas também abriu brechas para as iniciativas colaborativas. Nesse sentido, nas coxias da cultura vigente, a tensão das subculturas aponta que as ações coletivas surgem quando a colaboração se fez necessária. E na cada vez mais turva confusão de valores, entre perspectivas de poder e de resistência, essas iniciativas acabaram fomentando novas táticas direcionadas à atualidade dos fatos, que ladeavam esse contexto.

Antônio Negri (2005) argumenta que a cidade sempre foi terreno imanente do conhecimento e da ação. Entretanto, paralela à efervescência no meio urbano, surgiram novas formas de conter as pulsões subjetivas por via da tecnologia de poder ideológico. E, justo por essa tensão entre desejos e ordenações, que o autor atribuiu à modernidade o status de “um período marcado por crises ininterruptas”. Ele diz que os paradigmas da razão, da economia e dos contratos democráticos contribuíram (e ainda contribuem) para que “a crise do humanismo fosse transformada numa dramaturgia dialética, e em cada cena o fim é tudo e o meio é simplesmente um ornamento” (Idem, p. 99).

Ainda sobre as colocações de Negri, temos o risco da “identificação”, ou seja, da produção de solidariedade pela ênfase discursiva. Ele expõe por via de um panorama moderno, que as nações as quais representavam “o povo” revelaram que o povo nunca deixou de ser o espelho do poder, ou a identidade necessária para a manutenção de um dado poder. Nessa perspectiva o proletariado, a unidade discursiva que concentrou as vontades de uma classe, serviu como slogan para uma afirmação identitária numa época que ainda podíamos falar de nação. Com a supressão das discussões capazes de questionar essa unidade, solidificava o nivelamento das massas preparadas para a soberania.

Pelo alerta de Negri surge uma diferença crucial entre se fazer política e assumir um posicionamento político. A identificação nesse ínterim, seja ela nacional, partidária, religiosa ou articulada por qualquer comunidade que partilha interesses comuns, ao anular o indivíduo e a possibilidade de uma atuação semântica do mesmo, acaba por abrir espaços para que se erga um novo soberano. O Povo, ao ser adocicado pela disciplina habitual e pelo comodismo da identificação, se vê diante de um poder

²⁶ Harvey (2005) define pós-fordista o modelo que firma-se na mobilidade da produção, na descentralização das empresas e na organização em rede. Em suma referentes à concorrência econômica de mercado e pelas novas tecnologias de comunicação. *Apud* (MESQUITA, 2008. p. 39)

paralelo, ma nova força que ao falar de si, cala a todos. Uma vez despida a distinção entre identidade e identificação e apontado o risco que se instala em assumir um tipo de patronato ideológico, chega à superfície a noção de que a identidade – entendida enquanto projeto – pode comprometer a liberdade. E se por um lado é necessário traçar desvios ao espetáculo, ainda fica em aberto o questionamento acerca da emancipação do produtor.

O artista, ou aquele atento e interessado a comunicar sua forma de apreensão do mundo, tem um papel determinante enquanto articulador de políticas, seja pelas provocações com pensamento e de ações subversivas, seja pela ênfase nos espectros que rondam a cultura oficial. Num discurso pronunciado na Conferência no Instituto para estudos do Fascismo em 1934, Walter Benjamin disse que o autor produtor difere do autor detentor. O produtor, para ele tem uma posição no processo produtivo, age a contrapelo de uma agenda orientada por interesses externos e, por isso, está no fluxo da libertação dos meios de produção. (BENJAMIN, 1996. p. 121). Assim, o autor que supostamente não tem lucidez sobre dadas configurações sociais, é impotente enquanto produtor. O texto visa alertar o Proletkult (o autor engajado) sobre a prática material e não apenas a discussão de temas artísticos ou a atitude política. Ele se guia nem tanto pelos discursos, mas pelo papel dentro dessa estrutura de classe. Benjamin, com esses preceitos, solicita ao artista engajado a se empenhar em desenvolver aparelhos de comunicação capazes de elevar essa questão, inspirando assim outros produtores e, conseqüentemente, colaboradores a favor da emancipação dos meios de produção. Entretanto ao emancipar-se dos agentes reguladores, surge uma nova questão, já que estar ao lado do proletariado na ação direta enquanto benfeitor ou patrono ideológico, também pode ser um risco.

Entretanto, Benjamin via na imprensa soviética uma grande potência, pois pelos editoriais abertos ao público fundava também uma forma de participação direta na vida política, um encurtamento do hiato entre autor e leitor. A transformação tecnológica apenas deslocou artistas e críticos para longe dos modos dominantes de produção. Esse movimento não foi direcionado a um dado seguimento ideológico, mas esteve a favor das distâncias entre o autor e a realidade compartilhada. Nessas discussões, sobre o sujeito da obra em sua relação com o outro, encontramos a pedra angular das novas práticas políticas como em Foster:

Da mesma forma que Benjamin havia reagido à estetização da política sob o fascismo, também esses artistas e críticos responderam à capitalização da cultura e privatização da sociedade sob o governo de Reagan, Thatcher e Kohl (...). As intervenções dos anos 80 não se restringiam ao aparato artístico apenas, elas eram mais situacionistas do que produtivas, ou seja, mais interessadas em reinserções de representações dadas. (2005. p. 137-138)

Manter a crítica atrelada aos percursos de um movimento político é convergir interesses individuais para o cerne das discussões. É certo que entre arte e política, colaboradores são capazes de estimular colaboradores. Entretanto entre a participação e a orientação existe um intervalo considerável. Benjamin falava para o operário objetivista, que cultivava o hábito do trabalho disciplinar. Esse mesmo operário foi a força motriz para os movimentos de esquerda pelo mundo. Hoje, o trabalho mostra-se em outra ordem (pós-fordista), está afinado a uma produção de saber, uma inteligência, e esse sujeito que se orienta pela tática é sim quem deve ser pensado enquanto força emancipatória. Hall Foster (idem) coloca em embate projeto ideológico versus atuação do artista dito engajado, questionando assim, o cunho das propostas para o contexto cultural em que se pretende intervir. Neste ínterim, questiona-se: como pensar a política do outro, sem proclamar o autor enquanto produtor de posicionamentos? Talvez estejam no distanciamento crítico e na proliferação das redes no fim de século XX, as saídas para uma política que se faz pela participação.

2.3 O trote, a rede e as novas políticas artísticas

É impossível desprezar o fato de que muitas das intervenções artísticas voltadas ao espaço público desde as primeiras décadas do século XX soam como atravessamentos para trabalhos colaborativos na virada do milênio. Os situacionistas (década de 1960 e 70), o Fluxus (desde os anos 1960 até hoje), bem como os anteriores dadaístas e surrealistas na primeira metade do século XX, foram movimentos determinantes para iluminar a crítica aos hábitos e direcionamentos culturais, colocando em evidência a problemática do espetáculo. Eles deram às futuras gerações de artistas e interessados no assunto material para o pensamento sobre os agenciamentos coletivos e as formas de se fazer política pela arte.

Mais importante que isso, é o fato de reconhecer embates entre opiniões diferentes, as quais arriscavam o experimentalismo e, conseqüentemente, provocavam

fissuras dentro dos movimentos. Por esse motivo, alguns projetos artísticos coletivos mantiveram arejados os espaços políticos, mesmo que o preço do descomprometimento com uma dada finalidade levasse a dúvidas sobre a seriedade desses agenciamentos. Assim, anunciavam por esses conflitos, constantes revisões acerca da prática artística e ataques contundentes à cultura entendida como cultura oficial.

Na expressividade das vanguardas artísticas e na efervescência das utopias modernas tivemos em Barcelona, Nova York, Paris, Berlim, Hannover e Colônia uma rede de artistas interessados em reestruturar o elo entre arte e práxis vital. Já nas primeiras décadas do século XX as diferenças dentro do dadaísmo evidenciaram crises e significativos embates. Esses faziam com que o movimento coletivo também pudesse ser lido por suas fissuras. Assim, a postura político-partidária dos artistas de Berlim, a experiência de Schwitters²⁷ e o leque de possibilidades apontadas por Duchamp, por exemplo, foram nuances determinantes para a revisão dos termos que definem o dadaísmo e, ainda hoje, se encontram em aberto.

Conversas travadas nas edições das revistas situacionistas, ou até mesmo pelas publicações precedentes no movimento letrista (fundado em 1946), na Internacional Letrista (1952-1957), ou em eventos pontuais como o Congresso de Artistas Liberados (1956), ergueram-se os palcos de posicionamentos antagônicos para se refletir as amarras da sociedade de consumo. Se por um lado esse antagonismo proporcionou o arejamento dos movimentos, por outro também culminou na progressiva cisão entre artistas e a formação de novas frentes colaborativas.

Há de se considerar que a produção de objetos artísticos, sobretudo na segunda metade do século XX, destituiu a autorreferência para dar lugar à relação entre a proposta e o contexto ambiental com que dialoga. Da tábua rasa em relação ao espaço (orientado pelas pesquisas sobre o médium), as propostas artísticas passaram a ser tratadas como inerentes ao espaço. Pelo agrupamento de artistas em defesa do Site Specific, questionou-se a força econômica capitalista no “campo” da arte e na criação de táticas de subversão das mercadorias transportáveis e negociáveis, desafiando a crença nos pressupostos de um sujeito espectador universal. Questionou-se também a estrutura cultural definida, hierarquizada e a determinação de valores discursivamente afirmativos. Nesse movimento, a função ideológica da arte fora explicitada, sobretudo

²⁷ Em sua saga Mertz e na elaboração do trabalho Merzbaum (entre os anos de 1923 até 1932)

em relação ao que diz respeito aos ideais de exposição no “cubo branco”²⁸, lugar que segmenta a relação entre objetos e contextos. Ser específico, portanto, passou a ser decodificar e ou recodificar as convenções institucionais.

Kwon (2002) em sua interlocução com as propostas Site Specific dos anos 1960, observa:

*A provisory conclusion might be that in advanced art transformed of the past thirty years the operative definition of the site has been transformed from a physical localization – grounded, fixed, actual – to a discursive vector – underground, fluid, virtual.*²⁹ (p.29-30)

Desses desmanchamentos e formações, ergue-se um conceito, o qual Kwon aborda como Site Oriented:

A Característica marcante do site oriented hoje é a forma como tanto a localização do trabalho de arte, quanto à localização em si (como site) é subordinada a um site determinado discursivamente que é delineado como um campo de conhecimento, troca intelectual ou debate cultural (2008, p. 171).

Kwon lembra que “An analogous double mediation in site specific art practice might mean finding a terrain between mobilization and specificity – to be out of place with punctuality and precision”³⁰ (2002. p.166). Nesse sentido o discurso também se abre em possibilidades e são eles sedimentações no território e na linguagem. Kwon (2002) traz um exemplo que ilustra o site discursivo enquanto repaginação de um poder institucional. Michael Asher em sua contribuição para o 73º American Exhibition no Art Institute of Chicago (1979), ao deslocar o busto de George Washington (de sua posição usual, do lado de fora do instituto para uma sala do século XVIII, época em que foi produzida) alterou os referenciais discursivos do museu, revigorando também a maneira de se manter viva a autoridade da instituição em legitimar trabalhos. Nesses termos, cita

²⁸ O cubo branco foi problematizado enquanto espaço expositivo ideal. Segundo O’ Doherty (2002) galerias e museus adotaram a assepsia do “cubo branco” como forma de segmentar o ambiente destinado para os trabalhos artísticos de uma outra ambientação periférica a arte moderna. Hoje, mesmo após um largo crescimento da crítica institucional, o cubo branco ainda representa um paradigma.

²⁹ “Uma conclusão provisória poderia ser que nas práticas avançadas de arte nos últimos trinta anos, a definição operante de lugar tem se transformado de uma localização física –terra, fixada, atual – para uma discursiva – não-terra, fluida, virtual.” (tradução nossa)

³⁰ “Uma dupla mediação análoga em práticas artísticas *site specific* pode significar encontrar um terreno entre a mobilização e especificidade – estar fora de lugar com pontualidade e precisão” (tradução nossa)

que “A inserção da arte na instituição, não só distingue um valor econômico e qualitativo, mas também (re) produz formas específicas de conhecimento que estão historicamente localizadas e culturalmente determinadas” (2008, p.170).

Nesses termos, passar de uma crítica ao espaço literal da arte para a crítica à circunscrição das determinações do site como as estratégias de produção, apresentação e disseminação da arte é questionar o espectador sobre suas relações ambientais não apenas no que diz respeito a sua experiência com o objeto artístico ou à instituição arte; é, acima de tudo, apontar esse observador enquanto agente crítico que se relaciona com a gama de instituições e objetos que operam frequentemente em sua realidade cotidiana.

A teoria de Kwon nos é útil na medida em que nos aproximamos do objeto de investigação. A imersão na ação colaborativa *Atrocidades Maravilhosas*, exige do site ao qual se destinam as intervenções, constantes revisões acerca da rede discursiva que o margeia. Ao se aproximar dessa trama de artistas e da relação da ação com o ambiente cultural ao qual ela se destina, encontramos uma dada orientação à participação. Suas significações se perdem nas perspectivas dos artistas participantes e se abrem nas possibilidades discursivas ativadas do espaço público. Portanto, entender o evento e o grupo como algo não substancializado, implica em compreender seu *modus operandi* dentro de um contexto semântico que diferencia a experiência de outras formas associativas, e que sobretudo, ativa as veredas instaladas pelos diálogos. Da experiência primeira – site principal – ao que ela denomina site efeito, o trabalho apresentaria então, certas especificidades no decorrer das relações públicas que engendra.

Stewart Home, em *Assalto á Cultura* (2004), faz um panorama de práticas culturais subversivas entendidas enquanto “(anti) arte” do século XX. Sem mencionar a crítica institucional dos emblemáticos artistas site specific ou dos artistas que discutem a arte conceitual, Home aposta em trabalhos artísticos e colaborativos que não dialogavam necessariamente com as teorias da arte, mas que traziam uma crítica direta às espetacularizações que agregam valor a aspectos da cultura oficial. Na cronologia dos movimentos retratados por Home (2004) é possível visualizar pela disseminação da crítica às instituições de arte, uma rede de artistas que se proliferou nos anos 1960 até os 2000. Numa relação estendida e por via de publicações e cartas o autor acende propostas de formação horizontal. Esses assuntos desaguavam em espaços de discussão não mapeados pelas artes, principalmente, pelas artes plásticas, mas se mostram úteis para se pensar a conexão entre arte e política. Políticas de existência e resistência por

vias da sabotagem e emancipação dos sujeitos estavam no cerne desses movimentos. O recorte de Home traz à tona formas organizacionais que se caracterizam como cultura alternativa jovem presente nessas últimas décadas e dá margem à extensão que as redes de artistas ganharam no decorrer desse período.

Os letristas, por exemplo, entre desvios, desistência de alguns membros e formação de outras propostas culturais, contribuíram para a Internacional Situacionista. A divulgação e problematização das poéticas desenvolvidas pelos movimentos em questão faziam das publicações um gatilho para novas práticas e ramificações. A Mail Arte foi também um movimento que surgiu de forma despreziosa entre artistas e produtores culturais nos anos 1960. Pela troca de informação, reflexões e ideias criativas deu-se origem a seguimentos culturais, bem como às táticas de infiltração na censurada realidade partilhada nos anos posteriores.

A intensificação da rede que se proliferava via correio, impulsionou também o Fluxus em sua conexão entre Europa e América. Deu espaço para propostas subversivas como a do artista plástico Devra. Personalidade que, segundo Home (2004, p. 112), divulgava fotografias de pichações com inscrições como “A Arte só existe além dos confins do comportamento aceitável”. Devra também criou livros se masturbando e depois de prontos, os enviava pelo correio. Vertentes conhecidas da *Mail Art* alçaram publicações como os *fanzines punk* tal qual *Oz International Time* e *Sniff Gluee Ripper & Torm*.

No efeito cascata das redes, André Mesquita (2008, p.56) comenta que “os Festivais de Residência que aconteceram em Nova York nos anos 1990 faziam com que os apartamentos fossem os espaços para que os artistas sem público se reunissem para discutir, exibir vídeos, trocar fanzines e fazer performances.” As discussões nesses espaços revisavam propostas nem sempre ligadas ao campo da arte, na grande maioria das vezes afins a críticas à cultura do entretenimento e ao seu processo de mercantilização. A arte, nesses casos, se intensifica em seus usos e não como objeto em si mesmo (real ou simbólico) puramente vendável. André Mesquita (ibid. 2008) conta ainda, que inspirados pelo movimento dadaísta, pelo *Fluxus*, futuristas e pela rede de *Mail Art*, os movimentos dos anos 2000 apontaram uma abertura política para a revisão das antigas estruturas de poder. Num embate direto entre o mapeamento de uma época (recorte do mercado de arte ou das mídias) e o que se apresenta como práxis política,

existe um ponto comum que implicava em compreender que o poder social se faz pelas relações.

Descentralizada a função e a unidade discursiva, encontramos nesse terreno de políticas recentes uma espécie de continuidade daquelas articulações de vanguarda. À vista disto, entre o trabalho pós-fordistas, em que o produto final passa a ser o serviço e não a produção de material bruto e serial encontra-se a fenda aberta às configurações dos trabalhos colaborativos. A autorregulação de propostas alternativas aos grandes circuitos comerciais, apesar de estar inserida no movimento do capital, mostrou força para sobreviver independente das grandes corporações e crescer no mercado pela ajuda mútua entre os membros. Nessa perspectiva, os mecanismos reguladores, como o mercado de arte, a crítica categórica e as tendências artísticas, passaram por um processo de vulnerabilidade, encontrando nas fronteiras do campo do conhecimento artístico contaminações com as produções radiais ainda não mapeadas pelo circuito e extravagantes à produção poética de mercadorias, principalmente, nas artes plásticas.

A arte e ativismo, bem como os novos agenciamentos, aliados às redes de informação que já existiam - como os periódicos que circulavam por correspondência e a confecção artesanal de informativos - alimentaram as discussões e a conexão desses jovens com a arena global. Esses informativos mesclavam questões políticas e conteúdos estéticos.

Cabe frisar que mesmo antes da explosão do Punk nos anos 1980, as redes de *Mail Art* que o interceptaram, chegavam até o Brasil. Paulo Bruscky, participante da *Mail Art* (desde os anos 1960) e muitos artistas da geração paulista dos anos 1970 conviveram com essas publicações marginais, que em um período ditatorial era uma das grandes forças da expressão artística e de resistência poética e política. Esse material estava nas bordas da comunicação e paralelo à circulação reacionária das grandes revistas e jornais nacionais. Informativos como esses, além de articularem uma rede cada vez maior de coletivos e artistas, também divulgaram estratégias de sabotagem. Surgem aqui, novas formas de táticas de infiltração na arena pública. Dentre elas, está o uso dos “nomes múltiplos”, um ataque à crença tradicional sobre a identidade.

Stewart Home conta que:

O uso dos nomes múltiplos para a subversão política não ocorre até que um grupo de artistas anarco-punk, do subúrbio de Londres, lançassem um movimento chamado geração positiva, em outubro de

1982, pedindo que todas as bandas de Rock, usassem o nome *White Collor* (2004. p. 117).

Essa tática possibilitou aos grupos alternativos uma forma de dificultar a espetacularização do nome de alguns músicos em detrimento a outros e provocava também a horizontalidade de várias bandas que pensavam em destrinchar o Punk. Essa fuga aos mapeamentos do mercado não era uma prática nova. Nos anos 1960 o Co-ritus foi um nome usado por grupos artísticos radicais envolvidos com a 2º Internacional Situacionista.

No pensamento fundador dos situacionistas, encontramos Huizinga (1971, prefácio), que em sua “teoria do momento” define uma função que se verifica tanto na vida humana quanto na vida animal, o jogo. Ele retoma em Schiller (1791), o estado “entre” o racional e sensível, o qual configuraria uma nova região do ser. O jogo que faz referências ao termo alemão *Spielen*, se apresenta não afinado ao sentido de aposta ou competição propriamente dita, mas como significantes referentes a “modos de lidar”.

Bey (2004) nessa direção situa nas políticas atuais, táticas que refletem a capacidade de dissolução do poder. Dentre elas, a experiência do “levante” surge como uma alternativa incisiva para arejar as amarras espetaculares do capitalismo cognitivo. Assim, frente à secularização e internacionalização do capital, frente à crise das revoluções que carregam em si a intenção de permanência, pontuamos em seu pensamento a seguinte colocação: “se a história é ‘tempo’ como declara ser, então o levante é um movimento que surge acima e além do tempo, viola a lei da história” (p.16). O levante é então uma experiência que renega sua autonomia “a uma espécie de rebelião que não confronta o Estado, ou um motivo regulador diretamente, e sim uma operação de guerrilha que libera uma área - de terra, de tempo, de imaginação - e se dissolve para se refazer em outro lugar e outro momento” (p. 17).

A definição dada por Bey retoma nosso objeto de pesquisa, problematiza o Atrocidades Maravilhosas enquanto ação efêmera, mas agrega a essa ação qualidades consideráveis para uma ativação na arena pública que não se intenciona à permanência.

Dessa forma, o trote à cultura vigente se configurava como uma maneira de evidenciar as estratégias que favorecessem à “fetichização”. Na subversão de conteúdos ou na confusão de valores, essas práticas provocavam abertura para novas configurações cognitivas, mesmo que estejam sujeitas à efemeridade cotidiana. Nos limites entre uma

apreensão fortuita e crítica, os jogos de significação podem ser dificilmente cooptados, justo por escorregarem entre os mapeamentos e as generalizações.

Leituras acerca da liberdade e tirania - a importância das ações mútuas discutidas pelo coletivo canadense General Idea durante os anos 1960 até 1990, bem como a retomada das publicações da revista *File*³¹ (1972-1989), acaloraram as conversas nos espaços de sabotagem no Canadá e nos EUA, no decorrer do início dos anos 2000. Essa rede se estendeu e deu origem a novas iniciativas, as quais muitas vezes apostavam em táticas de infiltração na linha do ativismo mais radical.

Figura 7 - O Livro Vermelho do Yomango, 2003- Figura do Livro



Em páginas como essa, o livro ensina estratégias de furto e discute a prática dentro das políticas anticapitalistas. Retrata por essa via, a ambivalência dos movimentos socialistas e comunistas num contexto pós-moderno e levanta questões acerca dos trabalhos colaborativos que dialogam com o campo da arte e da política.

Fonte: PUBLICAÇÕES MÍDIA

³¹ A *File*, revista que disseminou a ideia da sabotagem a mídia, parodiava a cultura do consumo propagada pela *Life* - publicação referência para a promoção do “estilo de vida americano”. Vale lembrar que a última revista citada, aproxima-se da linguagem popularizada durante os anos 1970 e 80 pelos *fanzines*, sobretudo nos movimentos *Punk* e *Queer* - Movimentos libertários que adquiram força no Brasil durante os anos 1980. Cultura essa disseminada nas grandes metrópoles, ambientes com conexões mais intensas com o contexto internacional.

O Yomango³², por exemplo, que surge na Espanha (2003), investiu em publicações que fomentassem a prática do furto. Mais um slogan que se acendia sobre a caótica configuração política que instalada naquele momento: “Yomango não quer acumular propriedade, Yomango está pela livre circulação de bens e desejos”³³. Usando táticas de furto e disseminando tais mecanismos na rede pela publicação de O Livro Vermelho do Yomango, o coletivo alastrou-se pelo mundo e pelo bom humor anárquico hoje cultiva adeptos a partir de oficinas realizadas também no Brasil.

Nos anos 2000, já encontrávamos diversos grupos em contato com articuladores de movimentos políticos e artísticos disseminados no país. A versão brasileira do Indymedia – (1999), um coletivo de comunicadores independentes à grande mídia, surgido nas manifestações de Seattle contra a Rodada do Milênio (promovida pela OMC, novembro, 1999), surgiu nos anos 2000 com a criação do Centro de Mídia Independente. E por influência do festival Holandês Next Five Minuts, em 2003, a cidade de São Paulo sediou o Festival de Mídias Táticas. Numa nascente articulação via web, muitos artistas brasileiros frente a essas pontuais e multiplicadas manifestações e eventos participativos, viriam a rediscutir as associações diretas entre arte e ativismo.

A conjunção entre estética própria e um exercício organizacional, que enfatizasse o processo de interação e redefinição simbólica ou concreta das regras políticas, engendrou parte dos elementos que aproximaram o coletivismo artístico no Brasil ao engajamento ativista. Não obstante o dado visivelmente poético e intrínseco aos trabalhos de alguns grupos potencializam ações que reverberaram na urbe como fluxos comunicativos e inusitados. (MESQUITA . 2008, p 240)

Durante o Atrocidades Maravilhosas, Vogler apostou em uma das táticas que eram divulgadas entre os ativistas. Tratava-se do *culture jam*³⁴. Essas intervenções com derivações de sentido perpassam a intenção de “trote”. Na retomada das questões de jogo, abordadas pelos situacionistas, a jocosidade dessas e de outras estratégias de ação

³² Yomango é um coletivo de Barcelona que surgiu nos anos 2000. Com a máxima: “Yomango não quer acumular propriedade, Yomango está na livre circulação de bens e desejos”, a prática de furtos a *mega stores* se alastrou pelo mundo. Uma de suas ações podem ser vistas em <http://vimeo.com/10326851>

³³ Frase retirada do vídeo sobre o coletivo, disponível em <http://vimeo.com/10326851>

³⁴ Por esse termo entendemos as práticas que visam interromper ou subverter os conteúdos midiáticos. O termo se popularizou entre os *Ocuppy*, mas tem suas origens nos anos 80 com a banda *Negativland*, apesar das alusões também no movimento situacionista. Para maiores informações consultar Lasn, Kalle. *Culture Jam: how to reverse America's suicidal consumer binge - and why we must*. New York: Quill. 2002.

se espalharam pelo mundo. Entre praticantes desses trotes, destaca-se o grupo The Yes Men que adquiriu certa popularidade ao criar um site falso para a Organização Mundial do Comércio (OMC) e teve sua inserção difundida entre universidades e organizações convencidas pelo discurso fake, ou seja, o discurso falso se vale da verossimilhança.

Por um falso slogan, que simulava esconder a mensagem imagética O que os detergentes fazem com as mãos das mulheres (2000), o cartaz confeccionado para o Atrocidades Maravilhosas desconectou a informação textual por uma imagem subentendida. Na proximidade do cartaz, uma primeira camada é identificada, a impressão serigráfica em sua turva textura. Numa segunda camada, em distância razoável, os dedos intercalados de uma mulher parecem jogar com a imagem que exhibe ao tentar, ao mesmo tempo, escondê-la. Por fim, temos a denúncia da imagem, uma fotografia que tem como elemento principal uma vagina.

Figura 8 - O que os detergentes fazem com as mãos das mulheres, de Alexandre Vogler, 2000-



Fotografia do Trabalho.

Fonte: WEBSITE DO ARTISTA

Com essa versão da mensagem subliminar, o artista pretendeu chamar a atenção do passante para a propaganda, que muitas vezes carrega signos que induzem de maneira maliciosa à compra do produto anunciado.

Pelas considerações de Sheila Cabo (2010) e tendo em vista a abertura do Culture Jam às possíveis formas de apreensão da prática e da informação distorcida, nos aproximamos do espaço discursivo e a relação entre táticas e estratégias apontadas por Michel de Certeau (2005). Em suas considerações, as táticas são desejos que não são nem determinados, nem contra o sistema que os constituíram.

Tática só tem por lugar o do outro como insinuações, sem o poder apreender. Enquanto a estratégia se direciona a um fim, a tática tem a forma da bricolagem, da inventividade artesanal, da discursividade, que combina elementos obtidos de um processo de montagem. (GERALDO, 2010. p. 941)

Assim, entre as figuras de jogo, sugerimos a definição que se remete a um tipo de habilidade sem um fim, na atualidade dos diálogos com o outro ou com outros lugares discursivos.

De Certeau (2007) ao discutir a importância das táticas e estratégias, contribui para essa investigação ao apontar que o fim último não determina a ação, e sim, problematiza as condições do terreno em que se pretende agir. É nesse sentido que o trabalho de Vogler, aberto à apuração de outras publicidades que nos atacam cotidianamente, provocou um deslocamento na própria realidade. A opção por diálogos entre locais públicos: como a mídia, a internet, em ambientes interdisciplinares, na confluência entre arquitetura, ciência política e entre discursos populares, como a moda, música, propaganda ou a rua, fortaleceram outras investidas táticas. Site, nessa perspectiva, pode ser pensado enquanto uma comunidade, um evento sazonal, uma condição histórica, formações particulares de desejo, espaço em movimento rítmico.

Kwon vai dizer (2008, nota 13) que a arte site specific pública dos anos 1990 “marca a convergência entre práticas culturais enraizadas em ativismos políticos de esquerda, tradições estéticas baseadas na comunidade, arte conceitual nascida na crítica institucional e políticas de identidade”. Por isso muitas questões que concernem ao site specific se aplicam à arte pública. Nesse sentido, talvez a retomada desse panorama de referências históricas sobre os assaltos à cultura amplie a perspectiva de conexões entre práticas artísticas e movimentos de resistência.

Portanto, da mesma forma que a crítica institucional foi vigorosa no ataque ao ambiente físico do museu, com a passagem do site specific para o site discursivo. A crítica cultural, por via desses levantes e táticas em rede, mostra-se como ferramenta

para pensarmos as instituições sociais. Se os artistas site specific questionavam as estruturas físicas, também questionavam pela fisicalidade, os trâmites do circuito. Os artistas e coletivos dos anos 2000 nos revelam que, para que suas políticas possam ser realmente uma crítica ao espaço (ideologicamente condicionado) é necessário articular modos de sabotar as estruturas de poder, rediscutir seus limites na abertura ao espaço público, ou seja, pela inclusão participativa.

3 HORIZONTE DE PROSPECÇÃO

Da colaboração entre os membros do Atrocidades Maravilhosas, surgem dois tipos de reverberação. A primeira delas são as referências imagéticas e discursivas que remodela a ação a cada tentativa de retomá-la. A segunda questão refere-se à ampliação da rede de artistas, que ao longo dos anos atualizou o modo de produção ATM. Esses horizontes de prospecção ainda se encontram em aberto, justo pelo caráter efêmero das ações que se ergueram segundo esse slogan.

Cabe a esse locus investigativo repensar as imagens e discursos que adensam o arquivo rumo a sobrevida que ganhou o Atrocidades Maravilhosas. Nessa perspectiva, é relevante pontuar a abertura do circuito artístico às propostas imateriais e a importância dos espaços coletivos, de experimentação e autogestão às políticas em arte.

3.1. Ação Efêmera em Projeção

Numa abordagem que questiona a visão historicista e ocidentalista, Belting (2006) desenha alguns caminhos para a arte efêmera que, diferentemente da “obra de arte” que atravessa os tempos, anuncia outro espaço, de natureza ambiental. “A Arte tal qual se apresenta nos museus e livros, se perdeu de sua própria história”, afirma o autor (idem, p.260). Trata-se do fim de uma história linear, completa Belting com essa ressalva. Nesse processo de desmaterialização não se perde apenas os objetos, mas o sentido de uma História da Arte construída enquanto narrativa e documentação. Ao citar Kaprow (1958 até meados de 1970) e o seu conceito de arte ambiental, Belting situa a ação; ela implica em tornar o espaço de arte um lugar inventado livremente pelos espectadores-atores. Nessa perspectiva, tanto nos happenings como nas instalações, o

espectador adentrava a cena e dela se faz público e participante. Ao acompanhar essa investida artística, Belting cita que essa era:

(...) mais uma vez uma oportunidade efêmera, já que as instalações eram desmontadas e sobrevivem então entre fotos e livros, os quais se assemelham mais as crônicas de eventos há muito esmaecido, do que a história da arte pretérita, com o que, sem dúvida, também o argumento é modificado. (Ibid.).

Nas descrições feitas por Harold Rosenberg (em *A Estética da Impermanência* - 1964) sobre a escultura autodestrutiva de Tinguely, nos jardins do MoMa – especificamente sobre as máquinas de pintar *meta-matics* (1950) – é observada uma qualidade impar. Rosenberg comenta que “na medida em que ela circula como um evento na História da Arte, a obra feita por Tinguely renuncia a seu corpo material”. Ela é capaz de fornecer aparato para se pensar a arte da imagem e a arte da linguagem, essas duas instâncias que se sobrepõem ao conhecimento histórico.

A pintura assume um corpo espectral que está onipresente nos livros de arte, nos catálogos, nos filmes, bem como nos textos daqueles que escrevem sobre arte (...) e existe de acordo com a frequência de sua menção pública, ou seja, de um modo temporalmente diferente. (ROSEMBER *apud* BELTING. p. 262).

Deste modo se estabelece uma relação fluida entre a arte que se apoia em ações e uma literatura sobre arte que comenta as ações. Na impermanência das obras e na multiplicidade de crônicas que mediam o acesso aos trabalhos efêmeros, cabe perguntar: Quais são as consequências da sobrevida que ganham esses trabalhos?

São muitas camadas de recordação armazenadas nessa época atual, e nessas camadas a memória se torna mais espessa e fragmentada. No rol de manifestações efêmeras que problematizam a historiografia está o ATM. Seu arquivo resulta numa empreitada com o fim de se aproximar da ação, pela retomada de seus rastros. Visto o quase instantâneo desmanchamento do trabalho coletivo, são os depoimentos dos artistas, os vídeos e textos sobre a ação que recuperam a presença da obra. Esse tipo de agenciamento renuncia um corpo material e abre-se a configurações que, simultaneamente pretendem mediar o acontecimento em sua totalidade e assumem-se enquanto matéria para novas insurgências e interpretações.

Apesar de um projeto fundador, o agenciamento coletivo iluminou táticas que remodelaram o grupo e o perímetro urbano o qual se endereçava os cartazes de forma sofisticada. A força motriz para esses novos percursos surge pelas mãos dos dezenove artistas envolvidos, como já citado largamente aqui, e ganha dinamismo na reformulação de outros levantes. Diante de tantas faces dessa estrutura pulsante que se tornou o ATM a ação não ficaria ileso às contradições de pesquisa por arquivo e memórias. São justas essas contradições, as quais ampliam as especulações sobre o evento, que instalam um espaço de revisão, não mais sobre o momento da ação, mas sobre o percurso comunicacional ativado por esse trabalho colaborativo.

Belting (Ibid.) comenta que pelos alertas de Humberto Eco em *Obra Aberta* (1962), além da capacidade de modificação “caleidoscópica das obras aos olhos do observador” anunciando sua abertura, hoje, podemos falar também de uma espécie de “discurso aberto”. E se por um lado temos o ônus de que a cultura não transmite mais a si mesma, por outro ela exige a participação e o comentário a fim de remediar o “saber histórico em falta”. Como tal, falar das práticas artísticas que têm por finalidade a efemeridade de seus projetos é também tratar de uma relação qualitativamente diferente com a história e com a autonomia no campo da arte.

Na medida em que exploramos a tradição e a difusão de novas relações comunicacionais na contemporaneidade vemos surgir problemáticas relevantes. O espaço físico-cultural desses últimos anos preserva, sobre duras penas, aspectos simbólicos que sustentam suas razões de existência; seja por mitos fundadores, historicistas, ordenadores, ou ainda repaginações capazes de semear novas configurações para as antigas estruturas sociais. Uma dificuldade - que cultiva uma abertura instigante, presente entre os pesquisadores da cultura - se dá pela impressão de encurtamento do tempo e alargamento do espaço. Nesse movimento, a tradição material acaba se perdendo em processos abruptos de difusão, e os discursos e imagens estão abertos a se radicarem³⁵.

³⁵ Bourriaud (2009, p.50) discute o tempo atual em que o conhecimento não se dá pela retomada de suas origens, mas num laboratório de identidades. O autor vai dizer que o “radicante pode, sem nenhum prejuízo romper com suas raízes primeiras e reaclimatar-se; não existe origem única, existem enraizamentos sucessivos ou cruzados (...) o radicante se põe a caminho e isso sem dispor de nenhum lugar para onde voltar”. Por mais generalista que seja a afirmação e duvidosamente positivista, na condição do laboratório de identidades, o conceito “radicantes” de Bourriaud pode não determinar as manifestações culturais atuais, mas serve de aparato para refletirmos esses agenciamentos.

Ao retornarmos ao nosso objeto de análise, situamos que uma das formas de divulgação da ação arquitetada por Alexandre Vogler se deu pelo filme intitulado *Atrocidades Maravilhosas*. Produzido por Lula Carvalho, Pedro Peregrino e Renato Martins, o documentário rodado em película, esteve em diversos festivais no Brasil, como o FAM, Paracine e o Cine PE. No Cine Odeon, foi exibido junto ao *Por Gentileza* (documentário sobre o profeta Gentileza) no evento chamado Odeon BR em agosto de 2002 e em outra edição desse mesmo evento, ocorrida em março de 2005. Além disso, o material circulou também em cadeia nacional de televisão e cinema, em canais como o Canal Brasil e em mostras de cinema nacionais.

O documentário traz à tona três momentos basilares: 1) a produção artesanal dos cartazes na Fundação Progresso; 2) a intervenção urbana mediada pelo comentário dos artistas participantes; e 3) a maneira atroz com que os cartazes foram “devorados” pelo ritmo da cidade. A trilha sonora feita pelo músico Pedro Luiz orchestra o alerta: “Se liga que as coisas têm jeito, não estou dizendo que eu quero um mundo perfeito. Eu sei que é difícil, parece sacrifício, mas vamos dar ao povo o que é de direito”. O filme rediscute a liberdade de ação no espaço público ao documentar o assalto à publicidade e às possibilidades abertas pela arte, além de mostrar o processo de se recriar a comunicação urbana e marcar a cidade e ao mesmo tempo, questiona se é de direito interferir nessa arena, se cabe à arte não orientar uma ação, e sim, abrir caminho para a reflexão sobre o assunto. Contudo, essa foi uma das leituras sobre o acontecimento, e fatalmente, não seria a única.

A imprevisibilidade das ruas arrasta o direito de apropriação do espaço público e está como uma das bases da “ação direta”, uma vez que não instaura uma tirania das estratégias e sim uma abertura para a compreensão e a práxis política. Entretanto, justo na abertura à cidade, que alguns artistas foram levados a refazerem as colagens em outros lugares, já que o tempo de permanência dos cartazes não esteve em consonância com o tempo de documentação para o filme.

As colagens não pararam de acontecer ao longo de 2000. Após a ação de abril, uma pequena mostra foi organizada na Fundação Progresso. A exposição reunia algumas telas usadas durante o levante. Os convidados desse evento receberam um convite que parodiava a prefeitura do Rio de Janeiro – o que contribuiu para a unificação conceitual do amálgama de propostas artísticas. Podemos especular que sobre essa forma específica de exposição, a tomada do espaço público (a zona

metropolitana da cidade do Rio de Janeiro), sitiado pelos mecanismos de poder, acabou se tornando o problema central do *Atrocidades*, e talvez aqui comece a surgir traços discursivos de um espaço coletivo. Como cidadãos da cidade do Rio de Janeiro, os artistas apresentavam outro “organismo público” que diferentemente da prefeitura parodiada, não afirmava um núcleo e nem as hierarquias funcionais, mas se espalhavam de forma viral e sem uma função previamente delimitada.

Figura 9 - Convite da mostra realizada na Fundação Progresso, 2000. Fotografia do convite



Fonte: MATERIAL CEDIDO POR ALEXANDRE VOGLER

Figura 10 - Logomarca da Prefeitura estampada em Kombi, 2000- Cena do Filme *Atrocidades Maravilhosas*.



Fonte: YOUTUBE

A colagem regular dos lambe-lambes pelas ruas da Lapa após a ação *Atrocidades Maravilhosas* foi engendrada por alguns artistas como Adriano Melhen, Geraldo Marcolini, Ducha, Luiz Andrade e Bruno Lins, que vieram a usar os mesmos trabalhos desenvolvidos para a ação de abril. Em entrevista³⁶, Vogler conta que as

³⁶ Alexandre Vogler. Entrevista concedida a Ana Emília da Costa Silva. Rio de Janeiro (25, jan, 2013). Transcrita no apêndice G dessa dissertação.

intervenções continuaram de forma independente por cada artista. Ele diz que existia um tapume na esquina da Rua Joaquim Silva com a Av. Mem de Sá (na Lapa, bairro do Rio de Janeiro), onde era colocado o resto dos cartazes que não tinham sido utilizados. E esse espaço acabou se tornando uma espécie de galeria permanente dos cartazes.

Entretanto outros artistas recorreram ao modo de produção e intervenção *Atrocidades Maravilhosas*. Agregados a esse modo de ação estavam Romano (Siga-me), Alan Dunn (sem título) e Jono (tapume branco). Portanto a ação estimulou a produção poética livre de outros artistas alheios à ação pontual de abril.

Figura 11 - Louva Deus. Bruno Lins, 2000- Fotografia/ imagem digital.



11b.



11 a.

Utilização do Tapume em frente os Arcos da Lapa como espaço expositivo. Mantinha-se assim uma referência à publicidade urbana, a qual competia com os cartazes ali instalados.

Fonte: IMAGENS CONCEDIDAS PELO ARTISTA

Apesar do Atrocidades Maravilhosas não ter culminado numa formação que favorecesse uma continuidade de produção coletiva entre os artistas participantes da primeira ação, extensões do evento se espalharam pela arena pública. Elas ganharam outras avenidas e outros caminhos na comunicação escrita, visual e audiovisual, anunciando novas formações colaborativas sobre esse mesmo nome no decorrer dos anos subsequentes. Vogler cita: “assim que concluí minha dissertação na EBA, fui fazer uma residência em Portugal, assisti a repercussão posterior de longe. Coloquei o trabalho na rua e viajei, o trabalho poderia ter se orientado a outras questões, poderia ter virado uma usina.”³⁷.

Igualmente, a autonomia dos artistas e os diferentes interesses dentro do grupo fadaram a ação a constantes modificações. O Atrocidades de fato não atingiu o status de usina, ou seja, um lugar de produção orientada. Ele se diluiu entre as ações individuais e se proliferou pelo circuito espontaneamente com várias propostas de arte destinada ao espaço público. Assim, por mais que o slogan que lhe dá nome continuasse a se enveredar entre os escritos e eventos sobre arte contemporânea, as composições coletivas se transfiguravam a cada vez que um novo levante era anunciado.

Numa leitura perspicaz, Ericson Pires vai notar que:

As ações do Atrocidades se deram nesta área de tensão entre instituição e a arena pública. Sem abrirem mão de seus conteúdos poéticos, alinhavando-os por uma tática que primava pelo efêmero, impedindo qualquer possibilidade de objetivação que não fosse à ação criadora em sua potência constituinte. (PIRES, 2007, p. 274- 275)

A documentação sobre o ATM, dada por vias do filme e da exposição aqui comentada, aproximam a ação de problemas íntimos às cidades, sobretudo aos problemas relacionados ao espaço público. Aqui são alinhavados discursos urbanos capazes de contribuir para uma leitura orientada, ou usando os termos de Miwon Kwon, para um site oriented. Vez por outra, na atualidade das ações Atrocidades Maravilhosas, o conteúdo é reelaborado e a partir dele, estão as possíveis aberturas à arena pública. Nesse movimento, o diálogo com a instituição é arejado e não exclui os conflitos e as contradições.

Em 2001 o Panorama de Arte Brasileira foi um evento que acolheu as ações do Atrocidades Maravilhosas na cidade de São Paulo. Era a segunda vez que esse nome

³⁷ Idem. Apêndice G.

circunscrevia intervenções num espaço público. Como aponta Felipe Barbosa, esse momento modificava a estrutura da ação colaborativa, impulsionando o ATM a um terreno outro; o dos coletivos:

Não sei vocês (Vogler, Ronald Duarte, Ducha), mas acho que o que determinou o Atrocidades como um grupo foi o convite para o Panorama da Arte Brasileira, em 2001. Os curadores já estavam convidando outros grupos, e aí convidaram o Atrocidades, que nem era um grupo! Então pensamos: se somos um grupo, o que faremos? (SCOVINO, RESENDE. 2010. p.29)

Figura 12 - Alguém Ninguém de André Amaral, 2001 – Fotografia da performance realizada no Panorama de Arte Brasileira no Museu de Arte Moderna.



Fonte: FOTOGRAFIA DE FELIPE BARBOSA AO JORNAL DO SITE DA UFRGS

Nessa nova conjuntura outros suportes entraram em cena. O trabalho de André Amaral Alguém, Ninguém, em que o artista caminhava pelas ruas de São Paulo com uma roupa feita de bicos de chupeta; as composições improvisadas do Hápax e a performance Coluna de Guga Ferraz, são algumas das variações que aparecem aqui. O Panorama de Arte Brasileira reunia vários coletivos e colocava em evidência as ações em contraposição a uma documentação que pudesse soar como fidedigna ao acontecimento. Várias propostas coletivas desenvolvidas em diferentes localidades

brasileiras ganharam visibilidade nessa mostra, as quais refletiam a descentralização da arte.

Figura 13 - Coluna de Guga Ferraz, 2001- Fotografia da performance.



13a



13b

As fotografias são da performance realizada no evento Zona Franca, projeto desenvolvido por Guga Ferraz, junto a outros artistas na Fundação Progresso. O presente trabalho também foi exibido no Panorama de Arte Brasileira, e dialogava com o cartaz produzido pelo artista para a ação de 2000

Fonte: Site da galeria de arte A Gentil Carioca

O Museu de Arte Moderna de São Paulo como usualmente acontece, lançou um catálogo. Todavia, a contrapelo da documentação, seus curadores optaram por tornar a publicação um laboratório aberto às propostas artísticas. Essa publicação funcionava como interface do museu e do circuito de arte e se constituiu fora dele. Somado a isso está o espaço destinado às entrevistas e a uma documentação pouco convencional de algumas ações desenvolvidas pelos “coletivos” convidados a participar do evento. Assim, essa publicação nesse formato foi entendida mais por uma “produção de atuais sentidos poéticos do que de uma predisposição dos níveis institucionais de circulação”. (PIRES, 2007, p 274). E ao contrapor-se ao puro registro das ações, acabou respeitando o caráter imaterial das propostas artísticas que aconteceram durante o evento, fundando assim outro espaço expositivo³⁸.

³⁸ Paulo Brusky e Arthur Barrio foram lembrados nesse catálogo. Barrio em entrevista realizada com Basbaum, Paulo Reis, Cecília Cotrim e Renato Resende, comentou o trabalho *Quatro Dias e Quatro Noites* e discutiu os registros de ação em seus cadernos livros numa abordagem antihistoricista e crítica à

Vogler expõe que passado um ano após o Atrocidades Maravilhosas (projeto realizado em 2000), a radial repercussão da ação trouxe para alguns artistas uma insatisfação em relação às leituras sobre o evento e sobre os meios de divulgação aos quais ele foi veiculado.

Após ter terminado o Atrocidades Maravilhosas e diante da repercussão, principalmente após o catálogo do Panorama, alguns artistas ficaram furiosos com o resultado. Eu fui convidado pelo Basbaum para escolher uma única imagem para o catálogo do evento. Fiquei esperando uma resposta da galera e quando percebi, estava em cima da hora. Mandei o meu trabalho e não algo que mesclasse os trabalhos e esse imprevisto foi mal visto pelos participantes. A princípio era apenas uma imagem dentro do livro, depois conseguiram uma van pra levar a galera.³⁹

A imagem que aparece nesse catálogo é o trabalho Base para Unhas Fracas, de Alexandre Vogler. Ele, ao mesmo tempo instala um novo suporte para a proposta do artista e deixa em evidência um adendo ao Atrocidades Maravilhosas. Por sua vez, a imagem se desvia da ação colaborativa e do perímetro urbano, elos que sustentavam a coesão da proposta de abril de 2000.

O livro em questão – Panorama da Arte Brasileira - 2001 – foi publicado com auxílio curatorial de Ricardo Basbaum, Paulo Reis e Renato Rezende. O texto de apresentação dizia:

Alguns artistas convidados a participar da Mostra, figuraram apenas este livro, e não o espaço de exposição. (...) Essa publicação pretende reforçar a ação dos artistas, deixando clara a necessidade em se considerar as diversas possibilidades de meio e formas de atuação da produção artística contemporânea. (BASBAUM, REIS, RESENDE, 2001, p.11).

Deste modo, a publicação se prestava a funcionar como extensão da mostra e agregava o trabalho de vários outros artistas e pesquisadores da área.

mercantilização; já Brusky interveio na publicação com o trabalho *Goya: Nove Originais de Paulo Brusky* que remonta diálogos com os livros do artista.

³⁹ Alexandre Vogler. Entrevista concedida a Ana Emília da Costa Silva. Rio de Janeiro (25, jan, 2013). Transcrita no apêndice F dessa dissertação.

Nesse mesmo texto, o Atrocidades é mencionado junto a outras propostas colaborativas, como o Agora/ Capacete, o Alpendre, o coletivo Mico, entre outras “organizações independentes como forma de demonstrar uma renovada possibilidade organizacional de pensamento, produção e difusão da arte no Brasil” (Ibid, p. 12). Um cenário diferente do que tradicionalmente se estendeu pelas décadas anteriores aos anos 2000 e que exibia de fato uma descentralização da produção de arte no país. Contudo, uma vez postas em segundo plano à centralidade histórica e material desses agenciamentos, lançamos mão dos paradoxos originários desses contornos rarefeitos.

No que diz respeito ao nosso objeto de pesquisa (ou aos atravessamentos expostos aqui, os quais se entrecruzam enquanto objeto de pesquisa) qualquer unidade identitária pode representar um equívoco. Daí o desafio em adequar ao arquivo (catálogo) ou à mostra, as ações colaborativas que se disseminam de maneira orgânica. Se existia ou existe um elo de conexão dos artistas, ele está num espaço “entre” as relações efêmeras que se desenvolvem pela colaboração e a qualidade que aponta Edsom Barrus como a potência constituinte do Atrocidades Maravilhosas. O catálogo do Panorama de Arte Brasileira soa como um desafio para essas novas estruturas artísticas em fluxo, as quais não se restringiam apenas a essa proposta. O livro não poderia ser um arquivo, visto a gama de iniciativas e propostas que reverberavam em diferentes formatos. Justo seria que o catálogo fosse um objeto artístico, e assim aconteceu. Não cabe aqui tratar da publicação em si, por mais instigante que esse formato pareça ser. Compete discutir os vestígios de arquivo que esculpem a ação Atrocidades Maravilhosas e seu movimento de transfiguração ao longo dos anos.

No evento Panorama de Arte Brasileira, os cartazes lambe-lambe que reavivaram o espírito da ação de 2000, dialogaram com as exigências do Museu de Arte Moderna, instituição que abrigou a mostra. Tapumes foram colocados nas redondezas do museu, todavia a ativação do espaço urbano e o diálogo entre os cartazes e algumas localidades específicas parecem ter sido ofuscados nesse momento. Partes das intervenções se infiltravam no cotidiano das ruas de São Paulo, mantendo a imprevisibilidade, que era um dos princípios fundantes da proposta originária de Vogler.

Arthur Leandro em entrevista comentou que:

Em SP já estava num processo de formatação que não me interessava eu já estava com pé atrás porque estava sentindo que a coisa ia virar ‘os queridinhos do sistema’. Eu queria apresentar os registros do RJ na exposição de SP, e fui presencialmente lá, mas não pra fazer o que o sistema queria que nós fizéssemos. Eu disse várias vezes em troca de e-mails que eu também queria entrar na história da arte brasileira, mas pela porta da frente, ou seja, fiel a princípios.⁴⁰

O Atrocidades que questiona Leandro não era o mesmo, aliás, cada vez que uma tomada coletiva era anunciada sobre esse nome, era anunciado também um novo conjunto de artistas e um novo levante. Arthur Leandro, na intenção de salientar a importância da ação pública conta ainda que queria apresentar os registros do Rio de Janeiro na exposição de São Paulo, e foi presencialmente lá, mas não pra fazer o que o sistema queria que eles fizessem. (ibid.). O intuito segundo o artista era debater política, arte-política, ou arteguerra e politiquerra⁴¹, colocando em pauta a questão do espaço público e a importância do conteúdo efêmero ante os mecanismos de promoção dos trabalhos e ou dos artistas. Os assuntos que compunham a pauta de Arthur Leandro animaram muitas das propostas coletivas nos anos 2000, todavia a relação com as instituições ainda apontavam consideráveis questionamentos.

Outras edições de Panorama aconteceram. No ano de 2002, a cidade que sediou a mostra foi o Rio de Janeiro. O Atrocidades Maravilhosas foi anunciado nesse outro evento também. Desta vez o Museu de Arte moderna do Rio de Janeiro foi palco de conversas e ações que repensaram as propostas colaborativas. Assim como aconteceu na cidade de São Paulo, foram realizadas algumas ações destinadas ao espaço público. Alexandre Vogler conta:

(...) vendemos cerveja do lado de fora sob os pilotis do MAM, debaixo do Polígono das A.R.T.E.s. No espaço de exposição passeavam Erika Fraenkel e Tácia (sua amiga travesti) além da distribuição gratuita de folhetos “Eu adoro a minha vagina” de Guga. Do lado de fora, junto ao polígono, HAPAX e Tom Sideral tocavam enquanto mendigos e espectadores jogavam bola num trabalho de Geraldo Marcolini⁴²

⁴⁰ Artur Leandro. Entrevista concedida Ana Emília da Costa Silva. Via *skype*, Rio de Janeiro/ Ananindeua (16, nov, 2012). Transcrita no apêndice B dessa dissertação.

⁴¹ Consultar os termos cunhados por Arthur Leandro no Apêndice B.

⁴² Nota publicada no site *Artéria*, disponível em <http://www.arteria.art.br/wp-content/uploads/2013/10/Atrocidades-Maravilhosas-Vogler.pdf>).

O caráter experimental e desprezioso da mostra parecia remontar as ações feitas nos jardins do MAM/RJ durante o ano de 1971⁴³, pelo contato promovido no ambiente externo ao museu. Entretanto, o Panorama de 2000 pareceu elevar esse diálogo, ao sustentar a ousadia das propostas artísticas e confrontar o conservadorismo das camadas mais reacionárias da sociedade da época.

O Panorama também aconteceu em Salvador na Bahia e nessa edição o *Atrocidades Maravilhosas* foi representado pelo Hapax e por Edsom Barrus. A leitura do texto de Alexandre Vogler, que contava sobre a experiência da ação colaborativa desenvolvida em abril de 2000, foi feita simultaneamente à apresentação do Hapax no Solar do Unhão.

Entretanto a relação com o museu começou a ser restritiva quando o *Atrocidades* participou de uma Mostra no Paço Imperial do Rio de Janeiro em 2003. Em nota também anexada no site do artista Alexandre Vogler, temos: “No momento o *Atrocidades Maravilhosas* atua como co-patrocinador da mostra *Caminhos do Contemporâneo* juntamente com o BNDES, em exposição no Paço Imperial. Subsidiando a exibição de seus trabalhos nesta instituição pública.” (texto em anexo no site de Alexandre Vogler). Desde já se anunciava certa ironia sobre o processo burocrático que tencionava as relações entre produtores de arte e os órgãos de fomento.

Segundo Vogler, a reação dos organizadores do evento foi negativa. Além disso, a reverberação das ações para o *Caminhos do Contemporâneo* não se limitou ao espaço expositivo. O ano de 2003 contou com uma grande mobilização de artistas rumo às questões ligadas a política. O Festival de Mídia Tática aconteceu nesse mesmo ano e foi mediado pelo Centro de Mídia Independente. Por motivações como essas, as publicações sobre ativismo que na época circulava entre os artistas, acabou sendo veiculada nas mediações do Paço; do lado de fora do espaço eram vendidos fanzines, informativos e publicações de caráter questionador.

⁴³ *Domingos de Criação* foi um evento que acontecia aos domingos nos Jardins do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. A proposta foi uma tentativa de aproximação entre o museu e o público, discutindo o domingo como “parte de uma estrutura de lazer no âmbito de uma sociedade de trabalho improdutivo e mal remunerado”(1995, p.320). O evento se deteve em agregar diversas classes sociais, e justo por ser aberto ao público, forneceu aos artistas a oportunidade de exhibir seus trabalhos de uma maneira menos burocrática. Essas atividades contribuíram também para imprimir críticas às instituições artísticas e políticas, visto a ditadura militar vigente na época. A proposta aconteceu durante o ano de 1971 e foi idealizada Frederico de Moraes e a proposta pode ser acessada na íntegra em: MORAIS, Frederico. **Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro – 1816-1994**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, p. 319-320.

Sobre esse modo de exposição que sediam o Atrocidades Maravilhosas, novas estruturas vieram à tona e com elas novos antagonismos. Num primeiro momento, a proposta de 2000 foi a força motriz para a proliferação de cartazes destinados ao espaço público, os quais continuaram se proliferando enquanto Atrocidades Maravilhosas. Contudo nas ações que chegaram até as instituições, nem tanto o suporte, nem tanto o grupo são pauta para a definição do levante coletivo. É sobre o slogan Atrocidades Maravilhosas que recai uma arena de agenciamentos múltiplos e experimentais destinados ao espaço público.

3.2 Questões sobre o Continente

Nas práticas que remontam à ideia de laboratório, a função do artista no espaço tornou-se superior à contemplação dos trabalhos. Essa é uma discussão seriamente importante na contemporaneidade. Ela foi largamente citada por autores como Hall Foster⁴⁴, Miwon Kwon⁴⁵ e, sobretudo, pela crítica norte-americana Clair Bishop. Em *Antagonismo e Estética Relacional* (2004), Bishop aponta que algumas mudanças significativas aconteceram nesses últimos trinta anos e acabaram atualizando o dilema da espetacularização dos bens culturais.

Os agenciamentos criativos que surgiram pela colaboração entre artistas, os espaços não institucionalizados de residências artísticas e os encontros informais entre artistas e pesquisadores da cultura, segundo ela, forneceram aparato para novos modelos expositivos. Eles mobilizaram a revisão da produção de arte no século XXI – incluindo os ambientes artísticos e a crítica sobre as manifestações culturais – rumo às iniciativas ditas “mais arejadas”. Todavia, a adaptação das instituições a esse novo cenário gerou questionamentos.

Bishop, ao problematizar a “Estética Relacional”, teorizada por Bourriaud questiona a empreitada do autor em reunir trabalhos afinados à democratização da arte. Dentre as pautas iniciadas por Bourriaud estão a abertura das propostas artísticas às

⁴⁴ Sobretudo em *O Artista como Etnógrafo*. In: *Arte & Ensaios*. n°12. Editora da UFRJ, 2005.

⁴⁵ No capítulo 5 de *One Place After Another* (2002) Titulado *The (un)sightings of community* a autora prolonga as discussões de Foster sobre o entendimento do artista enquanto prestador de serviço. Kwon avança a análise rumo aos processos curatoriais. A crítica a *Places with a Past*, exposição organizada por Mary Jane Jacob (1991) é um dos focos de sua análise e por essa via, Kwon problematiza as exposições que tratam de espaços urbanos enquanto laboratórios de criação e a orientação de algumas mostras que sobrepõem o processo curatorial ao conteúdo dos trabalhos apresentados.

identidades, às afetividades e à demais assuntos provenientes das relações humanas. Com o propósito de instalar uma revisão das interações físicas anuladas pela globalização, esse novo panorama foi largamente difundido e muitas vezes associado a um novo “ismo”⁴⁶, ou seja, a um novo estilo manifesto no campo das artes que daria progressão às correntes vanguardistas que zelavam pela identidade dos grupos.

Tendo em vista o Palais de Tokyo (espaço onde atuou Bourriaud) e a reforma da ala oeste desse edifício, feita para abrigar trabalhos de arte contemporânea, Bishop dá curso à sua crítica. O centro cultural é visto por ela como um espaço de lazer que parece substituir bens e serviços por experiências pessoais encenadas e roteirizadas. Os trabalhos por sua vez, ante a curadoria de Bourriaud, parecem ter identidades instáveis, tornando o acervo vulnerável à curadoria e facilmente vendável como espaço de entretenimento.

Diferente da burocracia dos museus com suas coleções, Bourriaud optou por soluções provisórias formuladas enquanto microutopias. Um dos problemas que surge nesse contexto se instala na medida em que trabalhos pareciam ilustrar o pensamento do crítico curador. Work in progress foi uma prática que permeou os anos 1990 e substituiu o cubo branco por uma espécie de estúdio ou laboratório. Ele garantia aos espaços expositivos uma repaginação da institucionalização dos trabalhos artísticos, uma vez que os projetos em andamento se sobrepujam aos projetos concluídos, ou à obra de arte em si. A opção pelo formato work in progress foi a grande empreitada de Bourriaud, já que substituía o produto final – a obra de arte – pela ideia de que os trabalhos precisavam ser completados na interação com o público.

É válido considerar que, aberto para as instalações efêmeras, performances e trabalhos temporários, o Palais de Tokyo inspirou diversas propostas ao redor do globo. Assistimos nos agenciamentos que remodelam a lógica museológica as novas ferramentas para se pensar o espaço expositivo atual. Entretanto, nos alertas de Bishop sobre a proposta de Bourriaud, um risco recai sobre os modelos pré-fabricados que emergem nessa tendência. Hoje “o laboratório” dá corpo a um novo segmento do entretenimento.

⁴⁶ Ver mais sobre o “ismo”, ou a nova tendência artística atribuída a Bourriaud em BISHOP, C. **Antagonismo e Estética Relacional**. Originalmente publicado em October, n. 110, 2004. Disponível no website Revista Tatuí: Disponível em: < <http://www.ufrgs.br/artereflexoes/site/wp-content/uploads/2012/08/Claire-Bishop-port..pdf>> (Acessado em 22/08/212). Ou *Art Safari Relacional* Art disponível em http://www.youtube.com/watch?v=g7eUpgh_xk0.

Na eminência do coletivismo no Brasil durante os anos 2000, Ricardo Rosas avaliou os impactos da formação cultural globalizada sobre as propostas artísticas colaborativas que se espalhavam pelo Brasil. Ele contribuiu para essa discussão inserindo o circuito cultural de arte brasileira no contexto discutido aqui. Após serem mapeadas as diversas práticas coletivas que se disseminaram pelo país nesse período, cresceu também a discussão crítica na academia e nas redes de pesquisas independentes em torno dos temas e agenciamentos que compunham o circuito de arte daquele momento. “Coletivismo” e “ativismo” eram assuntos em voga no contexto comentado. Esses temas pareciam se conectar, na medida em que as práticas coletivas artísticas se voltavam para os espaços não especializados, como as ruas ⁴⁷. Ricardo Rosas fala sobre os paradoxos existentes nessa relação:

Toda a “onda” de coletivos é muito colorida e alegre, mas surge nos jornais e revistas como um fenômeno totalmente mastigável e uma moda a mais na prateleira do supermercado cultural. Criação coletiva aqui diz muito mais respeito ao funcionamento e propagação das novas “indústrias criativas” e seu trabalho flexível que à contestação da autoria ou militância política. (2003, p. 1)

Com formas alternativas de interferência na arena pública, as micropolíticas apareciam para Rosas na superficialidade da espetacularização. Nesse sentido, o autor não repudiou a formação dos grupos, mas a forma com que esses grupos foram incorporados na lógica da cultura do consumo. A ênfase sobre a interação entre artista e público, bem como a promoção panfletária desses pequenos agenciamentos, fez germinar contradições. Parecia excluir as questões próprias a cada laboratório de criação coletiva em prol da necessidade de se ter um “produto artístico”, que por sua vez pudesse ser compreendido nos limites da arte.

Rosas (2002, p.140) diz existir nas práticas coletivas voltadas ao ambiente público, um valor de uso, que se sobrepõem ao valor de troca. O autor aponta que em “alguns casos, certa recuperação do ritual pode ser observada e nesse sentido tem muito ver com a “performatividade” mesmo da ação e sua inflexão no real, daí o uso ritualístico como libertação”. Para ele, os trabalhos frente ao cotidiano elevam o valor de uso, em detrimento de si mesmo, ou de uma unidade capaz de defini-los. Eles se

⁴⁷ O próprio autor comentado aqui dirigiu uma revista chamada Rizoma, a qual discutiu largamente o tema pela visão de diversos pesquisadores de arte no país. Hoje, a revista é coordenada por André Mesquita.

privam de seu caráter real, simbólico e ou valorativo destinado à historiografia, discursos e mercado afins à instituição artística vigente. Rosas aponta que tanto na ação em relação a comunidades, quanto nos mais claros dos conflitos – é o valor de uso que importa. Entretanto, numa via de mão dupla em um sistema capitalista cada vez mais voltado para a produção cognitiva, simbólica, temos o retorno às apropriações semióticas, criativas e imateriais que renegam seu valor de troca.

Bourriaud, o curador questionado por Bishop, defende o laboratório como resposta às relações virtuais e considera necessário recuperarmos as interações físicas perdidas nos processos de globalização. Todavia, cabe à arte contemporânea desenvolver um projeto político empenhado em interferir na esfera das relações cotidianas? O apontamento de Bishop para o problema da arte engajada não nos ajuda objetivamente a solucionar essa questão que recai sobre as mudanças qualitativas na sociedade atual. Entretanto pensar a arte como prestadora de serviços, implica em dizer que existe certo público necessitado e que ela pode definir quais são os diagnósticos para sanar essa carência. Sobre esse espaço, Bishop aponta o problema que reside nos trabalhos artísticos preocupados com a democratização⁴⁸ em especial, a ativação do espaço público pelo uso.

Uma das qualidades primeiras das ações que emerge junto do *Atrocidades Maravilhosas* é o assalto à comunicação urbana. No segundo capítulo problematizamos essa arena e evidenciamos que o caráter público da ação colaborativa se dá também pela participação ativa e pelo poder de reformulação da proposta inicial, seja por parte dos artistas, do público ou dos meios de divulgação. Nessa trama, o público e o político são instâncias atreladas, e é justo na ação direta, ou seja, na participação criativa e semântica que essas forças mostram-se relevantes.

Rosalin Deutsche (1996) traz ao texto de Bishop um apontamento para pensarmos as manifestações artísticas que recorrem à participação pública. A autora aponta que: “a esfera pública permanece democrática na medida em que suas exclusões naturalizadas são levadas em conta” (Deutsche apud Bishop. 2004, p 13). Isso implica

⁴⁸ Alguns dos trabalhos comentados pela autora são citados no livro *Estética Relacional*. Dois artistas ganham maior visibilidade na abordagem da autora. São eles Tiravanija e Liam Guillick, os quais em suas propostas se utilizam de objetos e espaços que negam qualquer agenciamento específico em prol das relações.

em dizer que o conflito, a divisão e a instabilidade não destroem a esfera pública, mas são condições de sua existência.

Nesses termos o território discursivo mapeado e sedimentado pelas significações objetivas não representa antagonismos. O antagonismo se dá, segundo Deutsche, quando “a presença do que não sou torna minha identidade precária e vulnerável” (idem.), ou seja, quando enxergamos nos limites de uma comunidade, a capacidade que ela tem de constituir a si mesma. Talvez na participação ativa por via das críticas proferidas pelos membros do Atrocidades Maravilhosas, erga-se outra face de um mesmo agenciamento. E sobre o contingente de comentários sobre os eventos tidos como Atrocidade Maravilhosas, possamos fazer uma avaliação menos direcionada em relação ao “modus operandi” Atrocidades Maravilhosas.

Deutsche comenta que a sociedade baseada na democracia não anula o antagonismo, antes de tudo ela organiza fronteiras e assim fomenta o debate a partir de organizações e pautas. Por antagonismo entendemos toda organização coletiva que se preste a ser política, mesmo que no decorrer das relações interpessoais, as pautas e demandas possam se tornar mais enrijecidas e mediadas por hierarquias. Vale frisar que o antagonismo aqui, não pretende anular as utopias, pois como comenta Deutsche “sem utopias não há a possibilidade de um imaginário radical” (p. 8). A pedra angular que sustenta o antagonismo é a ideia que consiste em quebrar a tensão entre imaginário ideal e gerenciamento pragmático.

No Atrocidades Maravilhosas e em muitas propostas que surgiram nos anos 2000, a descentralização dos movimentos aponta também para a falta de um sujeito unificado que por consequência é uma força humana não mapeada, já que está em constante fluxo e negociação. Por mais que essa ação coletiva seja iluminada por um arquivo agenciado e organizado – ou seja, por registros – eu dão corpo ao discurso – ainda sim tratamos de identidades incompletas que negociam significação frente à diversidade de interesses e entre o fluxo de ideias que media as ações entendidas como Atrocidades Maravilhosas. Nesse ínterim, diferente de uma abertura para as possibilidades de acesso à obra, o espaço público em que se erguem as propostas é também marcado pelo embate entre diferentes, demarcação de limites ou a incitação de tensão de certas fronteiras instáveis e abertas à mudança.

Senett (2012, p.15) aponta que a cooperação está na base de toda vida coletiva e cooperamos para conseguir aquilo que não conseguiríamos sozinhos. Na cada vez mais

turva confusão de valores culturais, entre perspectivas de poder e de resistência, essas iniciativas acabaram fomentando novas táticas direcionadas a atualidade dos fatos. O autor acrescenta que para bom entendimento de uma comunidade, é preciso considerar diferenças e dissonâncias, para assim pensarmos a vida colaborativa livre do comando de cima para baixo.

Essas experiências que recorrem à participação não são inovadoras no campo da arte. Pelo contrário, o chamado à participação efetiva em grupos artísticos e a consequente modificação de suas estruturas, apontam que as práticas e assuntos estão disponíveis à revisão. Essas experiências, fraturadas pelo comentário em rede, deram a atual geração de produtores culturais o exemplo de que as unidades devem levar em conta os dissensos, já que estar junto envolve algo além da construção identitária.

O poder perverso da solidariedade em sua forma ‘nós-contra-eles’, continua vivo nas sociedades civis das democracias liberais (...) o novo capitalismo permite que o poder se desvincule da autoridade, vivendo a elite de um distanciamento global em relação às responsabilidades para com os outros no espaço imediato, especialmente em épocas de crise econômica. Em tais condições, vendo-se isoladas no próprio espaço e voltadas sobre si mesmas, não surpreende que as pessoas anseiem por algum tipo de solidariedade- e para isso a solidariedade destrutiva do ‘nós-contra-eles’ é feita sob medida” (SENETT, 2012, p. 134- 135).

As ações colaborativas nos mostram que para conhecer de fato um terreno ao qual se pretende intervir é necessário que se leve em conta as ideias e ações daqueles que ali convivem. Pois, muitas respostas às fronteiras de um dado território de pensamento estão ligadas às fronteiras que se erguem entre os próprios indivíduos. Assim, ao tratarmos do Atrocidades Maravilhosas, entendemos “pertencimento” enquanto tática para compor um espaço em trânsito, especulação discursiva que não pressupõe limites (já que esse pode ser uma criação de unidade, ou direcionamento que hierarquiza os efeitos), mas um caminho aberto a agenciamentos políticos.

A liberdade dos integrantes dentro da ação comentada, bem como em outras iniciativas da época, parecem implantar uma forma de ajuda mútua que zela por certas dissonâncias e coloca em evidência não o objetivo mútuo, mas os desejos negociados.

Para a arte pública que se alia à política em prol da democracia, encontramos outro contratempo. O risco está em criar num julgamento moral para o trabalho a partir de um direcionamento de leitura, uma tentativa de suprir o julgamento estético. Nesses

termos, a interação mecânica do observador fica cada vez mais clara. Atentos aos vícios que implicam nas políticas do acesso, a previsível ativação da obra não deve ser posta como qualidade criativa e de ressignificação da obra.

Precisamos antes, entender a qualidade dessa participação. Já que o sujeito, parcela desse fluxo de significação constante, não está mais intimamente ligado aos paradigmas sociais, e sim, aos valores e contextos culturais flutuantes. É preciso considerar a colocação de Bishop de que “como o social está permeado pela negatividade – ou seja, permeado de antagonismo – ele não atinge o status de transparência, de presença total, e a objetividade de suas identidades tornam-se construtivas do social.” (Bishop apud Laclau e Mouffe. 2002, Hegemony, p 129).

Tendo como base as relações ampliadas e os processos coletivos da vida cotidiana, a arte colaborativa pode se beneficiar dessa força social já existente. Potencializar criativamente os desvios, não por uma cartilha pedagógica, mas pela participação efetiva dos envolvidos. Parece ser nessas relações políticas que horizontalizam o poder de delegar ou questionar aquilo que aparece enquanto regra numa comunidade, que se instala a democratização.

É positiva e sincera a maneira com que Barrus observa o tempo de criação coletiva compreendido nas primeiras décadas do milênio. Ele trata da “amizade” ao falar das ações e dos projetos que surgiram nos anos 2000. Nesses laços se instalam a relação comum, não uma essência da comunidade, mas uma relação de inclusão efetiva. Cria-se pela amizade um novo direito relacional, que permite o experimentalismo em vez de bloqueá-lo em prol da construção de uma identidade eletiva.

Barrus aponta que a amizade é uma política, pois a partir dela se experimentam novas formas de sociabilidade. Edson cita que esse é “um estímulo crucial para a reflexão sobre a identidade e o significado de suas inter-relações (...). A amizade dá ênfase à pluralidade dos participantes desse ciclo” e acrescento aqui, ênfase a liberdade.

O sentido do levante em *Atrocidades Maravilhosas* parece estar justo na trama de amizades que estabeleceram durante a colaboração. Ele aparece na participação dos artistas em projetos paralelos ou posteriores que não pararam de multiplicar os tentáculos da ação, como o Zona Franca, a residência artística Casinha na cidade de São Paulo (residência para coletivos de arte idealizado por Grasiela Kunsch), nas conversas intimistas do Rés, na parceria entre Guga Ferraz e Giseli Vasconcelos da Rede Aparelho, sob a mediação de Arthur Leandro no projeto Quarto Territórios, ou em

eventos como o Alfândega (2003) ou o Grupo Radial (Luiz Andrade, Ronald Duarte, e Alexandre Vogler).

As noções comentadas por Barrus chegam por vias dos estudos sobre comunidade impressos nas visões de teóricos como Jaques Ranciere e Felix Guattari. Segundo o artista, esses autores influenciaram significativamente a sua geração e dialogavam com as questões políticas vigentes na época – como as manifestações em vários países do mundo, já comentadas aqui no segundo capítulo. Sobre essas noções, estava à pretensão de um engajamento político que acompanhasse as mudanças na estrutura social pós-globalização.

Sobre esse engajamento Guatarri vai dizer que “Os trabalhos dos revolucionários não é ser portador de voz, mandar dizer as coisas, transportar, transferir os modelos e imagens; seu trabalho é dizer a verdade lá onde eles estão, nem mais, nem menos, sem tirar nem por, sem trapacear” (1977. p. 36).

Numa certa descrença nas grandes aglomerações, a proposta de Guatarri considera a decadência do estado socialista burocrático e do capitalismo monopolista de estado.

Angústia e culpabilidade são desenhos próprios dessas estruturas de poder que se projetam sobre os indivíduos que não se enquadram nos elos de identificação propostos. E que por estarem acuados e descrentes da sua potência no coletivo reproduzem o mesmo conceito daqueles que os atacam. A ideia de status contamina a sociedade atual e nesse ranking de atitudes nobres a realidade cotidiana é esquecida e os desejos diminuídos.

Afinal, se estamos juntos, devemos pensar enquanto grupelhos, não a favor dos posicionamentos, mas na produção de questionamentos:

Os Grupelhos, de fato e de direito, as comunas, os bandos, tudo que pinta no esquerdismo, tem de levar um trabalho analítico sobre si mesmo tanto quanto um trabalho político fora. Eles correm sempre o risco de sucumbir aquela espécie de mania de hegemonia, mania de grandeza que faz com que alguns sonhem alto em reconstruir o “partido” de Maurice Thorez, ou de Denim, de Stalin ou de Trotsky, tão chatos quanto seus Cristos ou de Gaulles, ou de qualquer um desses caras que nunca acabam de morrer. (idem. p.16)

Na perspectiva de Guatarri fica o alerta de que é preciso interagir no presente e agir para o presente, em meio à atualidade de nossos questionamentos, em meio às

pessoas e coisas que fazem parte dos nossos trajetos. De que serve a “causa justa”, a almejada liberdade política que tanto se fala? Guatarri aponta que essa liberdade e justiça estão mais próximo do que se imagina.

O cotidiano conflituoso como é, é quem nos ensina que, quando concentramos força para participar sem medo, aconteça o que acontecer, os dissensos se convertem em cooperação e não em mera solidariedade. Ao pensarmos sobre o emaranhado de vozes que compõe o Atrocidades, somadas as pesquisas e documentos que retorcem os discursos-detrimentos, ergue-se um devir compartilhado, que implica em se apropriar do que fica e fazer das experiências matéria para fortificar os desejos.

CONCLUSÃO

O que se entende por “assalto” quando tratamos do Atrocidades Maravilhosas? O termo surge nas primeiras linhas dessa pesquisa, como o ponto principal da convocatória de Alexandre Vogler. Ao pensar o ambiente em que o Atrocidades pretendia intervir, chegamos à clara conclusão de que nem a rua, nem os outros lugares que se destinam às intervenções podem ser entendidos como espaços totalmente abertos, no sentido de lugares destinados ao exercício de liberdade.

Por um lado, a vigilância, a publicidade, bem como a competitividade pela privatização dos espaços urbanos, oprimem e direcionam a relação entre os transeuntes e a cidade – como já citados por Canclini (2005) e Negri (2005) nos primeiros tópicos da presente pesquisa⁴⁹. Por outro, a arte e os modos de visibilidade que ganharam as propostas artísticas, também passaram por processos de espetacularização que afirmam aberturas à lógica do capitalismo cognitivo. Problemas estes levantados por Stewart Home (2004), Clair Bishop (2004) e Miwon Kwon (2002), autores presentes nesta investigação e que por diferentes abordagens evidenciaram a inserção da arte contemporânea na lógica de mercado.

Assim, o “assalto” implica em retomar a noção de espaço público, já que foi violada pela sociedade de consumo. O emprego da palavra “assalto”, nesses termos, pressupõe surpreender os mecanismos de controle imersos nesses espaços, sejam eles comunicacionais ou físicos. No que tange ao Atrocidades, o “assalto” deixa implícita uma ação inesperada ou não anunciada e uma espécie de destreza que implica em provocar ou surpreender a sociedade de consumo. Com isso, não propõe lastimar o estado de sitio que estamos sujeitos, mas aponta formas de burlar ou ao menos confundir os mapeamentos que reduzem o espaço relacional em um lugar espectral. Assim, as intervenções urbanas orquestradas recriam espaços de interação.

Sheila Cabo Geraldo (2009) contribui significativamente para a presente questão ao retomar a ideia de esfera pública indicada nos escritos de Hannah Arendt. Em sua obra *O que é Política?*⁵⁰ Arendt diz que o livre agir em público garantiria o espaço original da política. Essa poderia ser reinventada nos processos de atuação nessa arena

⁴⁹ Consultar pág.20 e pág. 30.

⁵⁰ ARENDT, Hannah. *O que é Política?* Fragmentos das obras póstumas compiladas por Ursula Ludz. 6 ed. Trad. Reinaldo Guarany. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

pública. Nesse sentido, a política não surge no homem, como pensou Aristóteles, mas no entre-homens, diferentes plurais (GERALDO, 2009, p.183).

São inúmeras as metodologias de desnaturalização da coisa política. Sheila Cabo Geraldo comenta que “os sistemas de governo baseados no controle suprimem a liberdade humana, submetendo-a a determinação ideologizante, pela qual a resistência individual livre é violentamente vetada” (idem.), assim pensar no espaço público atual é também pensar nos processos de cerceamentos discursivos aos quais ele está sujeito. Diante disso, compete refletir sobre as possíveis formas de recuperar a coisa política.

Iniciativas como o Atrocidades nos motivam a pensar que, se o espaço para o exercício político não é dado, cabe aos sujeitos provocarem suas aberturas. Concordamos com Geraldo quando a mesma afirma que “tanto a política quanto a arte encontram-se entre a liberdade de agir – individual ou coletiva – e o controle” (ibid.). Entretanto, se o controle está sobre o mapeamento físico e discursivo, resta aos desejosos pela política, buscar as linhas de fuga desses limites impostos.

Acreditamos que o percurso do Atrocidades serve de matéria para pensarmos essa evasão às autoestradas da publicidade. E não nos limitamos aqui, a série de eventos que se sucederam segundo esse slogan, mas a lógica de colaboração, que incluía os artistas pela participação direta. O fio condutor, explicitado ao longo dessa pesquisa, refere-se a uma forma característica de ativação do espaço público, ou seja, o compartilhamento de seus sentidos possíveis. Sobre os processos que envolvem a coletividade, cabe dizer que a colaboração e o conflito não são anulados, porém só no exercício da liberdade comungada é que a política se efetiva.

A abertura da proposta à apropriação poética dos artistas, a intenção em fixar os cartazes na rua e a reelaboração do modo de produção Atrocidades Maravilhosas são alguns indícios que conduzem a um processo de atualização dos espaços assaltados. Assim, mediadas por relatos e arquivos fragmentados, a presente pesquisa de ações efêmeras ilumina não um objeto de arte, mas um espaço em pulso. Como virtuosamente assinala Kwon (2002), esses lastros de discussões nos levam a um percurso enveredado, ou o que ela chama de site oriented – campo do conhecimento que justo por estar diluído, pode se radicar a várias instâncias do debate cultural.

Nesse sentido, o inevitável conflito de ideias e abordagens é entendido como parte dessa arena pública renovada. A capacidade de dissolução é sem dúvida o ponto mais instigante no trajeto comentado aqui. Se por um lado a ação realizada em abril de

2000 provocou fendas na publicidade, trazendo à tona a desconfiança e atuação do transeunte diante dos cartazes, por outro, a capacidade em se dissolver e se amalgamar a outros artistas e práticas possibilitou desvios aos mapeamentos discursivos no campo das artes.

Vogler (2001) pretendia que o *Atrocidades*, inicialmente, se firmasse enquanto obra achada, ideia apresentada por Hélio Oiticica. Ou seja, um trabalho de arte que escapa de uma posição ideal de uma obra, não mais lembrada como obra perdida, mas como algo que fratura os espaços de convívio, como um evento inesperado capaz de levantar suspeitas. É curioso notar que ao longo desse percurso, a intangibilidade das ações e o acúmulo dos desejos, os quais comenta Ericson Pires (2007), anunciam a materialidade como algo a ser consumido.

Desta forma, a contrapelo da permanência, o trabalho só fazia sentido ao ser posto em jogo. Não para ser visto e identificado, como nos jogos que elegem adversários, mas para ser apropriado e jogado, como numa brincadeira criativa. Esse cerceamento imagético não esteve em pauta, uma vez que não fazia sentido comunicar uma única e comum identidade ao trabalho, capaz de ser discursada nas relações com a exterioridade.

Os cartazes, as ações experimentais durante os eventos que contaram com a participação de *Atrocidades Maravilhosas*, bem como a rede de artistas que aderiram o modo de produção proposto por Vogler, comungam um espaço aberto à participação. Como frisa De Certeau (2007), a tática se posiciona frente ao outro, organiza-se a partir das condições atuais dadas. Deste modo, a tática apresentada aparece como elemento essencial para se pensar a atualização dos espaços.

No que tange as intervenções urbanas, por exemplo, os agenciamentos foram arquitetados rumo a uma ação direta, uma vez consideradas as condições presentes e mutáveis de determinado campo e as possibilidades criativas de intervenções no terreno em que se pretendia assaltar. A formação de ateliers, os eventos e os assaltos germinados exibem táticas de ação de outra ordem, atualizadas pelas limitações do circuito e pela necessidade de criação de ambientes mais arejados de arte e de políticas em arte.

Nessa perspectiva, o próprio trajeto enveredado aponta zonas de assalto a toda abordagem que se faça central. A qualidade desse percurso não está num só caminho, mas nos cruzamentos entre rotas. Diálogos e experimentações fundam de antemão,

táticas de apropriação do espaço público, levando em consideração, dessa forma, a participação semântica dos artistas e do público ocasional.

A estrutura amalgamada que marca a primeira se modificou ao longo do tempo, perdendo algumas características e ganhando outras. O que dela germina é justo o modo de produção ao qual esteve aliada. Com a pretensão de adentrar o espaço público, a liga capaz de unir outros agenciamentos continuou presente no decorrer dos anos em que se escutou, no campo das artes, o anúncio do Atrocidades Maravilhosas. Fica sobre esse percurso a observação de que podemos sim elencar alguns devires, mas nunca apreendê-lo enquanto totalidade.

E, é justo nesse sentido, que o percurso citado aproxima-se do que Hakin Bey (2004) defende enquanto “zonas autônomas temporárias”, já que são em última instância, assaltos à lógica operandi dos discursos pré-fabricados. Graças à efemeridade dos assaltos urbanos, o trabalho se abriu aos devires. E se por um lado esteve à mercê da reprodutibilidade técnica, podendo ser retomado enquanto imagem catalográfica capaz de substituir a espessura das tramas que envolvem um coletivo. Por outro, ilumina em seus fragmentos, às diversas interpretações e pontos de vista.

O início dos anos 2000 foi marcado pela intensificação da força de criação na lógica do capitalismo cognitivo. Entretanto esse movimento também contribuiu para a convocação de um olhar multifocal para as atividades no campo do trabalho, da política e também das artes. Esse fator coloca sobre o mesmo espaço, as questões que dizem respeito a um contexto macro-político – a lógica das organizações sociais e sua abrangência. Mas também derrama-se sobre a micro esfera das relações, ou seja, sobre os encontros cotidianos, que envolvem desejos e subjetividades.

Nesse período a ação coletiva fora apontada como tendência no circuito oficial das artes. Dando corpo a mais uma vertente a ser explorada dentro do circuito. Acreditamos que o mérito dessa abertura não esteja na inserção das propostas coletivas à lógica do mercado, mas no estreitamento dos laços dentro da atividade artística, na elaboração cotidiana de cada artista no contexto social em que vive. Sendo este o aditivo para que os problemas em voga numa rede de relações pudessem ser pensados como matéria para a criação.

Distante da noção de tendência, ou seja, da novidade dos coletivos, está em pauta no movimento a força cotidiana que germinou do convívio entre os artistas antes, durante e depois das ações programadas. Essa força não vem apenas da formação

amalgamada que deu corpo a uma intervenção urbana, mas da qualidade das redes de trocas que se firmaram a partir daí. A intenção em trazer a tona os trajetos que interligam as práticas artísticas tidas enquanto Atrocidades Maravilhosas revelam um modo de expressão, que é por consequência um modo de produção de pensamento.

Mutações históricas ao longo do século XX apontam para uma diferença crucial entre a colaboração política que se dava até os anos 1960 e as políticas de colaboração que se sucederam nos anos 2000. O modelo neoliberal, ao incentivar a formação de novos mercados e a consequente indústria criativa, fez crescer também o número de iniciativas autônomas. Num mundo tomado por essa lógica de mercado e descrente das grandes utopias, muitas propostas colaborativas com cunho questionador surgiram desatadas de propósitos políticos bem definidos.

A ação direta e a possibilidade de ter voz ativa nos processos políticos e de mercado faziam com que se evidenciasse muito mais os problemas do que as supostas soluções. Assim, o trabalhador repetitivo que era uma parte de uma grande corporação comercial ou ideológica, vigente no modo de produção fordista, dava lugar ao trabalhador emancipado da instituição e também da luta social polarizada em frentes ideológicas. (Negri, 2005).

Diferente de conduzir, impor ou manipular mecanicamente algo, como num jogo estratégico, as frentes de trabalhos coletivos desse fim de século propõe uma maleabilidade das estratégias de ação num dado contexto. Todavia a nostálgica busca por uma forma de identificação fez com que nos aproximássemos do consumo de estilos de vida. Buscamos por uma imagem estável que possa nos legitimar, ou um lugar limitado que ainda não nos adaptamos a entender como espaço ritmado.

Nos escritos de Senett (2012) é possível analisar que em muitas ações coletivas, no campo do trabalho, da política e das artes o dissenso é algo inevitável. E isso implica em dizer que a reconfiguração dentro de uma estrutura coletiva é usual. Todavia, durante anos de nossa tradicional abordagem historicista, aprendemos a cercear as manifestações e as identidades. Nessa lógica, os paradigmas, para que fossem sustentados, precisavam renegar os micros agenciamentos, ou seja, os processos específicos da cultura.

Na relação atual com o outro ou nas saídas colaborativas, os agenciamentos coletivos, dispostos em rede, nos deram o exemplo de que a comunicação encontra-se em voga justamente para arejar os discursos. Apontaram por conflitos e sugestões que

tangenciam a discussão central, novas formas de pensá-la e novas conexões possíveis para os assuntos em pauta. Essa potência criativa, ativada pela participação, ganha na rede dimensões multidisciplinares e polifônicas, possibilitando uma política de relação com o outro e do outro para com essa.

É relevante considerar que o site de atuação de ATM, se forma num espaço “entre”. O “assalto” nesses termos não requer uma espécie de cartilha. Ele se transfigura em uma tática de guerrilha, extrapola os limites do propósito e caminha rumo à abertura aos diálogos. Para tanto, a vulnerabilidade ao outro é quem deixa brechas para pensarmos o ATM como algo além de uma “identidade coletiva”. Afinal, a relevância da política está nas maneiras de lidar com a atualidade, ou seja, com os contágios que se estabelecem no processo de comunicação.

Nessa perspectiva, o fato das propostas estarem suscetíveis a apropriações faz com que o outro assuma o posto de criador. E assim, ao assaltar qualquer imagem pré-estabelecida, causa sentido à existência compartilhada.

Pelos espaços mapeados, somos levados a criar a partir de modelos já existentes. A dúvida em relação aos conteúdos deslocados, ou o conteúdo inesperado no ambiente público, são os aditivos para o exercício do pensamento. Por via da ação direta, à medida que se desfaz ou se amplia a gama de propósitos, o Atrocidades confunde os mapeamentos. Instalando assim novos assaltos ao espaço comum e dando a ele o status de um espaço questionado e questionador.

Sendo assim, pensar as manifestações efêmeras, como algo que transborda a produção de objetos, não é apenas considerar que essa produção está atrelada a um contexto ambiental. É preciso, antecipadamente, levar em conta que todo e qualquer contexto ambiental está atrelado a um contexto discursivo. Se os artistas site-specific evidenciaram pela crítica institucional o ataque reflexivo aos paradigmas discursivos desse espaço físico, as ações artísticas coletivas como o Atrocidades Maravilhosas, imersas no espaço público nos revelam que o site a ser problematizado pela arte, pode ser outro, que não o museu.

Na imaterialidade das ações públicas e pela inserção de seus fragmentos nas redes participativas, o perímetro comunicacional é questionado. A publicidade no espaço público, assim como as tradicionais instituições de arte, podem levar ao direcionamento discursivo e atribuir uma casca ideológica aos processos criativos ainda em aberto. Assim, acreditamos que a revisão do espaço de comunicação pela arte

política, seja numa abordagem pública ou institucional, é uma revisão do espaço da arte na sociedade.

REFERÊNCIAS

ALEXANDRE VOGLER. Alexandre Vogler. Website do artista plástico Alexandre Vogler. Rio de Janeiro. Disponível em < <http://www.alexandrevogler.com> >. Acessado em: 20 nov. 2012.

ATROCIDADES MARAVILHOSAS. Direção de Lula Carvalho, Pedro Peregrino e Renato Martins. Rio de Janeiro: Urca Filmes LTDA, 2000. Filme. som; colorido; legendado (18 min). Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=cfGxB-bvIUw>>. Acessado em :03 mar. 2012.

AUGÉ, Marc. **Não Lugares: Introdução a uma Antropologia das Supermodernidades**. São Paulo: Parirus , 2007.

BAKUNIN, Mikhail A. **Conceito de Liberdade**. Porto: Rés, 1975.

BARROS, Edson. **Cão Mulato 2.0**. 2010. Tese (Doutorado em Psicologia) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em : <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=186350> . Acessado em : 02 abr. 2013.

_____. **Geração Comum /A mania de dizer A GENTE: Portas Lógicas e Conexões Periféricas para Entender a Amizade como Polarização da Arte**. Site Núcleo de Subjetividade da PUC - SP. Disponível em : <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/acaocomum_edsonbarrus.pdf > Acessado em: 11 dez. 2013.

BASBAUM, Ricardo. Pintura dos anos 80: Algumas observações críticas. In: BASBAUM, Ricardo (Org). **Arte Contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001. p. 299-317.

BELTING, Hans. **O Fim da História da Arte**. São Paulo: Coisac Naify, 2006

BENJAMIN, Walter. O Autor como Produtor (1934). In: **Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre a Literatura e História da Cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1996. p. 120-136.

BEY, Hakim. **Zona Autônoma Temporária**. (2001). Tradução: Renato Rezende. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

BISHOP, C. **Antagonismo e Estética Relacional**. Revista Tatuí, out., n. 110, 2004. Disponível em : < <http://www.ufrgs.br/artereflecoes/site/wp-content/uploads/2012/08/Claire-Bishop-port..pdf> > Acessado em : 22 ago.2012.

BOURRIAUD, Nicolas. **Radicante**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BUENO, Guilherme. Printed Matter, Press Relance... Notícias Pictóricas. In: **CMYK. Catálogo da Exposição de Geraldo Marcolini**, Cosmazine, n.3. 2011.

BURGUER, Peter. **Teoria da Vanguarda** (1974). São Paulo : Cosacnaify, 2012.

BRAGA, Paula. A Rede e a Arte: da Era do Objeto a Era da Circulação. ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 21., 2012, Rio de Janeiro. “Arte e Ficção”. Rio de Janeiro, [s.n], 2012, p. 157-168. Disponível em < http://www.anpap.org.br/anais/2012/pdf/simposio1/paula_braga.pdf> Acessado em : 13 nov. 2012.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas**. São Paulo: Edusp, 1997.

_____. **A Globalização Imaginada**. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 2007.

CAPACETE. Website da residência artística Capacete que acontece na cidade do Rio de Janeiro. O espaço é dedicado à práticas e à pesquisa nas artes e no pensamento crítico. Disponível em <<http://www.capacete.net>> . Acessado em : 30 jul. 2013.

COCCHIARALE, Fernando. Uma (outra) arte contemporânea Brasileira: Intervenções Micropolíticas., 2005. p.19-25. Disponível em < <http://issuu.com/rizoma.net/docs/artefato>> Acessado em: 23 ago. 2011.

COTRIM, Cecília. Proximidades Metropolitanas. **Lugar Comum**, n. 29. dez. de 2009, p. 251-266.

_____; FERRERA, Glória (Org). KAPROW, Allan. O Legado de Jackson Pollock(1958). In: **Escritos de Artistas: Anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, [19--].

DEBORD, Guy. Teoria da Deriva. In: **Internacional Situacionista**. Tradução: Amélia Luisa Damiani. [S.l : s.n.], 2010, p. 51 – 55.

_____. **The Society of Spectacle**.(1968). Tradução: Donald Nicholso-Smith. New York: Zone Books, 1995. Cap 7.

DE CERTEAU. Michel. **A Invenção do Cotidiano**. Petrópoles; Vozes, 2007. v.1

DEDUTSCHE. **Evictions: Art and Spatial Politics** .Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996. p. 295–96.

DOCU: LA REVOLUCION ES AHORA!. Portal de conteúdo cinematográfico de teor contestatório. Disponível em : <<http://docu.larevolucionesahora.com/index.php/categoria-imperialismo>>. Acessado em: 23 jun. 2012.

ECO, Humberto(Org). **História da Beleza**. Tradução: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record. 2004, p. 138-141.

FELIPE BARBOSA. Website do artista plástico Felipe Barbosa residente no Rio de Janeiro. Disponível em <http://www.felipebarbosa.com/obras_felipe_port.html> Acessado em: 08 ago. 2012.

FLÓRIDO, Marisa. Como se existisse Humanidade. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais**, Rio de Janeiro, Ano 15, n. 15, p.163-164, 2007.

_____. Fronteiras Móveis (2005) In: FERREIRA, Glória (Org). **Crítica de Arte no Brasil**: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro, Funarte. 2006, p 541-548.

FOUCAULT, Michel. **De outros espaços**. Tradução: Pedro Moura. Conferência proferida por Michel Foucault no Cercle d'Études Architecturales, em 14 de Março de 1967. Disponível em : <<http://historiacultural.mpbnet.com.br/>>. Acessado em: 24 ago. 2012.

FOSTER, Hall. O Artista como Etnógrafo. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n.12, 2005.

GORELIK, Adrian. O Romance do Espaço Público. **Artes e Ensaios**, Rio de Janeiro, Ano 15, n.17, p. 188-205, 2008.
Disponível em : <http://www.eba.ufrj.br/ppgav/doku.php?id=revista:arte_e_ensaios_17> Acessado em: 08 jul. 2012.

A GENTIL CARIOCA. Website da galeria de arte A Gentil Carioca situada no Rio de Janeiro. O site reúne trabalhos dos artistas representados e notícias sobre artes plásticas. Disponível em <: <http://www.agentilcarioca.com.br/> >. Acessado em : 24 ago. 2012.

GALERIA POSTE. Website da Galeria do Poste de arte contemporânea, situada na cidade de Niterói. A plataforma reúne textos e notícias sobre a proposta. Disponível em <<http://galeriadoposterio.blogspot.com.br/>>. Acessado em : 30 jul.2013.

GERALDO, Sheila Cabo. **Lugares e Espacialidades**: Sobre Paisagem e Território. ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 21., 2010, Bahia. “Entre Territórios”. Bahia: [s.n.], 2010, p. 929-944. Disponível em < http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/chtca/sheila_cabo_geraldo.pdf >. Acessado em: 10 fev. 2011.

_____. **Liberdade Representação e Poder**. Rio de Janeiro: UERJ, 2011. p.183-200.

GUATARI, Felix. **Revolução Molecular**: pulsações políticas do desejo. São Paulo: Brasiliense, 1977. Disponível em < <http://pt.scribd.com/doc/66988149/GUATTARI-Felix-Revolucao-molecular> >. Acessado em : 13 dez. 2012.

HANS, Richter. **Dadá: Arte e Antiarte**. Tradução: Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna**. São Paulo: Lyotard, 2005. p. 140-141.

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

JAMESON, Frederic. **Pós Modernismo: A lógica Cultural do Capitalismo Tardio.** São Paulo: Ática, 2002.

JORDAM, Tim. **Activism: Direct Action, hakinactivism and future of society.** Londres: Reaction Books. 2012

KINCELER, José Luiz; ALTHAUSEN, Gabriele; DAMÉ, Paulo. Desestabilizando os Limites- Arte Relacional e sua formação Complexa. Disponível em < <http://issuu.com/rizoma.net/docs/artefato>> . Acessado em: 23. Ago. 2012.

KWON, Miwon. **One Place After Another: Site-specific and Locational Identity.** Cambridge: Massachusetts MIT, 2002.

_____ One Place After Another. **Artes e Ensaios, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais,** Rio de Janeiro, Ano 15, n. 17, p.166-187, 2008. Disponível em <[http://www.eba.ufrj.br/ppgav/doku.php?id=revista:arte e ensaios 17](http://www.eba.ufrj.br/ppgav/doku.php?id=revista:arte_e_ensaios_17)> Acessado em: 08 jun. 2012.

LASN, Kalle. **Culture Jam: how to reverse America's suicidal consumer binge - and why we must.** New York: Quill. 2002.

LUDD. Ned. **Urgência das Ruas: Blac Block, Reclamain the Street e os Dias da Ação Global.** São Paulo: Conrad, 2002.

MESQUITA, André. **Insurgências Poéticas.** Dissertação - Departamento de História, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2008. Disponível em < http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-03122008-163436/publico/dissertacao_Andre_Mesquita.pdf >. Acessado em :19 jun. 2012.

MORAIS, Frederico. **Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro – 1816-1994.** Rio de Janeiro: Topbooks, 1995. p. 319-320.

MUSEU VIRTUAL MUVI. Fábio Channe. Plataforma on line que abriga textos e imagens sobre produção artística. O website é um projeto independente que acontece desde 2003. Disponível em < <http://www.muvi.advant.com.br>>. Acessado em: 20 set. 2012.

NEGRI, Antônio. **O Império.** Rio de Janeiro: Record, 2005. p.99.

PIRES, Ericson. **Cidade Ocupada.** Rio de Janeiro: Coleção Tramas Urbanas, 2007.

MÍDIA TÁTICA BRASIL. Portal de artigos e informativos sobre as mídias táticas no Brasil. Disponível em : <<http://publicacoes.midiatatica.info/>>. Acessado em 30 jul. 2013.

ORTIZ. Renato. **Mundialização e Cultura.** São Paulo: Brasiliense, 1994.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível**. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. A Comunidade Estética. **Revista Poiesis**, Rio de Janeiro, n.17, p. 169-188. 2002.

_____. **Política da Arte**. Tradução de Mônica Costa. Conferência realizada em abril de 2005, no seminário “Práticas estéticas, sociais e políticas em debate”. São Paulo: Sesc Belenzinho, 2005.

Disponível em < www.sescsp.org.br/sesc/conferencias>. Acessado em: 24/08/2013.

REIS, Paulo. **Arranjos e Circuitos**. 2003. Disponível

em:<<http://www.forumpermanente.org/rede/numero/rev-numero4/pauloreispra4>>

Acessado em: 06 set. 2013.

ROSAS, Ricardo. **Notas sobre o coletivismo artístico no Brasil**. Disponível em <

<http://issuu.com/rizoma.net/docs/artefato>>p. 137-141. Acesso

em : 22 jan. 2006.

SENETT, Richard. **Carne e Pedra: O Corpo e a Cidade na Civilização Ocidental**. Rio de Janeiro: Record, 1994. Capítulo 10.

_____. **Juntos: Os Rituais, Os Prazeres e a política da Cooperação**. Rio de Janeiro: Record, 2012.

SAFARY ART Relational Art, It is Ism? . Apresentado por Ben Lewis. Londres: BBC,

2004. Documentário. Som; colorido (03:17 min). Disponível em <

http://www.youtube.com/watch?v=g7eUpgh_xk0>. Acessado em: 10 set. 2011.

THIS IS WHAT DEMOCRACY LOOKS LIKE. Direção de Jill Friedberg e Rick

Rowley. Seattle: IMC e Big Noise Films, 2000. Filme. Som; Colorido; legendado (72 min). Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=yBUZH2vCD>> . Acessado

em : 09 jun. 2012.

VOGLER, Alexandre. Atrocidades Maravilhosas: Ação Independente de Arte no Contexto Público. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, Ano 8, n. 1., 2001.

SCHILLER, Friedrich. **A Educação Estética do Homem** (1791). Trad. Roberto SCHWARZ e Pedro SÜSSEKING. Schiller e os gregos. **Kriterion**, Belo Horizonte, v. 46, n. 112, 2005.

SCOVINO, Felipe; RESENDE, Renato. **Coletivos**. Rio de Janeiro: Circuito - Singular , 2010.

THE YES MAN. Website do coletivo de ativistas The Yes Man, composto por textos, imagens e vídeos dos trabalhos realizados pelo coletivo. Disponível em

<<http://theyesmen.org/>>. Acessado em: 10 fev. 2013.

YOMANGO (Org.). **O Livro Vermelho do Yomango**. Barcelona, [s.n.], 2003.
Disponível em <
http://publicacoes.midiaticas.info/difusao/Yomango_Livro_Vermelho.pdf>. Acessado
em : 12 jun. 2012.

WU MING FUNDACION. Website da Wu Ming Fudation, rede de escritos de arte
ativistas. . Disponível em: <<http://www.wumingfoundation.com>> . Acessado em 23 dez.
2013.

APÊNDICES

APÊNDICE A

Rosana Ricalde Felipe Barbosa. Entrevista concedida a Ana Emília da Costa Silva. Rio de Janeiro (09, jun, 2012).

Transcrição de Vídeo

Ana Emília da Costa Silva: o Atrocidades, pelo que me parece, não era propriamente um coletivo. O Vogler, numa passagem da entrevista realizada com o Renato Resende e o Felipe Scovino, disse que o grupo era mais um amálgama do que propriamente um coletivo. Gostaria que vocês comentassem um pouco sobre como se configurou essa ação.

Felipe Barbosa: o que ficou estabelecido com a galera desde o início da produção, é que aquilo era um projeto, que a princípio não teria um desdobramento. Não era um grupo estabelecido, era um grupo de amigos, alguns frequentavam o mesmo atelier, e outras pessoas eram da faculdade. Era aquela coisa que acontecia em comum, mas não tínhamos uma coesão como um grupo.

Rosana Ricalde: acho que a idéia nem era essa mesma.

Felipe Barbosa: tinha um núcleo de pessoas que estavam sempre juntas, mas algumas pessoas nem se conheciam. Realmente essa coesão nem era parte do projeto. A intensão era que as pessoas pudessem usar os cartazes, e a ação era colaborativa porque para você fazer o seu trabalho precisava ter outra pessoa te ajudando. Mas esse sentido de grupo veio devido ao convite do Panorama (Evento posterior à ação que aconteceu em 2001). Como já tinham outros grupos envolvidos nesse evento, o ATM foi “ensacado” junto. Mesmo lá, nesse evento, ainda não existia um sentido de grupo, porque uns foram, outros não foram. Enfim, já era outra coisa. Eles deram o espaço e a gente concordou em participar.

Ana Emília da Costa Silva: e os trabalhos exibidos lá forma feitos especificamente para o evento?

Rosana Ricalde: cada um fez um trabalho diferente para o Panorama, no caso não eram todos lambe-lambes. A diferença crucial ali era que naquele momento não existia essa coisa de grupo como existe hoje. Na verdade acho que no Brasil tinham pouquíssimos grupos, uns dois ou três grupos eram os mais conhecidos. Como nesses formatos que temos hoje, em que os trabalhos são assinados pelo grupo e não pelo artista individualmente.

Felipe Barbosa: tinham alguns artistas que se articulavam em coletivos, mas não estavam sistematizados.

Ainda era pouca coisa. Aliás, nem essa coisa da intervenção urbana era uma coisa que frequente.

Felipe Barbosa: nesse sentido eram duas coisas que estavam surgindo naquele momento, tanto essa coisa dos coletivos quanto as intervenções urbanas, nessa questão do suporte, visibilidade e tudo isso.

Rosana Ricalde: acho que o Atrocidades marca algo que diz respeito a esse momento específico, de ateliers coletivos. Depois dessa época isso foi se esvaindo. Hoje você não vê muita gente falando de Atelier Coletivo, como aqueles que surgiram, e implicavam numa espécie de ajuda mútua. Eram espaços para que os trabalhos coexistissem. No caso do Atrocidades, por exemplo, existia esse espírito. Havia um meio, e cada um dos artistas tinha uma ideia diferente pra se adequar aquele meio, e a partir daí fazíamos juntos. Acho que nessa época isso era muito forte.

Ana Emília da Costa Silva: e vocês faziam parte de ateliers coletivos? Como funcionava esse espaço?

Rosana Ricalde: fazíamos sim. Mas não no mesmo espaço que o Alexandre trabalhava, era outro atelier.

Felipe Barbosa: nós organizávamos festas e tínhamos uma preocupação que estava relacionada ao fato de juntos termos mais visibilidade. E era bom tanto no aspecto de se ter um interlocutor, ou seja, outro artista para discutir o trabalho, quanto na circulação de pessoas no espaço, visto que cada artista levava uma quantidade de pessoas e isso era interessante. E num nível mais mundano, tinha a coisa de rachar o aluguel mesmo né? Que é a realidade, porque no início de carreira não é fácil não. E um aspecto inegável sobre as pessoas envolvidas no Atrocidades é que era todo mundo muito “duro”. A “parada” era feita assim... Com nada, recurso nenhum.

Ana Emília da Costa Silva: e a extensão dos muros na ação de 2000 era bem grande, realmente deu pra fazer muita coisa pela soma de forças.

Rosana Ricalde: nós tivemos apoio para o papel. O Roosivelt foi que consegui. O cara que nos ajudou, ficava com uma quantidade X de serigrafias de cada artista e era assim.

Felipe Barbosa: é, e cada um entrava com 120 reais e mesmo assim já era uma coisa pesada pra gente.

Ana Emília da Costa Silva: e em relação à proposta especificamente, o que levou vocês a entrar no projeto?

Felipe Barbosa: acho que era uma coisa que era viável, se você articulasse o mínimo possível. Além disso, era uma galera amiga. Todo mundo se entendia, já tínhamos uma convivência e tal. E também era uma maneira de termos um espaço.

Rosana Ricalde: nem se falava de mercado naquela época

Felipe Barbosa: e hoje a ansiedade dos artistas jovens mostra outra expectativa em relação ao mercado. Realmente naquela época não tinha esse tipo de ligação, não por falta de interesse, mas por falta de existência de espaços ou de um circuito comercial. Pelo menos no nosso horizonte não existia, principalmente em relação à educação, aos professores, aos lugares de discussão. No Parque Lage, por exemplo, não existia uma perspectiva direcionada a isso como existe hoje.

A ação Atrocidades Maravilhosas surge com essa pretensão de dar visibilidade ao trabalho, mas como um espírito quase ingênuo, uma intenção de que todos pudessem ver o trabalho nas ruas etc. Mas no fim das contas o projeto só sobreviveu ou sobreviveu por conta do circuito da arte.

Felipe Barbosa: e era legal, sair de madrugada pra colar cartaz. Tinha uma coisa ousada ali.

Ana Emília da Costa Silva: e nesse processo ousado, vocês também tiveram alguns contratemplos também, não é?!

Rosana Ricalde: nós terminamos de colar os cartazes quatro horas da manhã e seis horas eles já estavam todos destruídos.

Levamos muitos cartazes (cinco mil). Quer dizer, você ali fazia parte desse todo, que não era um grupo, porque não se tratava de se discutir como se chega a um resultado comum. Era uma questão de pensar quantos metros de cartazes iríamos ter dentro da cidade. Por outro lado, estávamos no início da carreira e tínhamos, desde já, coisas que carregamos até hoje. Não só nós (Rosana e Felipe) como os outros. Tinha uma preocupação de cada um em se manter fiel a sua pesquisa, mas dentro de um grupo.

Felipe Barbosa: mas explorando um novo meio, uma outra linguagem.

Ana Emília da Costa Silva: os lugares que vocês selecionaram para as intervenções na cidade dialogavam em que medida com esse processo criativo em curso?

Felipe Barbosa: para meu trabalho precisava de uma especificidade mais genérica, que dialogava com a velocidade.

Rosana Ricalde: o meu também tem essa especificidade genérica. Era mais essa brincadeira de que as pessoas escutam tanto a mesma mensagem e não percebem o sentido inverso dela. Na verdade as duas frases que uso tem o mesmo sentido: “Poderia estar pedindo, mas estou roubando, Poderia estar roubando, mas estou pedindo”.

Felipe Barbosa: essa especificidade genérica vem porque alguns problemas são comuns em qualquer cidade.

Rosana Ricalde: essa frase eu a retirei de um bilhete de pedinte. Já vi essa mesma frase ser dita outros países. Aquele mesmo discurso tipo: olho eu poderia estar conseguindo isso aqui de outra maneira, mas estou aqui, sou gente boa e estou pedindo.

Ana Emília da Costa Silva: quando vocês vão para São Paulo a coisa ganha outra dimensão. Outro formato não é?

Rosana Ricalde: eu particularmente acho que aqui no Rio a coisa foi mais interessante. Acho que eu São Paulo foi assim... a galera do MAM nem sabia ao certo o que estávamos fazendo.

Ana Emília da Costa Silva: porque pelo que parece, não existia mais esse caráter de intervenção. Muita coisa aconteceu nos arredores do próprio museu.

Rosana Ricalde: o convite veio “de assalto”, não tinha nenhuma estrutura para o Atrocidades e isso foi até um pouco revoltante.

Felipe Barbosa: arrumaram uma Van e disseram se virem aí.

Rosana Ricalde: acho que para os artistas a grande experiência foi essa Van.

Felipe Barbosa: mas eles mesmos nem sabiam direito o que era o Atrocidades, o que iriam fazer e o que não iriam, a onda era de grupo, um pouco moda sabe?!

Rosana Ricalde: faltou uma sensibilidade em perceber que o que tinha de mais interessante ali era o fato do Atrocidades não ser um grupo. Tinham ali vários trabalhos muito definidos, delineados, e conseguimos numa desordem ter certa ordem, trabalhar num espírito coletivo.

Ana Emília da Costa Silva: vocês acham que essa troca teve alguma ressonância no trabalho de vocês?

Felipe Barbosa: esse grupo já encontrava frequentemente, independente do Atrocidades.

Rosana Ricalde: a coisa mais interessante de tudo foi perceber que unindo forças você era capaz de realizar coisas maiores. Realmente, se eu sozinha colasse duzentos e cinquenta cartazes, aquilo não teria eco, mas se vinte artistas colassem esses cartazes aquilo virava uma coisa, no entanto virou, tanto que dez anos depois tem gente querendo saber sobre o que aconteceu.

Ana Emília da Costa Silva: era uma fenda no circuito né?!

Rosana Ricalde: não, ele não existia.

Felipe Barbosa: é mais complicada essa perspectiva para o jovem artista. Só existia a EBA (Escola de Belas Artes) pra começar, e o Parque Lage estava num momento bem ruim. O mercado praticamente não existia, e o resto é o que está aí. O Paço, e o CCBB que não evolui muito nesses últimos anos.

Ana Emília da Costa Silva: era uma abertura para novas formas de trabalho no campo das artes né?! Bem, obrigada por contribuírem para essa entrevista.

Rosana Ricalde e Felipe Barbosa: Por nada

Fim

APÊNDICE B

Artur Leandro. Entrevista concedida Ana Emília da Costa Silva. Via skype, Rio de Janeiro/ Ananindeua (16, nov, 2012).

Entrevista Via Skype

Ana Emília da Costa Silva: essa primeira ação foi um convite do Vogler a artistas com interesse em intervir no espaço urbano. Existia ali uma rede de relações entre membros de ateliers coletivos, amigos, estudantes, enfim, pessoas com propósitos distintos?

Arthur Leandro: sim havia. Percebo várias redes de articulação. A graduação na EBA, por exemplo, com Adriano Melhem, Guga Ferraz e outros. Desses da graduação (estou falando do que percebi das articulações do Alexandre). Havia alguns artistas que ele conhecia da graduação e outros do mestrado e esses traziam outros interessados para o projeto. Eu mesmo trouxe a Claudia Leão (artista paraense) para participar.

Ana Emília da Costa Silva: o que te moveu a participar dessa ação?

Arthur Leandro: sou arquiteto e urbanista e fazia mestrado junto com Vogler. Conheci o Alexandre no mestrado da EBA. Sou este aqui <http://www.culturapara.art.br/fotografia/arthurleandro/index.htm>.

Ana Emília da Costa Silva: claro! Vi esse site e uns projetos em que você atua também. Achei muito interessante a “Rede Aparelho” e o “Urucum”. Algo que perpassa arte e política.

Arthur Leandro: então, eu vinha de outro estado (Pará), e atuava como "fotografo", e coloco bastantes aspas nisso aí. Naquele momento estava entre artistas cariocas, muitos deles já graduados na EBA.

Ana Emília da Costa Silva: pelo que me parece, o Atrocidades lida com certas limitações institucionais e acaba criticando de uma maneira mais ampla a esfera pública. Como você vê a elaboração dessa ação?

Arthur Leandro: vamos pelo trabalho do propositor da ação. Onde ele colocou os cartazes dele?... O negócio é o seguinte: quando a gente vai pra rua a gente está sujeito a todas as questões que a rua nos coloca. Mas quando a coisa apertou, o Alexandre foi colar os cartazes dele na EBA, nos pilotis da EBA. Na instituição EBA, ele estava protegido. E a rua lá não é tão ameaçadora quanto os muros da Avenida Brasil – que era

pra onde ele tinha projetado. A intenção era a Avenida Brasil. Enfim, nós temos origens e relações diferentes. Eu sou militante, atuo na política desde a adolescência. A palavra radicalização, pra mim, tem um peso muito maior que para a grande maioria dos artistas que vinham apenas de tradições artísticas.

Ana Emília da Costa Silva: e pelo que me parece, os cartazes por mais que tenham sido colados em larga escala não duraram muito certo?

Arthur Leandro: poucos ficaram mais de três dias. A circulação aconteceu mesmo nos registros. No filme do Pedro e do (esqueci o nome do outro, mas acho que é Lula) e nas fotografias. O meu e o da Cláudia estão numa publicação de fotografia moderna e contemporânea da Funarte, que saiu em 2003 ou 2004, e é assim que circulam⁵¹.

Ana Emília da Costa Silva: tive acesso a esse filme, ele leva o mesmo nome da ação *Atrocidades Maravilhosas*. Surgiram alguns comentários interessantes entre os artistas que conversei sobre esse arquivo. Alguns citaram que o que interessava nas ruas eram as características comuns aos vários centros urbanos (como o trânsito, a publicidade etc.), mas alguns artistas pareceram desviar um pouco da proposta de Vogler, ao fazerem alusões a contextos específicos da cidade do Rio de Janeiro e ou a assuntos relacionados às artes especificamente, e a narrativas que atravessam as ruas e espaços públicos nessa cidade. Quando vi seus projetos pensei numa abordagem além da arte, de prática política mesmo. Esse trabalho teve alguma relação com outras pesquisas suas? Ou projetos que estavam em desenvolvimento na época?

Arthur Leandro: vou te copiar o trecho da minha dissertação que falo dessa ação.

Ana Emília da Costa Silva: obrigada!

Arthur Leandro: Aruanda - imagens ocultas ou quase um comentário sobre a cegueira.pdf . Tá ai o arquivo, sem imagens – infelizmente.

Ana Emília da Costa Silva: existem nas leituras sobre o *Atrocidades Maravilhosas*, alguns paradoxos... Por um lado o caráter de ação coletiva da primeira intervenção, por outro os ecos que insistem em legitimar a coisa enquanto "coletivo"; Para você e em que medida o coletivismo faz sentido? E se faz.

⁵¹ Nota: o filme que se refere Arthur Leandro é o *Atrocidades Maravilhosas* Realizado por Renato Martins, Lula Carvalho e Pedro Peregrino. Documentário. Curta- Metragem. 16 mm. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=C-EBmw3zBaY&list=PLo2xJPS8xF-rUF04XkEnnmF4edCnYAoe6&index=26>

Arthur Leandro: a coletividade no Atrocidades se dá pela associação colaborativa. Todos estavam querendo desenvolver as suas propostas, mas nenhum conseguiria fazer isso se estivesse sozinho, desde as telas (que tem participação fundamental do Ronald Duarte) até as impressões, que precisava da ajuda de todos. Então, se é importante falar de coletivo, em minha opinião, isso era uma coletividade. Mas não havia declarações de fidelidade ao coletivo por manifestos...aliás, a gente produzia independentemente. A gente se juntou por querer fazer junto, e muitos se mantiveram na postura individualista de "artista".

Ana Emília da Costa Silva: mas tinha um projeto que englobava vários pontos da cidade? Ou cada artista escolhia um local específico?

Arthur Leandro: cada qual escolhia o lugar de acordo com sua proposta pessoal. Os meus cartazes foram colocados no chão, na rampa de acesso do metrô do Maracanã. Procurei a proximidade com o estádio de futebol pela identificação. Com esse lugar culturalmente tido como masculino assim como o cu (imagem impressa) que também está culturalmente associado à identidade-não/identidade masculina. São quatro quadrados cujos lados são definidos pelos cartazes em múltiplos de três.

O primeiro era apenas um cartaz, o segundo tinha três cartazes definindo o quadrado, o terceiro seis, e o quarto nove. Considero um público passante, um público que não se deslocou para um determinado lugar para contemplar uma obra de arte, mas que, ao contrário disto, está apenas passando por lugares habituais. Com isso pretendia causar uma estranheza, isto é, que a meu ver, causa a curiosidade nas pessoas e um interesse pelo trabalho.

Se no primeiro cartaz era possível a identificação da imagem, embora não tão diretamente, a multiplicação da imagem como um mosaico impossibilitava qualquer identificação: um círculo que não é círculo, uma esfera que não é esfera, inscritos num quadrado com uma imagem indecifrável. A palavra escrita se torna a única indicação possível para qualquer tipo de compreensão da imagem.

Ana Emília da Costa Silva: e sobre a visibilidade dos registros? São arquivos que rondam num circuito de arte, mas se perdem na fragmentação de informações sobre a ação.

Arthur Leandro: eu não guardei nem a tela. Acho que o Alexandre a tem... Não queria que virasse "oba oba", esse trabalho foi feito como rebeldia e não como arte, foi feito

por necessidade e não pra virar mercadoria. Enfim, não quero que vire objeto de consumo ou de prazer estético. Quem viu, viu! Sacou?

Aqui tem umas fotos em tão baixa resolução que não sei se verás...

(trecho de um texto sobre a ação do artista no Atrocidades Maravilhosas, acessível pelo site :<http://etetuba.multiply.com>. Enviado por Arthur pelo Skype durante a entrevista)

Trecho enviado pelo artista:

Quando convidado para participar da intervenção urbana Atrocidades Maravilhosas, projeto realizado por Alexandre Vogler em que vinte artistas se propuseram a realizar um trabalho utilizando na paisagem carioca como mídia publicitária 'lambe-lambe' impressa em serigrafia, apresentei quinhentos cartazes quadrados e de um metro quadrado cada, com uma fotografia do meu cu com a inscrição 'circulo privado esfera pública' nas laterais do quadrado. Dispondo os cartazes como um mosaico onde privilegiei a leitura do texto à identificação da imagem. Os cartazes foram colocados na rampa de acesso do metrô do Maracanã na véspera de um jogo entre Flamengo e Vasco e procurei a proximidade com o estádio de Futebol pela indeterminação com um lugar que no Brasil é culturalmente tido como masculino, como o cu que também está culturalmente associado a não/identidade masculina.

Ana Emília da Costa Silva: Saquei. Em muitos dos seus projetos as ações contam com uma interação semântica com as pessoas de determinada localidade, você teve algum retorno de quem passou por essas colagens?

Arthur Leandro: rrsrrsr, não, não diretamente. Mas que é bastante comentado, isso é. É interessante como esse trabalho é comentado no Amapá. Aliás, no Amapá eu sou mito... Uma vez eu estava num bar em Macapá e na mesa do lado tinham pessoas desconhecidas falando de mim e dos meus trabalhos, e eu fiquei impressionado com as coisas que eles diziam que eu fiz... O mito é muito maior do que eu, e eu gostei do mito...

Ana Emília da Costa Silva: é, você levanta polêmicas. Acho que diante de tanta prática artística na rua que prezam mais pelos registro e nem tanto pela ação, é válido dar luz a mito.

Você participou da ação em São Paulo?

Arthur Leandro: Não. Em SP a proposta do Atrocidades já estava num processo de formatação que não me interessava e eu já estava com pé atrás porque estava sentindo que iríamos virar "os queridinhos do sistema". Eu queria apresentar os registros do RJ

na exposição de SP, e fui presencialmente lá, mas não pra fazer o que o sistema queria que nós fizéssemos.

Ana Emília da Costa Silva: Rolou uma promoção né?! Na época havia vários grupos taxados como coletivos.

Arthur Leandro: Eu disse várias vezes em troca de e-mails que eu também queria entrar na história da arte brasileira, mas pela porta da frente, ou seja, fiel a princípios.

E sinceramente foi o melhor dos Panoramas, né?

Ana Emília da Costa Silva: É o que todo mundo comenta

Arthur Leandro: Rolou essa promoção sim. Mas a matéria da Juliana Monachesi (Sopa de Letrinhas e pode estar escrito errado) na Folha de São Paulo, caderno mais, já apontava o paradoxo.

Ana Emília da Costa Silva: é, escutei sobre isso, vou procurar pela matéria.

Arthur Leandro: numa coluna nós somos chamados de ativistas e na coluna seguinte o Cochiarale diz que era falsa rebeldia e que o que queríamos era entrar no sistema. E eu estava em três ações diferentes naquele Panorama.

Ana Emília da Costa Silva: tinha muita gente envolvida e propósitos diferentes também.

Arthur Leandro: e não fui lá fazer espetáculo para a exposição, fui pra debater politica, arte-política, ou artegüera e politigüera⁵²

Ana Emília da Costa Silva: mas no Atrocidades de 2000 você via potência e espaço pra discutir esses assuntos? Você acha que aconteceu uma interação e ou um intercâmbio entre os artistas?

Arthur Leandro: sim, era potente e a gente se aproximava ou se distanciava daquilo que nos instigava. Ao menos eu. Por exemplo, dei a maior força pra trabalho do Adriano... Aliás, éramos apenas eu e ele a colar o trabalho na Central do Brasil...

O intercâmbio e a contaminação aconteceu com quem se deixou interagir, e a rigor a gente permanece em rede. De vez em quando a gente faz projeto juntos.

Ana Emília da Costa Silva: vocês fazem projetos juntos? E a Cláudia veio para o Atrocidades pelo seu convite certo? Vocês tinham ideias afins?

Ana Emília da Costa Silva: a Cláudia saiu do mesmo “ovo” que eu, viemos da fotografia – da FOTOATIVA. Na época do Atrocidades ela tinha acabado de chegar

⁵² Olhar descrição no final da entrevista

em São Paulo e foi fazer mestrado na PUC. A gente se ajudava mutuamente. Éramos amazônidas na condição de imigrantes temporários nas megalópoles brasileiras, e transitávamos nas duas cidades, ela ia muito ao Rio de Janeiro e eu ia muito para São Paulo. Quando eu digo que a gente ainda atua em rede, é que de vez em quando a gente que trabalhava junto nessa época, ainda se coloca em projetos.

(Link enviado por Arthur. Trata-se de um projeto em que Guga Ferráz desenvolveu com Gisele Vascelos artista e ativista da Rede Aparelho)

<http://4territorios.blogspot.com.br/2008/02/riocuritiba-gustavo-speridio-e-claudia.html>

Não somente eu procuro estar em rede, mas outros artistas também. Por exemplo, o Guga veio fazer um trabalho em Belém em dupla com a artista Gisele Vasconcelos, que é da rede Aparelho... Adivinha quem juntou as duas propostas?

Ana Emília da Costa Silva: na época havia pessoas discutindo arte e política dessa forma mais incisiva? Tenho a impressão de que as instituições bem como os centros culturais pareciam mais ortodoxas do que hoje me dia.

Arthur Leandro: isso talvez seja verdade pro RJ, mas não era verdade pra Macapá.

Ana Emília da Costa Silva: a rede aparelho existe desde muito tempo? Mas acaba que os registros de arte coletiva se concentraram nas manifestações do sudeste do Brasil e as outras regiões ficaram a margem, por mais que sejam citadas.

Arthur Leandro: Aqui tem um artigo meu em que falo sobre o contexto do AP <http://dossie.comumlab.org/>

Acho que é no capítulo "estamos em greve". Na Amazônia nós não temos museus e galerias pra contestar, é tudo muito embrionário. Aqui a rua é a galeria

Ana Emília da Costa Silva: vou ler. Bom saber sobre tudo isso. As publicações tanto no que diz respeito do Atrocidades, quanto sobre os ecos dessa ação, estão espalhadas pela internet. Isso é bom por um lado porque o diálogo acaba ficando mais interessante e ruim por outro, porque muita informação se perde.

Arthur Leandro: não acho que o URUCUM ou a rede-aparelho sejam ecos do Atrocidades. Aliás, eu faço relação é com o Rés do Chão. Acho até que o Atrocidades também é reverberação das proposições do Rés do Chão.

Ana Emília da Costa Silva: do Rés? Em que sentido? Nem eu acho que seja um eco, mas uma ligação. Acho que essa troca é mais importante que a própria definição de Atrocidades Maravilhosas.

Arthur Leandro: então, acho que cada parceiro da gente nos contamina um pouco... Em minha opinião era o Rés o foco da rebeldia naquela época. E não os ateliers de Santa Teresa. De certa forma quem participa do Atrocidades também se alimentava da rebeldia do Rés. Inclusive o Alexandre

Ana Emília da Costa Silva: muita gente diz que nos anos 2000 o mercado de arte não estava tão voraz como hoje e que esse tipo de ação estava carregado de um experimentalismo... mas isso também pode ter várias interpretações.

Arthur Leandro: eu trago muita coisa do Rés pra rede aparelho.

Ana Emília da Costa Silva: mas o Rés tinha outro formato, não?

Arthur Leandro: tu dizes, como? Não ia pra rua? Ia sim... o Alexandre e o Edson haviam compartilhado a experiência do... Putz, esqueci o nome do projeto que acontecia na fundição progresso. Os embriões estão por ali...⁵³

Ana Emília da Costa Silva: zona Franca

Arthur Leandro: isso. Tem outro detalhe importante e é preciso dar os créditos. Nós três estudamos com Ligia Pape no mestrado. Ligia, pra mim, foi um divisor de águas pra minha atuação de professor. E não quero dizer com isso que ela não tinha defeitos. Tinha muitos, mas a qualidade também foi muita. Minha primeira aula com ela foi inesquecível... Um dia conversando com Alexandre e Luís Andrade, nós confessamos (os três) que usávamos as experiências que ela fez conosco em nossas aulas. Em resumo, o referencial que tínhamos no mestrado era principalmente a produção de resistência à ditadura. Estávamos numa época também que boa parte das exposições em todos os espaços do Rio de Janeiro eram de resistência à ditadura (Cildo, Barrio, Oiticica, Pape, Clarck, Joao Manuel, Antônio Dias, Ferreira Goular, antes de ele enlouquecer e desdizer tudo o que disse, Vergara etc.). Nós liamos coisas assim

Arquivo enviado: The Art of Corruption de Luis Camnitzer

<http://universes-in-universe.de/magazin/marco-polo/s-camnitzer.htm>

⁵³ Nota: Arthur Leandro o Rés se forma em 2003, portanto depois do Atrocidades, mas quando eu falo da influência do Rés, é meio como a independência americana ser influenciada pela revolução francesa.... A Independência Americana aconteceu antes, mas com as ideias da Revolução Francesa.

Arthur Leandro: esse texto quem me apresentou foi Gloria Ferreira

Mas discutíamos se o fato de museu expor Os Bichos da Clark dentro de redomas de vidro era ser fiel ao trabalho da artista, ou se o trabalho se perdia em nome da segurança do patrimônio do colecionador.

Ana Emília da Costa Silva: princípios institucionais que às vezes são caducos. E hoje, caímos no jargão da estética relacional, que num nivelamento caduco coloca num mesmo lugar experiências bem distintas. Esses projetos na época eram experimentais? A Rosana Ricalde falou de certa inocência de muita gente que participou dessa ação, visto as condições de produção e mercado menos vorazes do que hoje.

Arthur Leandro: eu não acho que éramos inocentes não. É muito claro quem tinha projeto político e quem visava o mercado. As trajetórias falam isso... mas também não acho que sejamos fruto do neoconcreto. Os neoconcretos foram importantes para percebermos como os artistas dos 60/70 enfrentavam a sua realidade, e nós, ou alguns de nós, usamos a atitudes deles para intervir na nossa realidade, que era bem diferente da deles.

Ana Emília da Costa Silva: acho que ela fala pela efemeridade da ação e, conseqüentemente, do registro ter sido uma forma de dar legitimidade ao trabalho no circuito e não mais na rua. Você acha que a utilização do lambe-lambe foi uma forma de ativar o público?

Arthur Leandro: Ei, os registros circulam em todos os espaços.

Ana Emília da Costa Silva: fato, mas os discursos muitas vezes os deixam amarrados demais às significações não?

Arthur Leandro: tenho problemas sim com as amarras do sistema de arte. Mas também circulam em outros meios. E tem a coisa do artista... de quem faz a coisa circular por exemplo. Em 2005 o Urucum foi convidado a participar de uma coletiva em Kassel. Chamava-se coletividade criativa ou criatividade coletiva. Não me pede pra traduzir fielmente do alemão. Enfim. Eram curadoras croatas que visitavam coletivos de arte-política, arte-urbana ou arte-publica nos países de terceiro mundo, (inclusive no leste europeu) que tinham a mobilização social em suas propostas.

Ana Emília da Costa Silva: vi algo parecido em 2006, quando aconteceu o Alfandega se não me engano.

Arthur Leandro: tu fostes ao Alfandega? Bebeste da sangria?

Ana Emília da Costa Silva: não, morava em Minas ainda. Só vi alguns escritos sobre.

Arthur Leandro: enfim, quando em meados de 2004 eles nos convidaram, a proposta era fazer uma referencia ao aniversário da publicação do manifesto do partido comunista, e na data do convite ao dia do vernissage essa referência foi gradativamente desaparecendo, tiraram Marx e Engels da exposição... mas o importante é que eles queriam o vídeo do "catadores de orvalho esperando a felicidade chegar", e eu disse a eles que não nos interessava transformar uma ação que tinha acontecido como algo vivo na cidade de Macapá, em objeto sem vida dentro do museu. Daí elas insistiram e eu, que era o "negociador" propus a troca. Trocas de fronteiras, eu chamo assim... Um pé dentro e um pé fora do sistema de arte... viver na fronteira é trair... Então, nós entregávamos o vídeo, mas eles financiavam um novo trabalho que pudesse ser feito especialmente para o evento. Assim que fizemos o "concerto de roque-roque". Ele aconteceu ao mesmo tempo em dois espaços completamente diferentes no museu em Kassel.

Arquivo enviado: Fotos em Kassel

<http://www.flickr.com/photos/86392736@N00/13032547/in/photostream>

<http://www.flickr.com/photos/86392736@N00/13032544/in/photostream/>

Arthur Leandro: e na feira maluca, em Macapá.

Outros arquivos enviados: Fotos em Macapá

<http://www.flickr.com/photos/86392736@N00/11985875/in/photostream>

<http://www.flickr.com/photos/86392736@N00/11978808/in/photostream>

Arthur Leandro: penso que assim, com as traições da vida na fronteira a gente consegue também subverter o sistema. Mas é claro que é mais difícil do que o caminho da simples aceitação das coisas como são.

Ana Emília da Costa Silva: essas amarras institucionais de alguma forma influenciaram na sua desistência em permanecer como artista?

Arthur Leandro: o que me fez me suicidar como artista individualista foi a participação no Rumos Artes Visuais do Itaú Cultural

Ana Emília da Costa Silva : mas conta porque você compactua de coisas que o Rés aborda? Fiquei com isso na cabeça.

Arthur Leandro: Os conceitos de convivência e trocas...

Ana Emília da Costa Silva: hum

Arthur Leandro: a hidrolidariedade, por exemplo.

Ana Emília da Costa Silva : hidrolidariedade?

Arthur Leandro: ahhh, o concerto de roque-roque não é espetáculo pra gringo ver, com esse trabalho a gente iguala em importância o "melhor museu do mundo", aquele que é sonho de consumo do circuito de arte, com a feira maluca (uma feira de resistência de agricultores querendo eliminar os atravessadores) em Macapá

Ana Emília da Costa Silva: você acha que na ação do Atrocidades essa troca se deu entre os artistas, mais do que com o público das ruas?

Arthur Leandro: claro! Muito mais entre nós... Na rua o público é 'passante', e contrariando a ideia do observador que descreve minuciosamente a cidade, o flaneur de Baudelaire, no século 21 as pessoas não andam nas ruas procurando pequenos detalhes que alteram a paisagem, e na maioria das vezes as intervenções passam despercebidas.

Ana Emília da Costa Silva: nessas ações tem pessoas de vários setores envolvidos né? Política que não é institucional, mas também não é só pretensão ou vontade, é prática mesmo.

Arthur Leandro: isso, pessoas de múltiplas experiências. Política é escolha também.

Ana Emília da Costa Silva: claro! Muito tempo se passou desde o Atrocidades. Mas é consideravelmente difícil encontrar informações sobre o assunto. Vi a ação transbordar pelas entrevistas. Muito gratificante saber sobre tudo isso, que se passou e vem passando por essas entrelinhas.

Mas me diga, se você pudesse fazer um levantamento do que foi essa ação, ou sobre possíveis contribuições dessa pra movimentos ou trabalhos posteriores, você situaria algo em especial?

Arthur Leandro: ai, pergunta difícil... mas não impossível. Não quero responder e pronto... Eu gostei muito de participar, é o que tenho por enquanto. A gente fez por prazer, e é bom trabalhar por prazer.

Ana Emília da Costa Silva: agora vou guardar todos os textos e links para uma leitura mais demorada, muito obrigada por sua paciência em me escrever através desse chat.

Arthur Leandro: rrsrrs. Tem quilo (forma gorda de dizer tranquilo). Se precisar estamos por aqui. Vou desligar e trocar de computador

Arthur Leandro: beijos

Ana Emília da Costa Silva: a oportunidade em te conhecer pretendo levar na memória. Acho que podemos findar essa entrevista. Mas espero continuar em contato para outras conversas...

Arthur Leandro: ok

Ana Emília da Costa Silva: kkk boa noite, beijos.

Arthur Leandro: até mais

Arthur Leandro: mais um arquivo: Sobre concerto de Roque-Roque, trabalho desenvolvido no o dia 1º de maio de 2005 abriu a exposição **Collective Creativity**, no Kunsthalle Museum Fridericianum, principal museu da Alemanha, localizado em Kassel. <http://www.overmundo.com.br/guia/video-concerto-de-roque-roques>
<http://universes-in-universe.de/magazin/marco-polo/s-camnitzer.htm>

Texto escrito na qualificação do doutorado não defendido de Arthur Leandro na Escola de Belas Artes da UFRJ.

“Nesse sentido proponho a produção do grupo Urucum como ‘güera’, pois se a Arte Moderna é destinada à consagração em museus “como objetos de exposição de uma esfera moribunda e esterilizada ‘em sua redoma de vidro’, nego a arte, como prática de arte morta, para recria-la novamente na cartografia do ‘güera’, em ritual de arte viva”. (...) O ‘güera’ é um sufixo nhengatu – língua boa, dialeto inventado pelos jesuítas à partir do Tupi antigo e falado em todo o litoral brasileiro–, que designa um lapso conceitual, que determina um ser não sendo. Ao ajuntar, a um substantivo X a terminação – ‘güera’(‘qüera’ou puera, de acordo com a euforia), acontece–no Tupi– uma curiosa alteração semântica: X- güera é o que foi X, já não é mais (em sentido próprio e rigoroso), mas preserva-se algo naquele X que um dia foi.

A sensibilidade, em face das relações com a natureza, que há no tupi, faz com que diferencie a coisa em si de seu estado posterior: se só é a carne viva do animal, mas a que está na panela é algo diferente é só o güera. A pele, no corpo do animal vivo é pi, quando extraída e aplicada em objetos de uso torna-se pi güera. E no Tupi o güera não funciona somente para realidades físicas, mas também para a realidade propriamente humana, e até moral. Mbaé tem sentido amplo de coisa, já que é mbaépuera é somente intriga, fofoca, mexirico. Nheen é falar, a fala viva da voz – forma originária de toda a comunicação – nheen güera é o recado, escrito ou dito por terceiro.

A ética clássica ocidental apoia-se na constatação de que o ato humano não se esgota no momento em que a ação foi praticada; projeta-se criando na alma, uma intenção, uma pré-disposição (uma güera) para o vício ou para a virtude. Precisamente este é um sentido de güera: o hábito, a disposição para praticar novos atos no sentido dos anteriores. A composição com-guerra é frequentíssima no Tupi e está continuamente a recordar-nos algo que já não é mais natural. Age como uma conexão entre espaços (temporais, culturais, econômicos) distintos, e faz-nos compreender que as ações têm consequências: projetam-se, deixam um rastro, um “güera”.

Com “güera” reconhecemos a forma passada de arte morta, mas temos a possibilidade de conceitualmente inverter o mapa de dominação, como Torres-Garcia apontou. O ‘güera’ negando a possibilidade de filiação e consequência do conceito de arte universal que foi usado como arma de exclusão e massacre da cultura local. E como a língua é forma de resistência, usa-la para subverter o estado em que as coisas se encontram, pois o ‘güera’ diferencia até o vivo do morto, e se a arte pura – consciência do dominador – também consideramos morta, quando associada ao ‘güera’ tiramos nossa produção do jazido em que a autonomia moderna a colocou, para devolvê-la à vida pela rede de conexões distintas que a língua nos proporciona uma língua inventada e que é baseada na língua dos indígenas, uma língua que foi criada para a catequese e usada para a subversão na revolução cabana, usada nestes termos ela volta a ter seu caráter subversivo.

Na arte- güera ou simplesmente como güera, nossa prática adquire conteúdo social, um cosmos cultural a ser cotidianamente reinventado.”

APÊNDICE C

Bruno Lins. Entrevista concedida Ana Emília da Costa Silva. Via e mail, Rio/ Perópoles (13, dez, 2012).

Entrevista via e-mail

Ana Emília da Costa Silva: bem se sabe que essa primeira ação foi um convite do Vogler a artistas com interesse em intervir no espaço urbano. Existia ali uma rede de relações entre membros de ateliers coletivos, amigos, estudantes, enfim, pessoas com propósitos diversos. O que te motivou a participar dessa ação? Em sua opinião, existe alguma relevância contextual que tenha impulsionado essa intervenção?

Bruno Lins: a motivação se deu em razão do desafio de criar uma imagem e reproduzi-la coletivamente dentro de uma técnica que eu ainda não havia experimentado. O fato de criar um lambe-lambe me estimulou a provocar no observador rumo ao questionamento da função da própria imagem exibida.

Ana Emília da Costa Silva: existem pelo que me parece nessa ação, motivos particulares a cada artista que acabaram questionando o “espaço público” compreendido enquanto unidade conceitual (espaço de fluxo, não lugar etc.). Uma sugestão de dilatação que venho especulando, vem da escolha dos lugares para cada trabalho e os diálogos entre as informações dos cartazes com esses lugares. Levando em consideração as referenciais tangentes a identidade, a arena política, os apelos das superfícies em que os cartazes forma fixados, a dinâmica do trânsito em relação aos muros, os assuntos que dizem respeito a um contexto local específico, em que medida as questões sobre espaço urbano ou sobre um lugar específico impulsionaram seu trabalho?

Bruno Lins: no meu caso não houve uma intenção anterior direta na relação imagem/lugar específico. Produzi a imagem antes de saber em que lugar ela seria exibida. Porém ocorreu uma feliz coincidência entre a minha imagem “Louva-a-Deus” (imagem do inseto) nos muros da Av. Chile próxima a Catedral Metropolitana do Rio de Janeiro, gerando uma espécie de ironia entre imagem e significado.

Ana Emília da Costa Silva: existem nas leituras sobre o Atrocidades Maravilhosas, alguns paradoxos. Por um lado o caráter coletivo da primeira ação bem como os ecos que insistem tornar enrijecido o termo “coletivo”. Por outro lado, a imagem de amalgama que marca a independência das propostas artísticas tão logo a dilatação do

lugar comum ao grupo. Para você e em que medida essa experiência coletiva se fez relevante?

Bruno Lins: fez-se relevante, na medida em que trabalhando em grupo ampliam-se a noção de solidariedade e troca de informações, além de acelerar a dinâmica de produção. O interesse de um passa a ser o interesse de todos. Trabalhando em grupo escapamos por algum momento da ilha isolada em que muitas vezes nos encontramos.

Ana Emília da Costa Silva: a autonomia do grupo e o pouco incentivo deram margem a uma linha de montagem entre artistas. Em que medida a relação de vocês durante o processo contribui para o pensamento do trabalho artístico como um todo? Isso aconteceu?

Bruno Lins: a riqueza da convivência e dos momentos de produção só reforçaram a independência e liberdade de cada artista, isso só foi possível graças à mente libertária do Vogler e dos artistas participantes. Foi um exercício de respeito a cada proposta de imagem.

Ana Emília da Costa Silva: Vogler fala da opção por usar lambe lambes e o impacto disso na cidade. Assim como as demais publicidades, o excesso garante a visibilidade. Em sua opinião, a ação (o gesto, a intervenção) é tão relevante para o trabalho, quanto o resultado final que implicou nos cartazes fixados? A imprevisibilidade das ruas trouxe a tona outras questões além do objetivo em dialogar com os lambe lambes colados nas ruas?

Bruno Lins: acredito que todas essas questões colocadas acima estão interligadas. Sim a ação é tão relevante quanto o resultado final. Existe a audácia da ação e depois a independência da imagem e sua relação com a sociedade, algo que não se pode prever e que se dá a partir da força e do magnetismo que a imagem exerce.

Ana Emília da Costa Silva: o anonimato era importante para aquela intervenção? Por quê?

Bruno Lins: reforça a questão da autonomia da imagem afastada de qualquer relação com o ego de quem a produziu. A imagem que esta na rua é de todos, de quem a observa por algum instante fugaz.

Ana Emília da Costa Silva: existia uma preocupação com os efeitos que gerariam os trabalhos para um determinado público ou contexto ambiental? A crítica institucional era importante? Em que medida? A Crítica ao contexto da cidade, hábitos, autoridade do poder, eram importantes?

Bruno Lins: estamos acostumados a engolir sem reflexão a tudo o que nos invade. Estamos quase que anestesiados frente a tantos apelos visuais. Subverter os apelos constantes da máquina publicitária que nos invade sem pedir licença foi uma forma irônica para pararmos um pouco para pensar no que realmente estamos vendo.

Ana Emília da Costa Silva: depois de tanto tempo, se você pudesse fazer um levantamento do que foi essa ação, como você a definiria?

Bruno Lins: eu a definiria como um momento de grande troca, empenho, suor e alegria. A liberdade em forma de convivência para que algo surja, cresça e ganhe as ruas, já de ninguém, portanto de todos. Algo foi resgatado no sentido da solidariedade entre artistas. Se eu recebo do outro tempo e consideração é automático que eu queira fazer o mesmo. Uma corrente só existe se os elos estiverem fortes, juntos.

APÊNDICE D

Barrus, Edson. Entrevista concedida Ana Emília da Costa Silva. Via e mail, Rio/ Recife (13, dez, 2012).

Entrevista Via e-mail

Ana Emília da Costa Silva: primeiramente, gostaria que contasse o que te motivou a participar dessa ação colaborativa.

Edson Barrus: eu e Vogler convivíamos muito, estudávamos no mestrado de Linguagens Visuais da Escola de Belas Artes, e nossos ateliers eram colados. conversávamos muito sobre cada passo do processo e eu sempre tive uma natureza “Art Trainee” de ficar “cavucando” o processo dos outros. Quando Vogler foi para Porto (cidade) eu fiquei com o atelier dele, então, dai a participar de um evento da galera foi um passo.

Ana Emília da Costa Silva: como o seu trabalho dialogava com a pesquisa inicial de Alexandre Vogler (“Colabore para a boa operação do transporte coletivo”, investigação desenvolvida para o mestrado na EBA)?

Edson Barrus: na atenção ao periférico, ao vagabundo. As minhas instalações Cão Mulato nascem de uma conversa com Vogler no fundão, na qual ele comenta de um contador que trabalhava na Av. Brasil numa barraca com impressora, maquina xerox e (talvez computador), isso foi o pulo pras instalações do projeto.

Ana Emília da Costa Silva: Nas bibliografias sobre o assunto, muitas vezes os 20 trabalhos são citados como parte de uma unidade (a ação coletiva), entretanto existem particularidades que distinguem cada um dos trabalhos e conseqüentemente cada uma das pesquisas exploradas pelos artistas. Seja pela composição das imagens e ou a organização dos cartazes nos muros, seja no que diz respeito à relação entre o trabalho e o lugar à que se destinavam os lambe- lambes, você poderia destacar aqui os efeitos que pretendia explorar com os seus cartazes especificamente?

Edson Barrus: na galeria do Poste eu instalei o Projeto Cão Mulato na calçada da galeria e no canil, ao mesmo tempo que o projeto era mostrado no MAC(Museu de Arte de Niterói), era parte de uma estratégia de forçar essa conversa rua-museu, ou sair do museu. O Atrocidades foi uma oportunidade de botar o Cão Mulato na rua, vagaduda-lo mais. A princípio eu fiz um lambe-lambe da “bula” Cão Mulato para

espalhar pela cidade, mas vi que seria mais uma imagem entre tantas, então pensei o urbano para além da rua, nesse tempo eu estava sem telefone tinha uma caixa postal para receber recados na qual deixamos uma mensagem. Eu fiz o Disque Cão Mulato, um lambe-lambe com o numero dessa caixa postal e nela gravei o "Manifesto Cão Mulato", o qual já tinha sido publicado no catálogo "Ubiquità", numa exposição-intercambio Rio-Milão.

Ana Emília da Costa Silva: Na época, muitos artistas participantes dessa ação faziam parte de ateliers coletivos, lugares que abrigavam propostas experimentais e eventos. Nos anos 2000 os "Festivais de Apartamento" instalavam um circuito de arte alternativo em Nova York e esse movimento ganhou grandes proporções, fomentando galerias e outros festivais. Existia alguma conexão entre o cenário internacional e os ambientes artísticos alternativos no Brasil?

Edson Barrus: Em 98 meu apartamento na Av. N.S. de Copacabana era um verdadeiro festival, lá fazíamos almoços, encontros e nos reuníamos e conversávamos: eu, Marssares, Laura, Aimberê, Bob N, Alex Hamburgo, Luiz Andrade. Aconteceram dois eventos abertos ao publico, uma exposição do Bob N no meu guarda roupa e outra do Marssares em que ele coloca todos os meus móveis no banheiro e distribui a imagem dele em ácido para os sujeitos presentes, inclusive o Vogler.

Ana Emília da Costa Silva: a autonomia do grupo em relação ao circuito de arte e o pouco incentivo deram margem a uma linha de montagem entre artistas. A relação de vocês durante o processo contribui para o pensamento do trabalho como um todo?

Edson Barrus: Era a galera que estava junta no churrasco, no bar, na escola... Grazi dizia que no Rio conversávamos muito sobre arte, ela dizia que era diferente de São Paulo.

Ana Emília da Costa Silva: na época, o Occupy the Street, movimentos antiglobalização tomaram as ruas de diversas capitais. As redes artísticas ligadas à intervenção urbana também proliferaram nessa época. Gostaria de saber se existia algum tipo de conexão com esse cenário.

Edson Barrus: Havia uma leitura generalizada das edições Conrad. Os situacionistas, Hakim Bey, a Urgência das Ruas, Distúrbio Eletrônico, entre tantos autores e títulos. Com certeza essa leitura colaborou significativamente para essa "vontade de rua" que vinha se desenhando no Rio desde os inícios dos 90. Existia uma ocupação do espaço publico pelos artistas do RJ, do os 2000 vai ser o levante dessa onda. O Arte Verão em

94 na praia do Arpoador e Diabo, (Bob N, Marcio Ramalho, Laura Lima), o protesto dos alunos do Parque Lage com o Greenpeace nos Arcos da Lapa e no Circo Voador, também em 94, foram parcerias que resulta das incursões de novos artistas no Parque do Parque Lage em 1992/3. É possível encontrar registros dessas ações nas revistas dos contemporâneos, Barrus MAIMPRESSÃO (mais precisamente nas N° 33, 35, 101), que estão disponíveis na Casa Daros. Não podemos esquecer que o panorama da rua já era expressivo, pois temos o projeto de intervenções de Santa Teresa.

Ana Emília da Costa Silva: em outras ocasiões, que não a ação de 2000, o Atrocidades surge enquanto coletivo de artistas. No Panorama de Arte Brasileira em 2001, por exemplo, alguns dos 20 artistas participantes da ação Atrocidades propuseram novos trabalhos ao espaço urbano da cidade de São Paulo apresentando-se enquanto coletivo de artistas. Existem nas leituras sobre o Atrocidades Maravilhosas, alguns paradoxos: como a transição entre o caráter colaborativo da primeira ação e os ecos desse assalto classificados enquanto “coletivo”. Em sua opinião, de que maneira o Atrocidades se modificou ao longo do tempo? E qual a relevância dessas mudanças para o circuito e para o próprio grupo?

Edson Barrus: Não acompanhei essa mudança. No momento da recuperação do Atrocidades pelo circuito meu investimento era o Rés do Chão.

Ana Emília da Costa Silva: Para você, quais foram os fatores que contribuíram para a formação de coletivos nos últimos anos?

Edson Barrus: "a mania de dizer a-gente"

http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/acaocomum_edsonbarrus.pdf

APÊNDICE E

Adriano Melhem. Entrevista concedida a Ana Emília da Costa Silva. Rio de Janeiro (18, out/07, nov, 2013).

Entrevista via e-mail

Ana Emília da Costa Silva: olá Adriano, estou envolvida em uma pesquisa acerca do Atrocidades Maravilhas. Me interessa explorar os diálogos entre a pesquisa de cada artista participante da ação de 2000 (seja nas colagens, seja na relação entre os artistas envolvidos) e a proposta de Alexandre Vogler. Para isso é de extrema importância a entrevista com os envolvidos na ação, já que a bibliografia sobre o assunto é quase toda concentrada na convocatória de Vogler e no entendimento da ação colaborativa enquanto "Coletivo".

(foram enviadas algumas perguntas para o artista, entretanto a melhor opção considerada por Adriano não foi responder diretamente as perguntas e sim comentar o evento pesquisado. Segue a nossa conversa).

Adriano Melhem: oi Ana Emília, não vou responder seguido porque acho que vai ser chato, mas algumas perguntas me interessaram. Primeiro não acho que passou muito tempo. Segundo, em um primeiro momento, eu queria divulgar o trabalho, depois eu vi que o espírito da intervenção não era de divulgar uma réplica de uma pintura ou coisa assim. Então tive a idéia do “não ao trabalho”, mas que olhando pra trás, acho que estetizei ao fazer uma ficha técnica, como se eu quisesse fazer uma coisa dentro da lógica, ou de uma estética daquilo que se chama arte contemporânea. O engraçado também é que não conhecia Guy Debord e seu “Nunca Trabalhe”

Sei lá concordo com o Edson, acho que não era realmente um coletivo, porque tinha uma idéia individual de cada trabalho... Pouquíssima internet, não havia facebook, alguma coisa por email que eu me lembre... Sei lá, vou respondendo aos poucos...

Que me lembre, a articulação por e mail foi feita no Zona Franca.

Ana Emília da Costa Silva: Sem problemas se você responder aos poucos. Obrigada por participar, confesso que está muito difícil estabelecer contato com alguns artistas que participaram dessa ação e ter seu relato é realmente importante.

A proposta do Vogler tinha especificidades que nem sempre se afinava à produção dos demais artistas. Mas pelo levantamento do material, algumas propostas parecem carregar um cunho político, tanto no conteúdo como na relação com os lugares que abrigara os cartazes. Vogler cita que seus cartazes foram colados na Alerj e na Cinelândia, você tem imagens do seu cartaz ou das colagens?

O Zona Franca, o Rés e o Capacete são propostas que também parecem trazer a tona esse sentido colaborativo que agrega também dissensos e certa autonomia dos participantes. Depois me conta um pouco sobre o Zona Franca. Você fazia parte de um atelier coletivo também não é? Bem... quando tiver disponibilidade, me fale sobre essas histórias. Se preferir podemos marcar um chat, por agora deixo o interesse em saber sobre seu trabalho.

Adriano Melhem: na ALERJ não me lembro dos meus cartazes, mas na Cinelândia sim. Tenho fotos e posso te enviar. Me lembro que a primeira vez que ouvi essa expressão: “coletivo” foi da boca do Vogler. Então é bem possível que na cabeça dele o Atrocidades era de fato um coletivo mesmo. Apesar da opinião do Edson, talvez o Alexandre ache isso pelo sentido combativo do grupo?

Ana Emília da Costa Silva: Quando puder me envie as fotos sim !!!

A Alerj é um dos lugares citado no site do Vogler, achei que também tinha anexado seus cartazes por lá.

O termo coletivo está presente muito mais na crítica sobre ações colaborativas que aconteceram nesse período do que no vocabulário desses artistas, creio eu. Aliás, essa forma amalgamada é a característica que mais me instiga nesse evento (Atrocidades) e também no Zona Franca. E talvez esteja nessa unidade formada por pessoas com interesses diferentes a força desse caráter combativo. Você vê aproximações entre esses dois momentos Atrocidades e Zona Franca? E você acha que aquele contexto influenciou de alguma forma a produção de arte no Rio?

Adriano Melhem: Olha, antes gostaria de dizer, gostaria mesmo de enviar as fotos logo, mas vou ter que fazer uma manobra, o resto tenho que refletir antes, que gostei daquilo que falou de que “algumas pessoas não se adaptaram a forma de produção”, realmente existia grupos de afinidade, e girando em torno dessa questão, do ritmo de

produção, mas só não acho que um era político e o outro não. Por exemplo, o Alexandre era central nesse grupo de alta produtividade, tinha um trabalho muito político, feminista talvez.

Fim.

APÊNDICE F

Geraldo Marcolini. Entrevista concedida a Ana Emília da Costa Silva. Rio de Janeiro (16, fev, 2013).

Ana Emília da Costa Silva: Geraldo gostaria que você comentasse um pouco sobre o contexto que deu origem a ação.

Geraldo Marcolini: Então o Alexandre (Vogler) veio falar com o pessoal sobre o trabalho, ele estava com uma ideia um pouco vaga ainda. Já sabia o que queria fazer, mas ele não sabia quantas pessoas, quanto que ele iria conseguir de colaboração e tal. O próprio nome surgiu com tempo. O Vogler veio dizer que o trabalho era mais ou menos como um site específico. A ideia era fazer pôster, e nesse sentido, cada um podia escolher uma imagem e reproduzir. Ele falou: “olha, o ideal seria fazer uma coisa que dialogasse com o local aonde fosse à instalação”. Tive uma ideia com uns textos.

Ana Emília da Costa Silva: Ideia dele.

Geraldo Marcolini: é preciso sair um pouco da questão das artes plásticas. Porque se não fica aquela coisa: a gente pendura quadro na galeria, então deveríamos pendurar quadro na parede da rua?

Ana Emília da Costa Silva: Que diálogo é esse, né?

Geraldo Marcolini: Exatamente. Se você está usando a estética da rua, pelo menos vamos dialogar com a estética da coisa. Eu tenho um trabalho, que lida muito com a questão das artes gráficas. Minha formação foi em Artes Gráficas e Artes Plásticas. Então eu gosto muito e trabalhei muito (com) gravura.

Eu gosto de materiais que estão em processo gráfico, quer dizer, a minha própria pintura era executada como impressões. Há um tempo eu parei de usar pincel, para fazer outras coisas.

Ana Emília da Costa Silva: Você trabalha com “plástico bolha”, certo?!

Geraldo Marcolini: Agora eu estou usando outro material também. No Atrocidades, o que eu ia fazer, não sabia qual lugar que eu colocaria. Eu comecei a pensar muito nessa questão da visibilidade do trabalho. Cada participante teve uma proposta realmente diferente de local e de trabalho, mesmo. Eu quis fazer uma coisa que dialogasse com a circulação na cidade. Interferindo no local onde circula realmente a galera. Porque a

gente está acostumado a frequentar zona sul e o Rio é uma coisa muito maior do que isso.

Ana Emília da Costa Silva: Existem um milhão de Rios.

Geraldo Marcolini: Comecei achar aquilo legal, então pensei em colocar o trabalho num local de grande trânsito. Várias pessoas pensaram nisso. Era uma coisa quase que óbvia, porquê a ideia era inclusive fazer cartazes em sequencia.

Ana Emília da Costa Silva: Sequencia que a publicidade em lambe-lambe se vale também

Geraldo Marcolini: Seria uma instalação de cento e vinte cartazes, que fossem fluindo no passar.

O Filipe Barbosa mesmo fez um cartaz que sugeria uma animação, a Clara também, Você chegou a falar com ela?

Ana Emília da Costa Silva: Não, ainda não,

Geraldo Marcolini: A Clara está sumida. Ela fez um transito visto de cima, que fiou bem interessante. O meu, escolhi botar na rodoviária e nos armazéns do Porto, porquê sempre achei aquela área super instigante. Era uma coisa totalmente abandonada, mas com aqueles armazéns que são lindos e ao mesmo tempo sujos. Mas mesmo acabados, ainda exibem a arquitetura.

Ana Emília da Costa Silva: Numa outra época tinha vigor nesses armazéns.

Geraldo Marcolini: Numa outra época, mas virou um ponto de passagem simplesmente, ninguém anda a pé ali praticamente, porque se corre o risco de ser assaltado. Quer dizer, agora a coisa vai ficar diferente, diante desse “câô” da revitalização.

Ana Emília da Costa Silva: “Desrevitalização”.

Geraldo Marcolini: Do Eduardo Paes né?! Mas voltemos ao meu trabalho, queria que as pessoas se relacionassem. Queria colocar alguma coisa que fizesse a pessoa parar e pensar: que diabo é isso? Entendeu. Não simplesmente um desenho que a pessoa olha: ah, é bonito tal, passou e acabou. Então eu resolvi fazer uma coisa, pegar a minha identidade, quer dizer, a minha carteira de identidade e ampliar, pra que acontecesse esse tipo de identificação com os outros as pessoas na rua.

Ana Emília da Costa Silva: Pois é, tinha um aspecto nesses cartazes que continuou nos seus trabalhos né? Essa coisa da granulação da imagem. Quando você está próximo a

estes cartazes, a imagem se perde, ela se denuncia enquanto imagem. Isso me faz pensar na questão dos fluxos, e da diferença da imagem vista de longe e de perto.

E essa relação estava presente no espaço que você estava discutindo

Geraldo Marcolini: Sim, porque... quando eu fiz a xerox ampliada a imagem granulou muito e perdeu, como você falou mesmo, o reconhecimento. Então pensei o que uma carteira de identidade fala sobre a pessoa? Quer dizer, peguei a história um pouco lá no processo de impressão da fundição. E hoje acho isso um pouco naif. Mas acho legal que tenha sido assim, justamente porque mostra um pouco da época. Tinha uma galera da faculdade, eu já tinha saído, mas todo mundo era um pouco cru ainda no trabalho. Então ninguém tinha uma direção estabelecida, a gente estava explorando. Quase ninguém me reconheceu na carteira de identidade. Pessoas amigas só ouviram falar depois.

Ana Emília da Costa Silva: Só pela sua assinatura isso era possível.

Geraldo Marcolini: É de longe... aquela assinatura não existe praticamente, ninguém te conhece pela assinatura. Conhece principalmente pela questão do rosto. Mas era o que me interessou foi essa questão do reconhecimento e não reconhecimento. E eu tinha feito um trabalho, quer dizer eu viria a fazer, pois ele ainda estava meio que sendo germinado, que era com fotos de criminosos de jornal, os traficantes, né, que hoje até saíram de moda. Estavam muito em evidência na época pela questão do tráfico no Rio e eu ficava meio que fascinado pelas fotos dos caras na capa do jornal. Afinal de contas, era a única vez que os caras de uma classe totalmente desfavorecida saía na capa do jornal. Era um bandido com uma fotinha de “procurado”, como aquela foto que tem a história da arte do “Billy the Kid” Aquela fotinha do cara procurado. Então eu quis brincar um pouco com essa ideia e fazer com que as pessoas se questionassem: Quem é aquele sujeito? Será que é alguém que morreu? Desaparecido, ou criminoso? Que diabo é isso?

Ana Emília da Costa Silva: Essas questões da imagem da pintura dentro da cidade ela tem milhões de pontos abertos nesse sentido.

Geraldo Marcolini: É nesse caso eu acho, nesse ponto eu acho que o trabalho dialogou diretamente, inevitavelmente com arte pop. Eu senti que tinha uma grande vontade de usar as imagens que as pessoas reconhecessem, porque, como eu falei antes, não adiante você colocar uma coisa abstrata na rua. Se você pega um pintor como Malevich, o russo que fazia uns quadrados vermelhos e tal, você coloca um negócio daquele na rua,

realmente não faz sentido. A pessoa vai olhar e falar: um quadrado vermelho acabou, é um sinal de trânsito, tal. Agora, se você pega aquele negócio e coloca num sinal de trânsito, numa placa de trânsito já muda. A pessoa olha: pô, que sinal de trânsito é aquele. Ou seja, aí você já vai lidar com o suporte. Eu queria uma coisa que despertasse a curiosidade e fizesse a pessoa ficar confusa, falando assim: que diabos é isso?

Tudo ali, a sua digital, a sua assinatura e a sua foto são superfícies suas. Tudo é superfície, nada é sei lá, que seria você mesmo. E tudo de um momento, porque a sua assinatura muda, a sua foto muda, só isso aqui que não muda. Mas o meu mudou aqui por que a tinta comeu tudo aqui (risos)... Eu já não tenho mais impressão digital. Pode ser mafioso. Não tenho impressão digital.

Ana Emília da Costa Silva: E nesse caso você também se perguntar se esse sujeito da fotografia foi eleito de alguma forma pra tá ali.

Geraldo Marcolini: A reação das pessoas quando a gente foi fazendo foi muito legal. Vi gente falando: ah, sei quem é esse cara aí, esse cara é vereador lá em Angra dos Reis. Tem até num trecho do filme isso, no arquivo bruto, a equipe tem muita imagem que não entraram no filme oficial.

Eles têm o arquivo. Eles gravaram horas e o filme tem quinze minutos. Então tem muita coisa sim, inclusive depoimentos. Eu até gostaria de ver meu depoimento porque, pra saber o que eu pensava na época, se ainda bate. Eu falei com, com o Renatinho que é um deles uma vez: vocês tem aquele material? Ele falou: temos sim cara. Tem você falando meia hora.

Ana Emília da Costa Silva: (Risos).

Geraldo Marcolini: É o vídeo é uma edição realmente enxuta. Inclusive eu vi que fizeram outra, uma era de meia hora. Eu vi outras assim.

Ana Emília da Costa Silva: E eu acho que é o material mais próximo dessa ação.

Geraldo Marcolini: Sim, é o vídeo.

Ana Emília da Costa Silva: Porque os arquivos publicados que tratam do assunto falam mais sobre o projeto do Vogler, não tanto sobre o restante dos trabalhos. Sobre a participação de outros artistas.

Geraldo Marcolini: Sei, é que o trabalho, embora seja o Vogler, saiu do controle dele.

Ana Emília da Costa Silva: É.

Geraldo Marcolini: Porque, inclusive a gente saia em grupos diferentes, porque eram doze, quinze pessoas. Quase vinte, não sei. Você sabe esse número?

Ana Emília da Costa Silva: Vinte pessoas.

Geraldo Marcolini: Quase umas vinte. É. Então, quer dizer, ele não tinha nem como controlar. Quer dizer, a proposta dele realmente era interativa, ele não queria nem ter o controle. Só que o trabalho foi conceituado pelo Vogler, mas foi executado pelo coletivo mesmo. E esse trabalho eu pude tirar como de experiência. Eu quase não trabalhei mais com isso, com esse tipo de interferência urbana, fiz algumas coisas isoladas um pouco depois ainda, mas de uns anos pra cá, de uns sete, oito anos pra cá não mexi mais com isso. Me voltei pra pintura mesmo de ateliê e tal. Alguns deles, como o Vogler e o Guga continuam fazendo...

Ana Emília da Costa Silva: Tinha o Morro no Rio.

Geraldo Marcolini: Pois é, o Morro no Rio foi até um projeto meu, meu e o Vogler, a gente dividia uma sala de ateliê.

No Santa Teresa de Portas Abertas o público entra nos espaços (ateliers) dá uma olhada e saía, ninguém compra nada. Entende, a gente não era jogo. A gente abria um ano atrás do outro. Era meu segundo ano que o evento acontecia. Então eles falaram: cara, a gente abriu isso aqui três vezes esse negócio, nunca vende nada, alguém chega aqui e compra um potinho e vai embora, não vale a pena.

Eles estavam mercantilizando o evento, e colocando que cada artista, cada artista tinha que dar o que na época o que seria hoje cem reais, cinquenta reais. A gente era totalmente duro na época... Quer dizer ainda somos completamente duros. Então, ficou uma coisa assim, não vou pagar. A gente ia ter prejuízo se pagássemos.

Aí a gente resolveu fazer uma proposta: Vamos apresentar uma proposta de interferência urbana num bairro enquanto acontece o evento, que seria inclusive uma forma de tirar, de mostrar que o nosso trabalho, não aquele trabalhinho de atelier meio artesanal, vamos botar essa proposta para eles. Eles aceitaram, adoraram e no ano seguinte fizeram um evento, Interferências Urbanas. Eles roubaram a nossa ideia, eles simplesmente disseram: tá aí, vamos fazer isso ano que vem.

Ana Emília da Costa Silva: Inspiração?

Geraldo Marcolini: É né?! Rolou acho que uns seis ou sete anos prêmio Interferências Urbanas. Nós estávamos de certa forma, muito envolvidos com a questão do tráfico quando aconteceu o Morro no Rio, porque morávamos em Santa Teresa, e inclusive porque éramos usuários de drogas, e tinha problemas com a polícia e com a questão social né?! Então, quer dizer, a gente queria botar essa questão na berlinda, sabe, de

falar assim: oh, Santa Teresa é um lugar invadido pelo tráfico, mas tem uma comunidade enorme que trabalha aí, e tal, e o poder público tem que prestar atenção nisso.

Ana Emília da Costa Silva: Queriam trazer uma discussão pra história.

Geraldo Marcolini: Exatamente, trazer isso... Essa cidade partida, né, que o Rio de Janeiro. O Vogler tinha um trabalho com o Cristo Redentor. Era um carimbo do Cristo, um lance bem turístico pras pessoas, daquela imagem dizendo: Cristo é cartão postal. Pode até soar um pouco hipócrita, a gente nunca foi de comunidade nenhuma, entendeu. Todo mundo era zona sul...

Ana Emília da Costa Silva: Não, é...

Geraldo Marcolini:...eu sou de Niterói na verdade.

Ana Emília da Costa Silva: mas o contexto era muito diferente, nos anos noventa e em dois mil o mercado não estava tão aberto a esse tipo de iniciativa...

Geraldo Marcolini: De dez anos pra cá surgiram muitas galerias. Essa época a gente não vendia praticamente nada, então era uma maneira de expor, né?! Nem era questão de vender, era questão de expor realmente, não tinha como expor.

Ir pra rua, que não era nenhuma novidade, porque a gente não inventou a arte pública. As galeras fazem há muito tempo, inclusive nos anos oitenta.

Ana Emília da Costa Silva: O Vogler chegou a comentar sobre uma exposição bem polêmica Caminhos do Contemporâneo, que parece evidenciar essa indignação.

Geraldo Marcolini: É. E que deu um problemão...

O meu depoimento é muito suspeito, porque eu acho que a galera simplesmente estava bêbada demais. Um bando de artistas revoltados. Todos chegaram num evento com o Fernando Henrique Cardoso, uísque à vera... Não sei se foi exatamente isso que ele falou, mas teve uma dessas exposições, a gente foi expulso da exposição, porque alguém começou a gritar sexo anal, e começava a falar coisas para chocar realmente. Mas acho que um deles levou numa caixa, merda de cachorro, para chutar pelo salão de exposição. E todo mundo era revoltado com FHC (Fernando Henrique Cardoso), essas coisas todo, privatizações, etc., etc.. Eu não era nem tão novo, tinha vinte nove, trinta anos. Mas assim pretendo olhar com um pouco de orgulho. Orgulho porque foi bacana pra cacete, mas tenho vergonha porque a gente era muito bobo, meio inocente.

Ana Emília da Costa Silva: Qual foi o desfecho?

Geraldo Marcolini: O trabalho teve certa repercussão na crítica, na exposição mesmo. Fomos chamados pro Panorama de Artes em São Paulo, que é uma exposição importante. E como éramos um “coletivo”, não tinha um artista que respondesse pelo que aconteceu.

Ana Emília da Costa Silva: Mas essa parceria durou um tempo também, né?

Geraldo Marcolini: É. A produção durante o anos de 1999 foi o que durou mais, porque o trabalho em si exposto durou pouquíssimo. E nessa primeira fase teve essa uniformidade da mídia, né, que era o cartaz e tal. Mas assim, eu acho que muito pouca gente deve ter percebido o negócio como unidade.

Hoje em dia faria com patrocínio sei lá, cinquenta mil reais, cem mil reais, eu faria cartazes coloridos e colocaria na Lapa, colocaria em lugares onde colocam realmente. Mas acho que talvez fosse menos poético.

Ana Emília da Costa Silva: Mas é legal ela também aparecer sem esse rótulo, né?

Geraldo Marcolini: Sim, claro. O trabalho era justamente uma distinção, mas a gente não tá aqui chamando de artes plásticas. A gente mesmo não sabe dar o nome, se é arte publicitária, ou outra coisa. Também não estamos vendendo nada pra ninguém, a gente não está sendo pago por ninguém pra fazer isso. O Vogler falou numa cena do filme: na verdade a gente só pagou pra fazer isso. Cada um pagou um pouquinho pra fazer isso, então é o contrário da publicidade.

Ana Emília da Costa Silva: Mas dentro de um espaço de reverberação midiática, é uma forma de divulgação.

Geraldo Marcolini: Eu tinha vindo de Nova Iorque então eu tinha uma visão um pouco mais é internacional e eles me criticavam por isso também. Achava a galera muito hippie. A galera agia como se fosse anos sessenta, entendeu anos setenta. Mas eu achava bacana isso, porque é Brasil.

Ana Emília da Costa Silva: E tem essas referências também.

Geraldo Marcolini: Nunca fui hippie, acho que nem eles, mas era por falta de grana mesmo. O Ronald que era mais velho um pouco, já tinha mais articulação pra fazer o trabalho dele, porque ele tinha patrocínio, ele falava: odeio, essa precariedade é que mata.

A gente fez a ação mais como um gesto simbólico, né?! Não era um gesto efetivo de comunicar às pessoas e fazer, de problematizar a imagem na cidade.

Ana Emília da Costa Silva: Mas tinham alguns artistas que compartilhavam dessa ideia de ir para a rua e usar esses códigos de comunicação?

Geraldo Marcolini: Sim, tinha um núcleo duro (risos), que seria a galera que mais convivia junto mesmo, que era do Ateliê 491. Mas assim eu acho que nesse sentido foi mais o Vogler que esteve a frente disso. Eu também fui um que dialoguei bem com isso, porque eu estava fazendo trabalhos que eram cartazes em que eu descolava as camadas. Você já viu outdoor quando descasca vem os debaixo?

Ana Emília da Costa Silva: Sim.

Geraldo Marcolini: Inclusive eu, na minha inocência querendo fazer um trabalho que já tinha sido feito nos anos setenta pelos franceses maravilhosamente bem, que é o nouveau réalisme francês. Quando eu vi aquilo eu falei: porra parei os caras já fizeram melhor que eu. Mas assim, é eu acho que eu e o Vogler tínhamos um diálogo muito forte nesse sentido. Acho que no atelier houve um diálogo. Não um acordo do tipo: Vamos fazer isso. Mas um tipo de contaminação. Eu vi isso acontecendo comigo e acontecendo com outros. E acho que o Atrocidades teve muito disso também, mas essa ideia de ir pra rua para colar cartazes foi ideia do Vogler.

Eu acho que qualquer grupo de artistas jovens acontece um momento em que alguém vai dizer: Vamos fazer uma coisa junto? Nem que sejam duas pessoas juntas, entendeu? Mas eu acho muito legal é que o Vogler fez essa articulação e pegou muito mais gente que tinha no ateliê, inclusive eu conheci pessoas que eu nem conhecia no Atrocidades. Cada um pegou um pouco da experiência, a Ana Paula, por exemplo, ela era uma dançarina, então o cartaz dela era uma foto dela fazendo movimentos e tal. Era talvez uma forma de você adaptar o trabalho para um grande público. Então, o meu no caso a identidade foi um pouco isso, eu não queria complicar muito a imagem, queria que fosse uma imagem reconhecível, mas ao mesmo tempo brincar com o irreconhecível. : pô, mas quem é aquele cara, entendeu? Ah, é uma identidade, mas quem é aquele sujeito?

Ana Emília da Costa Silva: Estava pensando sobre essas inscrições que estão na zona portuária, aonde você fixou seus trabalhos. Como as pichações.

Geraldo Marcolini: É um trabalho que ficava no meio da pichação. A pichação muitas vezes é ofuscada pela sobreposição, o lambe-lambe lá do show do Lenine cobre todo aquele grafite bonito. E a gente queria brincar, também de vamos cobrir os outros cartazes, entendeu? Eu acho que o Atrocidades deu um impulso, mas de assim, de

colocar a gente com visibilidade fora do circuito, entendeu, porque como artista estava desafiando o circuito. Mas só consegui galeria muitos anos depois, não fiquei conhecido pelo Atrocidades. O filme rodou pra cacete, mas sem um resultado Acho até legal, porque não foi esse o interesse também, a gente não tinha interesse nisso. A ideia era fazer realmente deixar registrada uma expressão.

Ana Emília da Costa Silva: Mas esse momento era muito vigoroso para as iniciativas coletivas, rolou o Rés do Chão que foi super importante.

Geraldo Marcolini: Foi legal, porque começou a aparecer várias iniciativas parecidas e aglutinou uma galera legal. Assim que conheci o Arthur Leandro... Do Pará...

Ana Emília da Costa Silva: Eu conversei com ele.

Geraldo Marcolini: Inteligentíssimo. E ele entrou para o Atrocidades, e assim, ele não só entrou pro Atrocidades, ele entrou pro nosso grupo e nós entramos pro grupo dele. Porque o cara tem um grupo foda no Pará. E assim, um dos mais geniais de todos, que o Edson Barros, que é outro cara inteligentíssimo. O Ronald que é outro cara que veio, editava Arte & Ensaios (revista de Arte da UFRJ). Aconteceu também o Zona Franca.

Ana Emília da Costa Silva: Zona Franca agregou muita gente.

Geraldo Marcolini: O Atrocidades eu acho que foi assim também , aglutinou uma galera que continuou fazendo trabalho e acho que foi um momento decisivo pra muita gente em termos de criação artística. Foi uma forma de fazer arte, e não precisa ficar restrito a “circuitinho”, entendeu? A gente pode inventar outros circuitos. Isso tudo eu acho que foi muito legal. Eu ainda participei de coisas com Zona Franca, que aconteceu depois do Atrocidades, e trazia também essa visão libertária. Ao mesmo tempo em que a arte se dissolvia assim como ia dissolvendo as linguagens. Essa é uma questão muito estimulante, porque você pode dizer que a arte pode estar em qualquer lugar, através de qualquer mídia. E isso faz com que o seu trabalho continue se movendo, entendeu? Em vez daquela coisa do artista que ficou sempre no ateliê fechado sozinho, ele vai se refazendo.

Ana Emília da Costa Silva: Agradeço a entrevista Geraldo.

Geraldo Marcolini: e vê se salva alguma coisa, né (risos).

Ana Emília da Costa Silva: Foi bem interessante tudo que me disse. Obrigada.

Fim

APÊNDICE G

Alexandre Vogler. Entrevista concedida a Ana Emília da Costa Silva. Rio de Janeiro (25, jan, 2013).

Ana Emília da Costa Silva: Vogler, a minha pesquisa tenta pensar o Atrocidades Maravilhosas pela elaboração das propostas de cada artista participante. Pretendo entender melhor o que motivou a produção nessa época e como era a relação entre esses artistas durante a ação coletiva. Você poderia me contar um pouco como começou essa história?

Alexandre Vogler: Acho que é importante o levantamento que faz porque diante de tudo que li, não vi ninguém interessado nos trabalhos individualmente. O uso do termo “coletivo” muitas vezes é equivocado, porque devemos manter uma distinção entre condução e concepção.

Ana Emília da Costa Silva: Acho que essa é uma grande questão.

Alexandre Vogler: Você quer saber como começou né?

Ana Emília da Costa Silva: Sim

Alexandre Vogler: Estava fazendo mestrado na Escola de Belas Artes e sempre ia pela Avenida Brasil. O Fundão (campos da UFRJ) era longe e o percurso sempre ficava engarrafado. Passava pela Avenida Brasil e achava aquele lugar muito interessante, cheio de pichações e bairros que têm sua história. A desigualdade no Rio de Janeiro fica mais evidente quando você percorre esses lugares... fora as publicidades, nos muros da Brasil sempre tomados por “lambe lambes” com propagandas de shows etc.

Ana Emília da Costa Silva: Propagandas de mães de santo.

Alexandre Vogler: Isso (risos). A pesquisa sobre esses trajetos aconteceu desde 1999, e foi ela quem deu margem para pensar o meu projeto de mestrado Colabore para a boa operação do transporte público.

Sempre quis fazer alguma coisa ali. O próprio Hélio Oiticica fez um trabalho no Bairro do Caju uma vez. Eu olhava aquele muro e sempre pensava que tinha que colocar alguma coisa ali. O Hélio Oiticica (na década de 1970) havia proposto o In progress Caju, trabalho que pretendia transformar uma zona do Bairro do Caju em um

Playground. *Play* se remete a interação entre os participantes, a intervenção também recorria ao experimentalismo com lixo e utilização de texto. Tipo um site-specific.

Nos trajetos para a EBA, sempre ficava pensando naqueles muros da (Avenida) Brasil. Conversava com o Arthur (Leandro), falava que eu tinha que fazer alguma coisa ali.

Ana Emília da Costa Silva: E de certa forma essas pessoas que passaram pela EBA, e que fizeram parte da ação coletiva, faziam esse trajeto.

Alexandre Vogler: Muito se falou das relações entre os coletivos que surgiram nos anos 2000. As referências a grupos de gerações anteriores, como o 3 nós 3 de São Paulo, o Grupo Rex, os neoconcretos e outros tantos. Eu tinha outras referências na época, como a pichação no Rio de Janeiro. Pra ser sincero, na época eu nem conhecia o 3 nós 3. Era uma referência de alguns pesquisadores, mas não a minha.

Me fascinava a pichação do Rio, essas paisagens que inclui a violência, os apelos turísticos e outras coisas. Acabo pensando nos trabalhos que faço muito pelo meu cotidiano, pelas situações que vivo. Essa troca com a cidade e com os espaços da cidade me interessa.

Ana Emília da Costa Silva: A caligrafia trabalhada nas pichações cariocas são muito boas mesmo.

Alexandre Vogler: O que me influenciou foram as pichações da rua, a publicidade mambembe do Rio, esse caos de imagens e situações que estão presentes nessa cidade.

O Zílio era meu orientador na época e esse era um cara com uma bagagem respeitável. A nova figuração foi, e ainda é uma influência muito forte para os meus trabalhos. Outro artista é o Antônio Manuel com o 24h, que não posso me esquecer.

Ana Emília da Costa Silva: E sobre os outros artistas participantes da ação de 2000, existiam pensamentos diferentes sobre o espaço de atuação? Como era pensada a paisagem urbana?

Alexandre Vogler: Entenda que pensar paisagem urbana é diferente de paisagem carioca. Para cada intervenção existia uma disposição: 125 cartazes em cima e 125 em baixo na Av. Brasil.

O trabalho do Felipe Barbosa passa pela perimetral e Gomes Freire da Galeria de lá, ele estava presente em quase todas as colagens e o Ronald Duarte também, tivemos o tempo de um ano para pensar a cidade, pensar em elementos visuais e os diálogos possíveis com os espaços.

Ana Emília da Costa Silva: Era um trabalho que exigia muitas pessoas.

Alexandre Vogler: Correto. Mas algumas pessoas trabalharam pra caramba. Levávamos tudo de carro. Algumas pessoas sempre iam, outros iam de vez em quando. Mas a ação demandou muito trabalho. Era eu e mais algumas pessoas que ligávamos pra galera pra perguntar do andamento do trabalho. Ai nós tínhamos que organizar quem iria colar, aonde seria e como seria.

Ana Emília da Costa Silva: Vocês já tinham feito algumas ações coletivas né?!

Alexandre Vogler: Essas ações sempre aconteceram. Esse trabalho aqui (trabalho Aplique de Carne, criado por Alexandre Vogler, Botika e Paulo Tiefenthaler. O trabalho era multimídia e contava com Guga Ferraz, Nana Carneiro da Cunha, Ana Maria Bonjour, Amora Pêra, Flávia Belchior, Emiliano Sette, Cora Made, Bruna Lobo. Camila Crus, Pedro Lago, Bebete, Janaína Macruz, entre outras pessoas atuantes em áreas diferentes) é um deles. Essa rede ainda continua aí. Fizemos em conjunto a revista O Ralador, o filme O Fantasma da Puta Velha e muitas outras coisas.

Essa galera sempre está e conexão. Muita coisa aconteceu antes do Atrocidades e depois da intervenção que aconteceu em 2000.

Tudo começou mesmo com a intervenção Morro no Rio. Dentre os artistas que trabalhavam no atelier, quase todos moravam em Santa Teresa. Muita gente tinha estudado na EBA ou fazia mestrado lá.

Fizemos a ação Morro no Rio, pensando nessa cidade turística vendida para os gringos e que está sempre mergulhada em problemas. Estávamos putos com algumas coisas. O tráfico era muito presente em Santa Teresa, e de certa forma a gente sacava que a repressão policial ali também era pesada.

Nesse atelier coletivo em Santa Teresa (o 491) Eu, o Marcolini, o Adriano Melhen, Roosivelt Pinheiro, a Clara (Zuniga), Ana Paula Cardoso e mais uma galera produzíamos coisas interessantes. Conversávamos muito sobre assuntos diversos. A casa não era muito bem estruturada, mas era bom conviver com esses artistas. Nós sempre conversávamos sobre o processo de cada um. Também fazíamos algumas festas, só que contraímos mais dívida do que lucro nessa história. Ali já existia esse espírito coletivo, mundo opinava na produção dos outros.

Ana Emília da Costa Silva: Na época, tinham muitos ateliers que funcionavam assim né?!

Alexandre Vogler: Sim. Essa época tem muitas ações que contavam com a produção coletiva de artistas, muitos pesquisadores preocupados com a questão da escrita de artistas, e muitos outros engajados em espaços de arte independentes.

Mas em 2000 também tivemos uma profusão de trabalhos de rua, em março o Atrocidades, em maio o Santa Teresa de Portas Abertas.

Ana Emília da Costa Silva: Alguns trabalhos memoráveis surgem daí. Lembrei-me do trabalho do Ducha (Cristo Vermelho)

Alexandre Vogler: O Cristo Vermelho do Ducha, de fato foi muito importante porque sintetizou o que muita gente estava pensando na época. De partir da ideia pra pensar a fisicalidade do trabalho. No espaço público, surgiu a mídia como forma de reativar a proposta dele. O Ducha disse a uma jornalista que iria fazer isso e ela simplesmente não acreditou. Durante a ação, ele ligou pra ela e falou para olhar pela janela... Nesse caso a própria visibilidade foi a contrapartida do trabalho.

Ana Emília da Costa Silva: As pessoas que tinham a vista privilegiada do cristo podiam vê-lo. Isso deve ter gerado muitas especulações.

Alexandre Vogler: Sim, e nesse sentido me interessa a mídia mais que a arte. Antes e depois relação com imagem serial. Porque a mídia de um modo geral é um espaço construído coletivamente.

Alexandre Vogler: Enviava sempre um texto para um programa de rádio em que a população reclama das condições precárias de alguns espaços urbanos. E eles abriam espaço para a fala da população no jornal ao vivo. Tinha uma namorada que trabalhava no jornal (risos) e sempre ligava comentando sobre o objeto não identificado que paira vigiando as ruas cariocas. Isso aconteceu no projeto Olho Grande. Acho que o trabalho de arte que vai para o espaço público gera uma meta linguagem, o que o trabalho agrega conteúdo fala também da própria condição de cidadã. Nossa obra é nossa arma, entende?!

Ana Emília da Costa Silva: No próprio Atrocidades essa relação casual aconteceu.

Alexandre Vogler: Aconteceu.

Ana Emília da Costa Silva: No filme existe uma cena longa que retrata a repressão policial que vocês sofreram. A intervenção da polícia teve algum resultado negativo?

Alexandre Vogler: Não. Conversamos com os policiais e eles nos liberaram. É engraçado que no dia que aconteceu isso, encontrei o Zílio, e ele ficou orgulhoso por ter visto na rua os meus cartazes.

Ana Emília da Costa Silva: Mas vocês não atuaram apenas nas ruas né?!

Alexandre Vogler: Você diz...

Ana Emília da Costa Silva: Nessa trajetória que envolve o Atrocidades, aconteceram alguns eventos que o “coletivo” participou não foi?

Alexandre Vogler: Logo depois da colagem dos cartazes. Nós realizamos uma exposição com as telas que usamos para confeccionar os cartazes. A exposição aconteceu na Fundação. Fizemos um convite e entregamos para algumas pessoas. Nele tentamos jogar com o logotipo da prefeitura. Acho que tenho um ainda guardado (Vogler busca o convite). No logo da prefeitura do César Maia tem a inscrição “Rio” numa tarja azul, a partir disso resolvemos criar a inscrição “Atro” parodiando a instituição.

Ana Emília da Costa Silva: Interessante.

Alexandre Vogler: O (Ricardo) Basbaum com essa ideia de escrita de artista mobilizou muita gente com iniciativas relacionadas a revistas, publicações e espaços para discussão.

Como o Capacete, o Alpendre. Nos anos 2000 tivemos muitos trabalhos de rua também, Atrocidades, o evento Interferências Urbanas. O Roosevelt foi quem organizou o Interferências Urbanas, logo depois que eu viajei.

Ana Emília da Costa Silva: E o Rés do Chão?

Alexandre Vogler: O Rés vem depois. Mas muita gente que estava no Rés, estava no Atrocidades também. O próprio Edson Barrus propôs uma ação para o Atrocidades. Ele tinha uma proposta que era a seguinte: colocar os cartazes em orelhões, como se fossem propagandas de prostitutas e quando você ligava para o número que estava naqueles cartazes, aparecia uma voz que descrevia o fenótipo do Cão Mulato (pesquisa artística de Edson Barrus). Era uma bula do cão vira-lata.

Ana Emília da Costa Silva: Essa pesquisa é muito boa. Foge um pouco da sua ideia de aplicabilidade dos cartazes né?!

Alexandre Vogler: Meu cartaz retoma umas questões de mídia táctica. Utilizo estratégias para fazer com que o indivíduo reflita sobre a propaganda que usualmente veem nas ruas. “O que os detergentes fazem com as mãos das mulheres”, o meu cartaz para o Atrocidades Maravilhosas, era uma imagem pixelada, a distância ofuscava a imagem. Mas pra quem olhasse bem, dava pra reparar que se tratava de mão de uma mulher abrindo os lábios de uma vagina. Pensei nas mensagens subliminares dentro das

campanhas publicitárias, e assim, os cartazes faziam com que as pessoas associassem o mesmo procedimento em outros cartazes e em outras propagandas.

Ana Emília da Costa Silva: Você colou seus cartazes na EBA também?

Alexandre Vogler: Além da Brasil, coleí os cartazes no fundão, nos tapumes da Rua Joaquim Silva onde sempre entrava publicidade real também.

Como estava te falando, assim que concluí minha dissertação na EBA, fui fazer uma residência em Portugal. Assisti a repercussão posterior de longe. Coloquei o trabalho na rua e viajei, o trabalho poderia ter se orientado a outras questões, poderia ter virado uma usina.

Tive que correr com algumas coisas no Rio de Janeiro para fazer a viagem que já estava programada. O cartaz do Luiz, por exemplo, não foi colado.

Ana Emília da Costa Silva: Mas depois o tapume na Lapa ficou um bom tempo com alguns cartazes.

Alexandre Vogler: As intervenções continuaram de forma independente por cada artista. Existia um tapume na esquina da Rua Joaquim Silva com a Mem de Sá (na Lapa, bairro do Rio de Janeiro), onde eram colados alguns cartazes que não tinham sido utilizados. E que esse espaço acabou se tornando uma espécie de galeria permanente dos cartazes.

Ana Emília da Costa Silva: Li sobre isso em outras entrevistas. Ali que o Basbaum chamou vocês para participarem do Panorama não foi?

Alexandre Vogler: O Ricardo Basbaum sempre passava por ali. Uma vez ele veio falar comigo sobre os cartazes. Foi daí que surgiu o convite para participar do Panorama. Após ter terminado o Atrocidades Maravilhosas e diante da repercussão, principalmente após o catálogo do Panorama, alguns artistas ficaram furiosos com o resultado. Eu fui convidado pelo Basbaum para escolher uma única imagem para o catálogo do evento. Fiquei esperando uma resposta da galera e quando percebi, estava em cima da hora. Mandeí o meu trabalho e não algo que mesclasse os trabalhos e esse imprevisto foi mal visto pelos participantes. A princípio era apenas uma imagem dentro do livro, depois conseguiram uma van pra levar a galera

No final das contas, sem saber qual imagem mandaria para o livro, enviei o trabalho Bases para unhas Fracas. O catálogo é esse aqui (Vogler mostra o Catálogo do Panorama de 2001).

Ana Emília da Costa Silva: Tem muitas imagens germinadas.

Alexandre Vogler: É como um livro de artista. A ideia era propor uma imagem feita coletivamente para entrar aqui. Mas não aconteceu.

Ana Emília da Costa Silva: Depois que terminou o Atrocidades e diante da repercussão, principalmente após o catálogo do Panorama, alguns artistas ficaram furiosos com o resultado. Acharam que eu estava querendo me apropriar de tudo. A Clara, por exemplo, ficou chateada.

A princípio era apenas uma imagem dentro do livro, depois conseguiram uma van pra levar a galera, o Hápax tocou em outros lugares além do MAM de São Paulo, só o trabalho do Guga que aconteceu durante a vernissage. Namorava a Calara na época, o cartaz dela ficou muito tempo.

Ana Emília da Costa Silva: Foi a grande repercussão da ação coletiva né?!

Alexandre Vogler: Na exibição do filme também tivemos o Odeon lotado, por ser junto com o filme do Profeta Gentileza. O Cine Cachaça vem daqui, a produtora viu que a proposta podia funcionar e passou a pensar nisso como um evento periódico. Depois dessa exibição, a organizadora notou que cinema e festa funcionavam.

Alexandre Vogler: Mas também tiveram alguns momentos bem contestatórios.

Ana Emília da Costa Silva: Quando isso aconteceu?

Alexandre Vogler: A relação com o museu começou a ser restritiva quando fomos para o Paço imperial. Diante das restrições da exposição Caminhos do Contemporâneo que aconteceu em 2003, colocamos merda no museu e quando a exposição foi inaugurada ficou aquele cheiro, foi à última exposição para fechar as coisas, depois veio o Radial, outra proposta coletiva, mas não com o mesmo nome do Atrocidades, em que participaram artistas como o Edson, Luiz e Ronald.

Fanzines, informativos e publicações de caráter questionador eram vendidos na parte externa da exposição, muita gente participou disso, artistas ou não.

O Festival de Mídia Tática aconteceu nesse mesmo ano. Isso foi um marco pra galera que estava produzindo uma arte politizada. O Centro de Mídia Independente foi quem organizou. (mostrou também um informativo sobre o festival).

Ana Emília da Costa Silva: Essas propostas me interessam muito.

Alexandre Vogler: Realizei muitos trabalhos tendo em vista essas táticas.

Referências citadas por Vogler: Jornal de Notícias Puplicáveis, o Festival de Mídia Tática, o Formigueiro e a Revolução não será Televisionada. Também tem a Rádio

Livre, Next Five Minuts, as “ações diretas”, e congestionamento cultural ou Culture Jamming. Trabalhos em outdoor, os escritos de Ricardo Rosas

Ana Emília da Costa Silva: Muito bom saber disso tudo. Obrigada pela Entrevista Vogler.

Alexandre Vogler: Obrigado a você

Fim

APÊNDICE H

Guga Ferraz. Entrevista concedida Ana Emília da Costa Silva. Rio de Janeiro (20, nov, 2012).

Ana Emília da Costa Silva: Então, como comentei com você por e mail, minha intenção é entrevistar os artistas participantes dessa ação, para explorar um pouco mais cada trabalho. Pra começar, gostaria de saber o que te motivou a participar dessa ação.

Guga Ferráz: Tinha desistido da Arquitetura e comecei a fazer Escultura lá no Fundão, foi aí conheci o Vogler. Nessa época estudava na EBA com uma galera que participou do Atrocidades Maravilhosas. Sempre chamava algumas pessoas da EBA para participar de alguns eventos que realizava, e isso fez com que boa parte das pessoas ali me conhecesse. Esse contato acabou facilitando as coisas.

Tinha um atelier na Fundação Progresso. E em 1998 a Lapa não era como hoje. A Fundação era um lugar que não tinha dinheiro nenhum. E eu precisava de um espaço para produzir, aí surgiu essa oportunidade. Usamos o meu galpão para a produção de cartazes durante o Atrocidades, a coisa começou ali no meu atelier. No ano seguinte, em 1999, produzimos o ano inteiro. E cada semana, a coisa crescia. Chegava gente que eu nem conhecia, pessoas que eram amigos de amigos nossos.

Ana Emília da Costa Silva: Mas nessa mesma época muitas intervenções aconteceram?

Guga Ferraz: Antes tinha rolado a Morro no Rio... e a ação do Ducha também.

Aliás, O trabalho mais incrível de arte pública foi o trabalho do Ducha (Cristo Vermelho). Antes mesmo do Cristo ser roxo, verde, e tal, o Cristo Vermelho foi demais. Antes mesmo do fim da ação, a imagem já estava sendo exibida pela mídia, o Rio de Janeiro assistia a cena ao vivo também, as pessoas se confundiam sem saber o que de fato estava acontecendo.

Mas nesse início era a gente mesmo quem fazia intervenção urbana. O circuito estava voltado para outras coisas, muita gente da geração de pintores ainda dos anos 80, era outro panorama.

Ana Emília da Costa Silva: E o Zona Franca também aconteceu lá na Fundação né?!

Guga Ferráz: O Zona Franca foi uma das coisas mais legais que aconteceram na época. O Aimberê Cesar essa uma figura lendária. Existe um vídeo que fizemos com ele

no Arco-Íris (restaurante) da Lapa que foi sensacional. Ele é um cara que você deveria conversar. O Zona Franca foi um evento totalmente experimental. Mas acabamos indo até as últimas consequências. O Perfeito Fortuna, que coordenava o lugar, começou a ficar meio puto com a empolgação da galera.

Houve um momento no Zona Franca em que houve queima de uns objetos, muita euforia, quebradeira, uma situação meio anarquista. E seria o fim. Não sabíamos o que iria acontecer, se iríamos continuar com o evento, mas acabou sendo o fim por consequência.

Ana Emília da Costa Silva: E essas experimentações colaborativas ainda acontecem?

Guga Ferraz: Sim, Claro.

Ana Emília da Costa Silva: O Arthur me falou que você esteve em Belém.

Guga Ferraz: Essas são as coisas boas eu a gente colhe dessas propostas que aconteceram nesses anos. Depois de ter passado um tempo o Arthur me convidou pra ir até Belém. Fiz um trabalho junto da Gizele. Abri minha cabeça para algumas experiências legais que tive lá. O Arthur com essas coisas de pai de santo me mostrou uma das coisas mais incrível que já presenciei. Mas é isso, dessas amizades surgiram muitas coisas legais.

Ana Emília: Guga, a última vez que nos encontramos foi na galeria A gentil Carioca, e lá você me disse sobre a importância do Atrocidades Maravilhosas e do Zona Franca, você se lembra?

Guga Ferráz: Claro que sim, você estava fazendo uma pesquisa lá na época, certo?!

Ana Emília: Estava sim, era uma pesquisa para a graduação em Ciências Sociais, tem bastante tempo isso.

Guga Ferráz: Passa rápido... Hoje (dia 20 de novembro) está tendo uma exposição bem legal do Vogler na parte externa da Gentil. Ele colocou na parte externa da galeria umas placas espelhadas tipo daqueles prédios mais novos. Sabe? Acho que com essa especulação imobiliária no Rio de Janeiro e o preço absurdo das moradias, essa foi uma boa sacada.

Ana Emília da Costa Silva: Sim, muita coisa mudou no Rio de Janeiro, aqui, por exemplo, (Praça Tiradentes) tinha várias cercas há dois anos, e hoje a região está tomada por prédios novos ou reformados. Houve uma valorização do local, mas os preços dos imóveis também subiram bastante.

Guga Ferráz: Eu morava em Santa Teresa e agora estou no Rio Comprido. Trabalhar com arte não é fácil. Nessa semana está tudo bem, na semana que vem aparece um trabalho, o que na outra semana pode não rolar. Mas foi uma boa mudança.

Quem mora na zona sul e está acostumado a circular por ali sabe que as favelas ao redor estão pacificadas, mais ainda acontece muita coisa “debaixo dos panos”. Os mapas que fiz com os focos de conflito armado mostram isso, que ainda tem muita coisa que devemos rever. Boa parte das UPPs (Unidade de Polícia Pacificadora) estão perto de bairros turísticos e isso favorece a especulação e a violência policial.

Ana Emília da Costa Silva: E essa zona de conflito parece estar bem presente em seu trabalho.

Guga Ferraz: Estão. Mas sempre tive essa relação íntima com a cidade. A rua é sempre um terreno de aprendizagem. Acho que devo boa parte das minhas criações enquanto artista ao skate. Eu andava por toda essa cidade e descobria os lugares, sabe?

Ana Emília da Costa Silva: Bacana.

Guga Ferraz: Via as coisas de perto. Corri campeonatos e tudo! Era bom na coisa. Aliás, sempre tive uma relação com o Rio de Janeiro, porque nasci e fui criado aqui. E acho que essa minha preocupação com a expressão dentro desse espaço vem desde moleque. Tinha contato com o Henfil, que era um sujeito incrível, bem politizado, e que assim como eu morava na Tijuca. Encontros como esse contribuíram muito pra minha formação enquanto artista.

Ana Emília da Costa Silva: Muito das suas experiências estão refletidas no seu trabalho e isso bem interessante. Você teve algum “feedback” interessante durante suas atuações na rua?

Guga Ferráz: Uma vez estava colando um cartaz com o slogan “Compro sua alma” e “Vendo minha pele” e um homem me disse que estava interessado em vender a alma dele justo no momento em que eu colava um desses cartazes. Fiquei sem saber como responder aquilo. Eu ri, fiz uma brincadeira, mas no final das contas não soube responder direito aquilo. Eu pensei: É aqui que a coisa acontece, é nesses acasos que o trabalho urbano faz sentido. Essa situação deixa evidente algo sobre a rua, esse instante que não pode ser desperdiçado por ser justo quando o trabalho acontece.

Deveria ter respondido o cara, e isso ficou na minha cabeça. Era justo ali que o trabalho acontecia.

Ana Emília da Costa Silva: No Atrocidades especificamente, o que você aprendeu com a rua?

Guga Ferráz: No Atrocidades os envolvidos desprenderam muito esforço pra alcançar as proporções desejadas, éramos nós que imprimíamos os cartazes e colávamos. E não sabíamos direito como fazer, entende? Não tínhamos agilidade como esses caras que trabalham com isso. A colagem exigia muito trabalho. Mas fomos criando, ao longo do processo, certa malícia.

Ana Emília da Costa Silva: As colagens eram feitas com o trabalho de várias pessoas, mas realmente a extensão de muro que vocês pretendiam atingir era considerável.

Guga Ferraz: Eram muitos cartazes. Mas a publicidade que está nas ruas em “lambe-lambes”, para ser vista precisa de volume de material. São quilômetros e quilômetros de muros tomados, sabe?! Depois de um tempo que comecei a fazer intervenções com mais frequência. E nessas experiências eu saquei que muitas vezes vale demandar trabalho pra fazer valer o custo benefício. Aquela ação era pra ter um grande impacto, mas 5000 na rua não é nada. Pra uma cidade do tamanho da cidade do Rio de Janeiro, isso era muito pouco. Fomos atropelados. Os meus cartazes colados no muro da CONLURB, foram colados de madrugada e durante o dia todos já tinham sido arrancados.

Ana Emília da Costa Silva: Entendi

Guga Ferraz: Se fosse fazer uma ação assim hoje, valeria contratar pessoas que estivessem acostumados pra colar os cartazes. Tem uma molecada que trabalha diretamente com isso, e os caras são competentes no que fazem. Numa noite eles tomam a cidade, é claro que se dividem pra fazer isso, mas estão acostumadíssimos.

Ana Emília da Costa Silva: Tem que ter sagacidade nessas horas.

Guga Ferraz: Claro!

A cola que usamos era feita com soda caustica, descobrimos isso com essa galera que trabalha nas ruas. E acho ir pra rua nos ajuda a aprender essas coisas. É praticando, pesquisando que a gente entende mais o terreno da cidade e formas interessantes de dialogar com ela.

Ana Emília: Falando sobre os Lambe Lambes, eu me lembrei de seu trabalho novo (Céu), em que os lambe-lambes foram coados na parte debaixo de um viaduto.

Guga Ferraz: Sim. É uma fotografia do céu mesmo, impressa debaixo do viaduto passa no Rio Cumprido, sabe?! De longe a gente tem uma impressão da superfície desse lugar, mas quando subi e fiquei próximo de lá, notei que tinham umas estalactites. A

cidade numa certa distância é de um jeito, mas ela pode se apresentar de “n” maneiras. As coisas que parecem estar fora do nosso alcance são espécies de “zonas ocultas”, e as cidades são cheias delas.

Ana Emília: Guga, seu trabalho para o Atrocidades foi o “Coluna”. Esse trabalho tem progressão nas performances que já realizou, certo? Não consegui imagens do trabalho, a não ser as imagens que aparecem rapidamente no vídeo do Lula e do Peregrino. Você poderia comentar sobre isso?

Guga Ferraz: Claro, posso inclusive te passar as imagens depois. Na verdade não deu tempo de registrar o trabalho na Presidente Vargas. Inclusive para o filme, refiz a ação em Santa Teresa. Mas me lembre por e-mail.

Ana Emília da Costa Silva: Claro.

Guga Ferraz: Então, esses cartazes tem uma longa história. O cartaz que idealizei para essa ação era uma fotografia dos vários ossos que compõem a coluna humana. Meu pai era médico e isso facilitou a efetivação do trabalho.

Ele dialoga com os projetos urbanísticos do Rio. O trabalho que idealizei foi feito para ser colado na Presidente Vargas e essa avenida carrega na sua história algumas reformas urbanísticas megalomaniacas. Sejam na abertura dessa avenida, seja na abertura da Av. Rio Branco, processo de higienização marcam a cidade do Rio. Você entende?! Tudo isso não foi para a população, sempre tem um jogo de interesses fortíssimo nessas reformas. Nesse sentido, todo projeto arquitetônico é um ato de violência. O que está em jogo é a lei do mais poderoso entende?! A ideia de colar os cartazes na Presidente Vargas vem do histórico do lugar e dessas mudanças violentas que sofrem a cidade do Rio de Janeiro.

Ana Emília da Costa Silva: Hoje mais que nunca a gente tem muitos exemplos disso.

Guga Ferraz: Com certeza. Esse condomínio super escroto que querem fazer na Praia da Reserva. O antigo Morro do Castelo dissolvido por jatos de água e outros tantos eventos históricos que a gente pode pesquisa. Isso aí diz respeito a jogos de poder, envolve muito dinheiro.

Ana Emília da Costa Silva: Com certeza.

Guga Ferraz: Nos trabalhos sobre as áreas de conflito, por exemplo, passei a ser vigiado pela polícia da cidade do Rio de Janeiro.

Estava virando um cara conhecido na secretaria de segurança pública. Com essa história de colocar adesivos dos ônibus incendiado, a secretaria disse que iria me investigar, e

alegaram que eu estava corroborando para a violência. Eu?! Corroborando com a violência?! Isso não me interessava e nem me interessa. Trabalho usando símbolos, uma linguagem de acesso a todos apenas isso.

E o que eu digo, na galeria não me questiona, mas quando coloco na rua corro riscos.

Ana Emília da Costa Silva: A alma do negócio é ter repercussão e gerar questionamentos né?!

Guga Ferraz: Claro. A repercussão é sempre bem vinda.

Ana Emília da Costa Silva: Muito obrigada pela entrevista Guga.

Guga Ferraz: Por nada.

Fim