

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE  
SÃO PAULO  
PUC-SP**

**Matheus Manzione Giavarotti**

**PROCESSOS CRIATIVOS COLABORATIVOS NO  
ESPAÇO CORINGA  
Da criação de um grupo à criação em grupo**

**MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA**

**SÃO PAULO  
2011**

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE  
SÃO PAULO  
PUC-SP**

**Matheus Manzione Giavarotti**

**PROCESSOS CRIATIVOS COLABORATIVOS NO  
ESPAÇO CORINGA  
Da criação de um grupo à criação em grupo**

**MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Comunicação e Semiótica, área de concentração: Signo e Significação nas Mídias, sob a orientação da Profa. Doutora Lucia Isaltina Clemente Leão.

**SÃO PAULO  
2011**

**BANCA EXAMINADORA**

---

---

---

*Dedico este trabalho aos meus amigos do Espaço Coringa, que construíram comigo, lado a lado, a história que aqui relato.*

*Dedico, ainda, às minhas filhas, Luiza e Thereza, que souberam esperar, e à Kiara, que tanto me ensina sobre generosidade, sobre fins e sobre começos.*

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a compreensão e o apoio dos professores do Curso de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. E, em especial, à minha orientadora Lúcia Leão, que soube acreditar neste trabalho.

Agradeço ainda ao meu irmão, Daniel Manzione, e aos meus vários amigos que, em tantas conversas, muitas vezes acaloradas, ajudaram-me a elaborar as reflexões aqui presentes.

## RESUMO

GIVAROTTI, Matheus Manzione. **PROCESSOS CRIATIVOS COLABORATIVOS NO ESPAÇO CORINGA**. Da criação de um grupo à criação em grupo. 120f. Dissertação (Mestrado). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP, 2011.

O presente trabalho tem como objeto de pesquisa os processos criativos colaborativos desenvolvidos pelo grupo Espaço Coringa, coletivo de arte que atuou durante 11 anos, de 1998 a 2009, em São Paulo. A partir da leitura de documentos e obras do grupo, esta pesquisa tem como objetivo observar os mecanismos que levaram à sua formação; compreender sua maneira de atuar, a partir de generalizações das suas formas organizativas; perceber de que formas ele se relacionou com os processos de valorização do capital e com o sistema da arte contemporânea; sistematizar o tipo de obras produzidas e quais as relações estabelecidas com as novas mídias, no contexto de uma produção colaborativa. Como problemática da pesquisa, buscar-se-ão formas de compreender os processos colaborativos de criação e a própria formação desse coletivo, como parte de um processo comunicacional, com coerência interna, intencionalidade e busca da realização de um projeto poético. Atentar-se-á para as relações entre os indivíduos e destes com os processos coletivos como um todo, identificando quais vetores condicionam essas relações. Percebeu-se durante a pesquisa que, sob determinados pontos de vista, as criações colaborativas do grupo apresentaram possibilidades de emancipação e conscientização dos indivíduos envolvidos, propondo experiências concretas de novas formas de sociabilidade. Algumas vezes, essas mesmas ações, observadas sob outras visões teóricas, apresentam-se como forma de cooptação do trabalho coletivo pelo sistema da arte contemporânea. Estabeleceram-se, ainda, algumas possibilidades de compreensão dos processos que produzem obras através da colaboração. A metodologia adotada consistiu em levantamentos bibliográficos, reflexões teóricas e epistemológicas sobre o objeto de estudo, pesquisa de campo a partir da observação e leitura de obras e documentos de processo do coletivo estudado. O quadro teórico inclui a crítica de processo, de Cecília Almeida Salles; o conceito de tribos, de Michel Maffesoli; Zygmunt Bauman e sua discussão sobre comunidade; Boaventura de Souza Santos e suas reflexões sobre emancipação social; os conceitos de comunicação, discurso e diálogo, de Vilém Flusser; a estética relacional, de Nicolas Bourriaud; o conceito de Zona Autônoma Temporária, de Hakim Bey; Anne Cauquelin e suas reflexões sobre o sistema de arte. Valeu-se, ainda, do conceito de tradução intersemiótica, de Julio Plaza; Edgar Morin e seu pensamento sobre interações e efervescência, e suas reflexões sobre cultura e complexidade, além das relações entre arte, ciência e cognição, levantadas por Jorge Vieira de Albuquerque.

**Palavras-chave:** comunicação, processos criativos, coletivos, colaboração, comunidade.

## ABSTRACT

GIVAROTTI, Matheus Manzione. **Collaborative creative processes at Espaço Coringa**. From the creation of a group to the creation in a group. 120p. Master Degree. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP, 2011

The object of research of this work is comprised of collaborative creative processes developed by the group denominated Espaço Coringa, an art collective that worked for 11 years, from 1998 to 2009. Based on the group's documents and works, this research aims at observing the mechanisms that led to the formation of the group, understanding its ways of acting based on generalizations of its organizational methods, capturing the ways in which the group related to processes of capital valuation and the contemporary art system, systemizing the type of works produced, and which relationships were created with new media in the context of a collaborative production. In this research we seek ways to understand the collaborative creation processes and the very formation of this collective as part of a communicative process, with internal coherence and intentionality, in order to realize a poetic project. We pay special attention to the relationships between individuals, between them and collective processes as a whole, in order to identify which vectors condition these relationships. In our survey we realized that, from specific points of view, the group's collaborative creations offered possibilities of emancipation and increased awareness of the individuals involved, proposing concrete experiences of new forms of sociability. At times, from different theoretical points of view, these same actions appear as ways to undertake the collective work through the contemporary art system. Moreover, we establish here some possibilities of understanding the processes that produce works through collaboration. The methodology adopted consisted of bibliographic surveys, theoretical and epistemological reflections on the object of study, field surveys based on the observation and reading of the works and documents about the processes of that collective. The theoretical framework includes the process criticism of Cecília Almeida Salles, Michel Maffesoli's concept of tribes, Zygmunt Bauman and his discussion on community, Boaventura de Souza Santos and his reflections on social emancipation, Vilém Flusser's concepts of communication, speech, and dialog, Nicolas Bourriaud's relational aesthetics, Hakim Bey's concept of Autonomous Temporary Zone, and Anne Cauquelin and her reflections on the art system. Also, we make use of Julio Plaza's concept of intersemiotic translation, Edgar Morin and his thoughts on interactions, effervescence, and his reflections on culture and complexity, as well as the relationships between art, science, and cognition raised by Jorge Vieira de Albuquerque.

**Keywords:** communication, creative processes, collectives, collaboration, community.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b>	Terreno no Morro de Santa Therezinha.....	17
<b>Figura 2</b>	Terreno no Morro de Santa Therezinha.....	17
<b>Figura 3</b>	Reuniões de preparação do evento com artistas convidados .....	22
<b>Figura 4</b>	Reuniões de preparação do evento com artistas convidados .....	22
<b>Figura 5</b>	Montagem da infraestrutura para o evento .....	23
<b>Figura 6</b>	Montagem da infraestrutura para o evento .....	23
<b>Figura 7</b>	Palestra e conversa sobre os trabalhos com o Professor Evandro Carlos Jardim .....	24
<b>Figura 8</b>	Palestra e conversa sobre os trabalhos com o Professor Evandro Carlos Jardim .....	24
<b>Figura 9</b>	Convites Espaço Coringa 99 .....	27
<b>Figura 10</b>	Cartaz - divulgação das inscrições para participação no evento ....	27
<b>Figura 11</b>	Peças gráficas do evento Espaço Coringa 99 .....	29
<b>Figura 12</b>	Peças gráficas do evento Espaço Coringa 99 .....	29
<b>Figura 13</b>	Palestra e conversa sobre os trabalhos com os Professores Evandro Carlos Jardim e Silvio Dworeck .....	29
<b>Figura 14</b>	Palestra e conversa sobre os trabalhos com os Professores Evandro Carlos Jardim e Silvio Dworeck .....	29
<b>Figura 15</b>	Exposição e confraternização de encerramento .....	31
<b>Figura 16</b>	Exposição e confraternização de encerramento .....	31
<b>Figura 17</b>	Exposição e confraternização de encerramento .....	31
<b>Figura 18</b>	Atividades realizadas durante os percursos e conversa com os participantes das oficinas .....	34
<b>Figura 19</b>	Atividades realizadas durante os percursos e conversa com os participantes das oficinas .....	34
<b>Figura 20</b>	Atividades realizadas durante os percursos e conversa com os participantes das oficinas .....	34
<b>Figura 21</b>	Atividades realizadas durante os percursos e conversa com os participantes das oficinas .....	34
<b>Figura 22</b>	Cartaz de divulgação da ação e sala expositiva coletiva com os trabalhos resultados das oficinas .....	35
<b>Figura 23</b>	Cartaz de divulgação da ação e sala expositiva coletiva com os trabalhos resultados das oficinas .....	35
<b>Figura 24</b>	Pinturas no tempo .....	37
<b>Figura 25</b>	Pinturas no tempo .....	37
<b>Figura 26</b>	Cartaz de divulgação da Travessa Santana .....	38
<b>Figura 27</b>	Encontro com tropeiros .....	39
<b>Figura 28</b>	Encontro com tropeiros .....	39
<b>Figura 29</b>	Oficinas de meios gráficos e contação de história com moradores de SFX .....	39
<b>Figura 30</b>	Oficinas de meios gráficos e contação de história com moradores de SFX .....	39
<b>Figura 31</b>	Apresentação de música com músicos de SFX e <i>performance</i> na praça.....	39



<b>Figura 32</b>	Apresentação de música com músicos de SFX e <i>performance</i> na praça.....	39
<b>Figura 33</b>	Construção do jardim no átrio central .....	42
<b>Figura 34</b>	Construção do jardim no átrio central .....	42
<b>Figura 35</b>	Construção do jardim no átrio central .....	42
<b>Figura 36</b>	Construção do jardim no átrio central .....	42
<b>Figura 37</b>	O espaço do ateliê: biblioteca, corredor de exposição e sala de dança .....	44
<b>Figura 38</b>	O espaço do ateliê: biblioteca, corredor de exposição e sala de dança .....	44
<b>Figura 39</b>	O espaço do ateliê: biblioteca, corredor de exposição e sala de dança .....	44
<b>Figura 40</b>	O espaço do ateliê: sala de gravura, marcenaria e sala de pintura .	45
<b>Figura 41</b>	O espaço do ateliê: sala de gravura, marcenaria e sala de pintura .	45
<b>Figura 42</b>	O espaço do ateliê: sala de gravura, marcenaria e sala de pintura .	45
<b>Figura 43</b>	Logomarca do ateliê .....	47
<b>Figura 44</b>	Peça gráfica de divulgação dos cursos e oficina de pinhole .....	52
<b>Figura 45</b>	Peça gráfica de divulgação dos cursos e oficina de pinhole .....	52
<b>Figura 46</b>	Cartazes de divulgação das pequenas mostras .....	56
<b>Figura 47</b>	Cartazes de divulgação das pequenas mostras .....	56
<b>Figura 48</b>	Cartazes de divulgação das pequenas mostras .....	56
<b>Figura 49</b>	Cartazes de divulgação das pequenas mostras .....	56
<b>Figura 50</b>	Cartazes de divulgação das pequenas mostras .....	56
<b>Figura 51</b>	Pequenas mostras: espaço expositivo e ateliê convivem .....	57
<b>Figura 52</b>	Pequenas mostras: espaço expositivo e ateliê convivem .....	57
<b>Figura 53</b>	Pequenas mostras: espaço expositivo e ateliê convivem .....	57
<b>Figura 54</b>	Pequenas mostras: espaço expositivo e ateliê convivem .....	57
<b>Figura 55</b>	Capa da publicação <i>Oito Meia Lins de Vasconsete</i> .....	59
<b>Figura 56</b>	Convite exposição <i>Cupim na Morsa</i> .....	60
<b>Figura 57</b>	Convite exposição <i>Cupim na Morsa</i> .....	60
<b>Figura 58</b>	Montagem do espaço expositivo e performances na abertura da exposição <i>Cupim na Morsa</i> .....	61
<b>Figura 59</b>	Montagem do espaço expositivo e performances na abertura da exposição <i>Cupim na Morsa</i> .....	61
<b>Figura 60</b>	Montagem do espaço expositivo e performances na abertura da exposição <i>Cupim na Morsa</i> .....	61
<b>Figura 61</b>	Peças gráficas de divulgação dos Saldões .....	65
<b>Figura 62</b>	Peças gráficas de divulgação dos Saldões .....	65
<b>Figura 63</b>	Peças gráficas de divulgação dos Saldões .....	65
<b>Figura 64</b>	Peças gráficas de divulgação dos Saldões .....	65
<b>Figura 65</b>	Montagem improvisada dos trabalhos em exposição para a venda durante os Saldões.....	65
<b>Figura 66</b>	Montagem improvisada dos trabalhos em exposição para a venda durante os Saldões.....	65
<b>Figura 67</b>	Montagem improvisada dos trabalhos em exposição para a venda durante os Saldões.....	65
<b>Figura 68</b>	Logomarca da Associação Cultural Jatobá .....	66

<b>Figura 69</b>	Detalhes da instalação <b>Continente</b> realizada na Bienal de Arquitetura .....	71
<b>Figura 70</b>	Detalhes da instalação <b>Continente</b> realizada na Bienal de Arquitetura .....	71
<b>Figura 71</b>	Convite para a exposição Elétrica – documentação poética .....	79
<b>Figura 72</b>	Galpão da Elétrica em Paranapiacaba transformado em espaço expositivo .....	80
<b>Figura 73</b>	Galpão da Elétrica em Paranapiacaba transformado em espaço expositivo .....	80
<b>Figura 74</b>	Galpão da Elétrica em Paranapiacaba transformado em espaço expositivo .....	80
<b>Figura 75</b>	Performance durante a abertura da exposição e escultura montada no espaço externo .....	80
<b>Figura 76</b>	Performance durante a abertura da exposição e escultura montada no espaço externo .....	80
<b>Figura 77</b>	Publicação <i>Elétrica – documentação poética</i> .....	81
<b>Figura 78</b>	Atividades realizadas durante a ocupação do Fiteiro Cultural .....	83
<b>Figura 79</b>	Atividades realizadas durante a ocupação do Fiteiro Cultural .....	83
<b>Figura 80</b>	Publicação Pública realizada durante a ocupação do Fiteiro Cultural .....	83
<b>Figura 81</b>	Publicação Pública realizada durante a ocupação do Fiteiro Cultural .....	83
<b>Figura 82</b>	A desmontagem do Fiteiro .....	84
<b>Figura 83</b>	A desmontagem do Fiteiro .....	84
<b>Figura 84</b>	Artistas participam da primeira edição do projeto Lambe-lambe ....	86
<b>Figura 85</b>	Artistas participam da primeira edição do projeto Lambe-lambe ....	86
<b>Figura 86</b>	Impressão de xilogravuras na impressora de tipografia .....	87
<b>Figura 87</b>	Impressão de xilogravuras na impressora de tipografia .....	87
<b>Figura 88</b>	Colagens dos cartazes de lambe-lambe no espaço urbano .....	88
<b>Figura 89</b>	Colagens dos cartazes de lambe-lambe no espaço urbano .....	88
<b>Figura 90</b>	Colagens dos cartazes de lambe-lambe no espaço urbano .....	88
<b>Figura 91</b>	Colagens dos cartazes de lambe-lambe no espaço urbano .....	88
<b>Figura 92</b>	<i>Performance</i> Cabeças ao Cubo e gravação, impressão e exposição de xilogravura em grande formato.....	92
<b>Figura 93</b>	<i>Performance</i> Cabeças ao Cubo e gravação, impressão e exposição de xilogravura em grande formato.....	92
<b>Figura 94</b>	<i>Performance</i> Cabeças ao Cubo e gravação, impressão e exposição de xilogravura em grande formato.....	92
<b>Figura 95</b>	<i>Performance</i> Cabeças ao Cubo e gravação, impressão e exposição de xilogravura em grande formato.....	92
<b>Figura 96</b>	Processo coletivo de criação e produção do painel Interações Coletivas .....	93
<b>Figura 97</b>	Processo coletivo de criação e produção do painel Interações Coletivas .....	93
<b>Figura 98</b>	Painel Interações Coletivas, finalizado e instalado nos corredores de oficinas do Sesc Pompeia .....	93
<b>Figura 99</b>	Artistas trabalhando na pintura e painel Mundividência .....	95
<b>Figura 100</b>	Artistas trabalhando na pintura e painel Mundividência .....	95
<b>Figura 101</b>	Fachada e vista interna da instalação Vitral .....	98

<b>Figura 102</b>	Fachada e vista interna da instalação Vitral .....	98
<b>Figura 103</b>	Detalhe .....	99
<b>Figura 104</b>	Detalhe .....	99
<b>Figura 105</b>	Espaço expositivo no edifício Prestes Maia e colagem de rua dos cartazes produzidos pelo EC .....	103
<b>Figura 106</b>	Espaço expositivo no edifício Prestes Maia e colagem de rua dos cartazes produzidos pelo EC .....	103
<b>Figura 107</b>	Passagem .....	104
<b>Figura 108</b>	Passagem .....	104
<b>Figura 109</b>	Ocupação do Fiteiro Cultural .....	107
<b>Figura 110</b>	Ocupação do Fiteiro Cultural .....	107
<b>Figura 111</b>	Ocupação do Fiteiro Cultural .....	107
<b>Figura 112</b>	Ambulante circulando pela cidade .....	108
<b>Figura 113</b>	Ambulante circulando pela cidade .....	108
<b>Figura 114</b>	Faixas instaladas transitoriamente pela cidade .....	109
<b>Figura 115</b>	Faixas instaladas transitoriamente pela cidade .....	109
<b>Figura 116</b>	Distribuição de volantes e distribuição da PIC ao público .....	110
<b>Figura 117</b>	Distribuição de volantes e distribuição da PIC ao público .....	110
<b>Figura 118</b>	Distribuição de volantes e distribuição da PIC ao público .....	110
<b>Figura 119</b>	Apresentação do 1/2 LAB no CCJ .....	113
<b>Figura 120</b>	Apresentação do 1/2 LAB no CCJ .....	113
<b>Figura 121</b>	<i>Flyer</i> de divulgação da exposição e plataforma de criação de imagens montada pelo EC .....	114
<b>Figura 122</b>	<i>Flyer</i> de divulgação da exposição e plataforma de criação de imagens montada pelo EC .....	114

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	13
1. COLETIVO, COMUNIDADE, TRIBO – A GÊNESE DE UM GRUPO .....	15
1.1. Um espaço coringa .....	17
1.2. Na falta de pressupostos estéticos, o diálogo .....	19
1.3. Espaço coringa em 148 pés de jaca .....	21
1.4. O dia do evento .....	23
1.5. Ressaca .....	24
2. VIVÊNCIAS, EXPERIÊNCIAS DE NOVAS SOCIABILIDADES .....	26
2.1. Espaço Coringa 99.....	27
2.2. Idas e vindas .....	30
2.3. Quanto mais gente melhor .....	30
2.4. O evento.....	31
2.5. Uma nova relação com o público descortina-se.....	32
2.6. Ação na Pagu .....	33
2.7. Um salto no mundo.....	35
2.8. Travessa Santana - Documentação Poética.....	36
2.9. A força do conjunto .....	40
3. ATELIÊS COLETIVOS – ESPAÇOS DE PRODUÇÃO	
COLETIVIZADOS.....	42
3.1. Um ateliê coletivo – Lins de Vasconcelos, 867 .....	42
3.1.1. <i>O espaço ideal</i> .....	43
3.1.2. <i>Novamente espaços coringa – TAZ</i> .....	45
3.1.3. <i>Foco no ateliê</i> .....	47
3.1.4. <i>Reuniões coringa</i> .....	47
3.1.5. <i>Festas</i> .....	48
3.1.6. <i>Um espaço para novas sociabilidades e novas relações com a aura</i> <i>artística</i> .....	48
3.1.7. <i>Um prelo e a gravura</i> .....	49
3.2. Fradique Coutinho, 934 .....	50
3.2.1. <i>Menos mudanças</i> .....	52
3.3. Fim da ingenuidade, um buraco na trincheira .....	53
4. A GRADUAL INSTITUCIONALIZAÇÃO DE UM GRUPO .....	55
4.1. As pequenas mostras .....	55
4.1.1. <i>Exposições menos formais</i> .....	57
4.2. Cupim na Morsa e Oito meia Lins de Vasconsete .....	58
4.2.1. <i>Oito meia Lins de Vasconsete</i> .....	59
4.2.2. <i>Cupim na Morsa</i> .....	60
4.2.3. <i>A abertura da exposição</i> .....	61
4.2.4. <i>Primeiras relações com instituições culturais</i> .....	62
4.3. Primeiras atividades econômicas .....	63
4.3.1. <i>Saldões: da crítica à reprodução do modelo</i> .....	64

4.4.	Associação Cultural Jatobá – AJA .....	66
4.4.1.	<i>Um corte na carne, um recorte metodológico</i> .....	68
4.4.2.	<i>Institucionalizar uma comunidade</i> .....	69
4.5.	Um novo núcleo para uma nova demanda.....	70
4.5.1.	<i>Continente</i> .....	71
4.5.2.	<i>A primeira obra de arte coringa</i> .....	72
5.	<b>COLETIVOS E O SISTEMA DA ARTE CONTEMPORÂNEA</b> .....	73
5.1.	Considerações sobre os regimes da arte.....	73
5.2.	O efeito rede .....	75
5.2.1.	<i>Os produtores</i> .....	75
5.3.	O efeito bloqueio .....	77
5.4.	O efeito segunda realidade.....	78
5.5.	O Espaço Coringa no sistema da arte contemporânea .....	79
5.5.1.	<i>Elétrica – Documentação Poética</i> .....	79
5.5.2.	<i>Percebendo-se parte do sistema – nomeação</i> .....	82
5.5.3.	<i>Reverberações – Ocupação do Fiteiro Cultural</i> .....	83
5.5.4.	<i>Autorreferência – saturação</i> .....	85
5.5.5.	<i>Projeto Lambe-Lambe</i> .....	86
5.5.6.	<i>O ateliê coletivo como produtor no sistema da arte Contemporânea</i> .....	89
5.6.	Uma generalização.....	90
6.	<b>PROCESSOS DE CRIAÇÃO COLABORATIVOS</b> .....	91
6.1.	Criação coletiva como sistema .....	91
6.1.1.	<i>Atalho e Cabeças ao Cubo</i> .....	91
6.1.2.	<i>Interações Coletivas - Fábrica da Pompeia</i> .....	93
6.1.3.	<i>Mundividência</i> .....	94
6.1.4.	<i>Um grupo de artistas é um sistema</i> .....	95
6.2.	Criação coletiva como traduções intersemióticas.....	96
6.2.1.	<i>Vitral</i> .....	97
6.2.2.	<i>Etapas de trabalho, traduções seqüenciadas</i> .....	100
6.2.3.	<i>Bienal de Havana e o Edifício Prestes Maia</i> .....	101
6.2.4.	<i>Passagem</i> .....	103
6.2.5.	<i>Novos locais, novos significados, criação coletiva com Memória</i> .....	104
6.3.	Criação coletiva como banco de dados .....	105
6.3.1.	<i>Aberto</i> .....	106
6.3.1.1.	<i>Mídia informal – estudo de forma e função</i> .....	106
6.3.1.2.	<i>Ocupação do Fiteiro</i> .....	107
6.3.1.3.	<i>Ambulante</i> .....	108
6.3.1.4.	<i>Faixas</i> .....	108
6.3.1.5.	<i>Palavra e imagem na cidade</i> .....	109
6.3.2.	<i>Conhecendo seus próprios métodos</i> .....	110
6.3.3.	<i>1/2 Lab</i> .....	111
6.3.4.	<i>Campo Coletivo</i> .....	114
6.3.5.	<i>Plataformas, colaboração mediada</i> .....	115
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	117
	<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	119

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho nasce da vontade de um relato. Vivenciar por onze anos a construção colaborativa de um coletivo de arte como o Espaço Coringa transformou minha forma de estar no mundo. A percepção de que essa experiência extrapolou em muito o âmbito estrito da produção artística levou à vontade de estruturar uma reflexão mais cuidadosa sobre o grupo, buscar generalizações e especificidades. O desejo de refazer o caminho, com mais profundidade e consciência, pediu a teorização de uma prática. Apresenta-se, agora, o resultado dessa reflexão, observação cuidadosa que, embora consciente da possibilidade da sua incompletude, aponta para algumas possibilidades de leitura e compreensão do fenômeno vivido.

Iniciou-se o trabalho, refletindo-se sobre os fatores que levam à formação de grupos, a partir das reflexões sobre comunidade, de Bauman, e do conceito de tribo, de Maffesoli. No primeiro Capítulo, são levantados os aspectos sociais que levam à pulsão de estar junto, o sentido que a palavra comunidade adquire no imaginário dos grupos e como ele interfere nas relações entre os indivíduos. Faremos ainda uma aproximação desses conceitos com o sentido de comunicação, de Flusser. Em paralelo a essa reflexão teórica, dá-se a conhecer o primeiro evento do grupo, Espaço Coringa em 148 pés de Jaca.

No segundo Capítulo, apresentamos o conceito de estética relacional, de Borriaud, e apontamos relações com algumas ações propostas pelo grupo, como o Espaço Coringa 99, a Ação na Pagu e o projeto realizado pela Associação Cultural Jatobá – AJA, Travessa Santana – Documentação Poética. São apontadas algumas possibilidades de promoção da emancipação social e da experiência de novas sociabilidades através de proposições artísticas.

No terceiro Capítulo, voltamos nosso olhar para a constituição de ateliês coletivos como lugares privilegiados para o exercício da liberdade. Enfocam-se as possibilidades de relação das comunidades com o espaço e como este acaba por agregar e cristalizar o sentido primeiro dessas comunidades. O conceito de Zona Autônoma Temporária, de Hakim Bey, é utilizado, para analisar o caráter efêmero dos espaços que abrigam formas alternativas de relações de produção e construção

de uma comunicação e sociabilidade mais efetiva. Apontaremos como, gradualmente, as determinações econômicas acabam por transformar as relações entre os indivíduos de um grupo.

Seguimos o trabalho, descrevendo algumas realizações do grupo que apontaram para uma institucionalização na sua forma de atuar, advinda do desejo de reconhecimento social que o funda. No quarto Capítulo, são discutidas as exposições realizadas no ateliê do grupo, chamadas de Pequenas Mostras; a primeira relação com uma instituição cultural, que resultou na exposição Cupim na Morsa e, por fim, analisamos a fundação da AJA, como ponto alto desse vetor.

Seguindo uma leitura materialista da produção artística, no quinto capítulo comentam-se as reflexões de Anne Cauquelin sobre o sistema de arte contemporânea no regime da comunicação. Ao apresentar a exposição Elétrica – documentação poética, a ocupação do Fiteiro Cultural, no projeto Reverberações, durante a Mostra de Cultura do SESC e o projeto Lambe-Lambe, apontaremos para as facilidades e contradições da inserção, nesse sistema, de um grupo, ou coletivo de arte, como o mesmo sistema convencionou chamar.

Finalmente, no último Capítulo, faremos algumas leituras sobre as possibilidades que o grupo encontrou para a produção colaborativa de obras de arte. Ao observar o processo de criação dessas obras, apontar-se-ão possibilidades de se entender a criação coletiva, a partir da Teoria Geral dos Sistemas conforme apresentada por Jorge Albuquerque; do conceito de tradução intersemiótica, de Julio Plaza, e do conceito de aparelho, de Flusser.

Concluiremos com algumas considerações acerca do processo de pesquisa que gerou este trabalho, apontando para possibilidades de aprofundamento do estudo, bem como levantando hipóteses sobre as incoerências que levaram ao fim do grupo.

## 1. COLETIVO, COMUNIDADE, TRIBO – A GÊNESE DE UM GRUPO

*“...a comunidade “esgota” sua energia na sua própria criação”.*

*Mafesolli, O tempo das tribos, p. 48.*

Durante o ano de 1998, muitos alunos frequentaram o curso de Artes Plásticas da FAAP (Fundação Armando Álvares Penteado – SP). Organizados em turmas, salas, períodos; cursando diferentes disciplinas, ministradas por vários professores. Sujeitos a avaliações; realizando tarefas predeterminadas; estudando bibliografias propostas em ementas, parte de um projeto pedagógico aprovado e controlado pelo Ministério da Educação. Algumas centenas de pessoas dentro de um sistema disciplinar com o claro objetivo de formar profissionais da Educação. Mas a vida escapa. E, embora tudo assim segmentado e controlado, formam-se pequenos agrupamentos, não previstos ou predeterminados. Com interesses e objetivos diversos, não prescritos em projetos ou planejamentos, integrando alunos de turmas e períodos diversos, unidos por motivos menos concretos do que as paredes das salas de aulas ou do controle das listas de chamada.

Em todo lugar é possível observar-se esse fenômeno que transcende normas e regras, programas ou negociações. Grupos surgem como “naturais” e se constroem nas frestas, nos intervalos. Constituem um laço menos explícito, menos estabelecido, mas capaz de dar coesão e garantir permanência, e esses vínculos podem ter como mote, como razão aparente, diferentes fatores: a preferência por determinado tipo de música, o gosto por um esporte, a admiração por determinada figura. Mas há de se tentar uma generalização: o que está por trás do fenômeno da formação desses agrupamentos? Em todos há uma força que age nos indivíduos, que os aproxima e que se relaciona com uma necessidade de pertencimento, de comunhão.

Para Bauman (2003), buscamos o sentido perdido da comunidade - comunidade entendida como lugar da segurança; porto seguro nas liquefações do mundo atual. Buscamos recriar, quase que numa nostalgia, um momento histórico, pré-capitalista, no qual a vida social tinha um sentido outro que não o da acumulação; quando o tempo era organizado segundo as necessidades da



reprodução da vida; quando era possível ver valor no fazer cotidiano, pois ele era importante para a manutenção da comunidade e se podia viver o prazer de “fazer bem feito” (VEBLEN *apud* BAUMAN, 2003).

Para ele, perdemos essa possibilidade, ao fundarmos as cidades fabris, que se estabeleceram com o claro propósito da valorização do capital. Daí decorreram o desenraizamento de populações e a destruição dos laços comunitários, fundando-se toda uma vida destituída de sentido. A liberdade individual, apregoada pelo Liberalismo, e o direito à felicidade, proclamado pela sociedade moderna, ao mesmo tempo que prometeram a realização de nossos desejos, nossa emancipação, isolaram-nos e tornaram-nos frágeis e suscetíveis. Dessa falta, e até para proteção contra as segregações que esse novo modelo de sociabilidade acabou por fundar, surgiram novas formas de comunidade.

Menos afeito ao materialismo de Bauman, e de forma quase complementar, Maffesoli (2000) busca um traço comum a todo momento histórico que atua de forma quase subterrânea nos agrupamentos sociais, num processo que ele chamou de comunidade emocional. Independente de uma tônica racional e individualizante que determinada sociedade possa vira a ter, para Maffesoli são os laços emocionais que dão coesão ao conjunto, e que possibilitam que partes sejam percebidas como um todo. Nesse sentido, a comunidade seria menos uma estrutura e mais uma forma, mero continente que permite cristalizar sentimentos comuns. “Nessa perspectiva ‘formista’, a comunidade vai se caracterizar menos por um projeto (*pro-jectum*) voltado para o futuro do que pela efetuação *in actu* da pulsão de estar junto” (MAFFESOLI, 2000, p. 46).

Estabelecendo, assim, clara diferenciação entre sociedade e comunidade, Maffesoli propõe que, enquanto a sociedade orienta-se para o futuro, a comunidade esgota sua energia na sua própria criação, ou eventualmente, na sua recriação. Toda comunidade estabelece rituais que marcam sua existência e lembram aos participantes que ela é um corpo, um conjunto.

Neste trabalho, indo além, aproximou-se essa ideia da pulsão de estar junto com o sentido de comunicação, elaborado por Willén Flusser (2007). “A comunicação humana é um artifício cuja intenção é nos fazer esquecer a brutal falta de sentido de uma vida condenada à morte” (FLUSSER, 2007, p. 90). Dessa forma, nós nos comunicamos com a intenção de garantir permanência, acumular algo que tenha continuidade para além da nossa existência finita. A comunicação surge com

sentido de construção que se volta contra a entropia e busca intencionalmente suplantá-la. Tal intencionalidade do ato comunicacional desloca esse fenômeno do âmbito natural e o coloca no âmbito humano.

### 1.1. Um espaço coringa



**Figuras 1 e 2:** Terreno no Morro de Santa Therezinha, 1998 – Santos-SP – foto: acervo do EC.

Em algum mês impreciso do começo do ano de 1998, um pequeno agrupamento de jovens artistas, estudantes de artes plásticas da Fundação Armando Álvares Penteado - FAAP - discutia em encontros informais as possibilidades e os caminhos de seus trabalhos plásticos. Embora não fizessem parte da mesma turma, esses jovens artistas partilhavam os mesmos professores, viviam experiências comuns e se identificavam por uma postura mais expressiva perante a arte - negavam, sem muita argumentação teórica, posturas mais conceituais, e acreditavam num fazer artístico sensível, fundamentado na prática, na ação e no gesto. Aqui se notam indícios do que Maffesoli (2000) chama de comunidade emocional: esses indivíduos aproximaram-se, num primeiro momento, por um sentir comum em relação ao fazer artístico.

Por não se tratar de um grupo ainda, torna-se difícil, nesse primeiro momento, citar nomes; várias pessoas gravitavam em torno desse embrião. Porém, num dos encontros, provavelmente no intervalo entre as aulas, foi proferido o enunciado que aglutinou e deu forma ao grupo: “precisamos de um lugar pra expor”. Para esses jovens de classe média, alunos de uma faculdade particular de prestígio

na capital paulista, as possibilidades que se apresentavam eram os salões de arte, em especial o da própria faculdade, chamado de Anual de Arte; no entanto a percepção de que não cabiam nos espaços institucionais existentes era clara e, a essa altura, já haviam experimentado algumas recusas. Esse sentimento de não pertencimento, de falta de reconhecimento, pode também ser lido como mais uma emoção partilhada por essa comunidade que se formava, mas podemos também fazer uma aproximação do que Bauman (2003) descreve como uma luta pelo direito de reconhecimento. Para ele, as condições materiais que acabam por gerar uns poucos “bem-sucedidos” - portanto, capazes de afirmar sua individualidade (valor fundante no mundo moderno) - e que apoiam seu sucesso, numa visão meritocrática, acabam por gerar uma maioria que não é reconhecida e não participa plenamente desse jogo social, a não ser como a fiadora do sucesso alheio. Dessa forma, mesmo que os indivíduos dessa maioria busquem o reconhecimento de suas individualidades, sua forma de atuar passa a ser coletiva. “A luta pelos direitos individuais e sua alocação resulta numa intensa construção comunitária” (BAUMAN, 2003, p. 71). No nosso caso específico, podemos entender “reconhecimento” como a “validação” da produção artística de cada um desses indivíduos pelo sistema da arte, o que, de forma simplista, significa ter direito a expor sua produção.

Fabício Lopez, nascido em Santos – SP, artista e educador, fez então a proposta que viabilizaria a formação do grupo, a cristalização do sentido de comunidade: seu pai possuía em Santos, no morro Santa Therezinha, no bairro de José Menino, uma propriedade que estava abandonada. Há um ano, ele já havia organizado uma festa no local, terreno grande com uma construção inacabada, que poderia agora abrigar uma exposição, da qual todos participassem com suas obras, sem necessitar de crivos ou seleções.

Organizou-se, então, uma viagem para conhecer o espaço, num final de semana de março. À primeira vista, o lugar apresentava-se como um terreno plano, no alto de um morro, com vista para a cidade de Santos. Uma pequena construção anunciava a entrada da casa; nela, ao descer-se um lance de escada, encontrava-se apenas a ruína da casa em construção. Paredes sem acabamento, instalação elétrica precária, luz cortada, banheiros sem água, muita sujeira e falta de algumas janelas. Era o espaço ideal: o inacabado do espaço era possibilidade de verdadeiro laboratório vivencial e de uma construção coletiva; a ideia da exposição tomou força e cresceu no imaginário de cada um presente.

A partir dessa primeira visita, iniciou-se um processo de encontros, para formatar e executar o projeto; a dinâmica de trabalho consistia em reuniões semanais de planejamento, que aconteciam na casa do Fabrício, uma república de estudantes, e viagens para Santos aos finais de semana, para montagem do espaço físico. A partir daí, integraram-se ao projeto também outros jovens artistas não estudantes da FAAP, mas amigos do santista, que partilhavam o objetivo de expor sua produção. Iniciado o trabalho mais formal, torna-se possível elencar os primeiros participantes do núcleo central do grupo: André Tranquilini, Fabrício Lopez, Chico Linares, Guilherme Werner, Rogério Nagaoka, Eduardo Zait e Suiá Ferlauto.

Durante todos esses encontros, o conceito da exposição ia sendo construído. De forma bastante livre e com uma organização horizontal, todos opinavam sobre todos os assuntos e, gradualmente, as habilidades de cada um iam sendo utilizadas em funções mais específicas: alguns pensavam na programação; outros, na infraestrutura. Um norteador do grupo que surgiu logo de início foi a inexistência de uma postura estética determinada, ou seja, o grupo estava junto, para produzir um evento, criar um espaço expositivo, mas não necessariamente por afinidades no trabalho artístico de cada um, que, embora até existissem, não eram afirmadas. Nesse momento, o grupo se enxergava como organizadores de um evento. As obras de arte seriam necessariamente individuais.

## **1.2. Na falta de pressupostos estéticos, o diálogo**

A recusa em formular um posicionamento estético definido, em tomar posição quanto às obras expostas, ou em estabelecer uma linha de curadoria pode sugerir, em um primeiro momento, falta total de um cimento conceitual que organizasse a ação, o que, por consequência, apontaria para uma desestruturação da proposta. No entanto, o grupo que ali surgia constituiu um laço forte que manteve a iniciativa, portanto, denotou a existência de um norte comum, um princípio que, embora não dito, teve força e moveu seus integrantes numa mesma direção.

Pode-se entender essa atitude como apoiada por uma ideia de Bauman (2003), quando este discute duas fontes do comunitarismo. Para o autor, uma parte integrante da ideia de comunidade é a “obrigação fraterna de partilhar as vantagens

entre seus membros, independente do talento ou importância deles”. Essa ideia opõe-se à visão meritocrática apresentada acima e afirma a necessidade de partilhar. Tal atitude foi extremamente importante para a continuidade do grupo que, com isso, soube acolher seus integrantes e afirmar-se enquanto tal. O princípio firmado de forma subliminar era o de que, mais do que o que resultaria dessa união, importante era a própria união em si, a formação de uma comunidade.

Uma observação fundamental diz respeito ao entendimento de obra de arte, do ponto de vista dos integrantes do grupo, na ocasião: a formação acadêmica dos artistas envolvidos apontava para conceitos modernos de obra de arte e indício claro disso foi a tentativa de organizar a exposição por técnicas. Assim, no ano seguinte, o cartaz que divulgaria o evento trazia em letras grandes: artes plásticas, vídeo, dança, teatro, *performance*, música. E, ao ser posto esse projeto em ação, foi sendo lentamente questionada a visão de arte que compreende o artista como criador de um objeto que carrega uma aura, que deve ser fruído pelo público e que tem sua validação enquanto objeto cultural, pela aceitação de um sistema da arte. Questionamentos não de forma teórica, em debates ou leituras, mas pela vivência prática.

O primeiro deu-se no atrito com as instituições de arte. Esse conflito estava constituído, na medida em que o grupo propunha-se a criar um espaço fora das instituições para apresentar o trabalho dos seus integrantes - importante grifar que a postura contestatória também não se dava *a priori*, por uma reflexão teórica, mas a partir de fatos concretos de recusa desses mesmos trabalhos por esse sistema de arte. Poder-se-ia até hipotetizar que o sucesso desses artistas em algum salão desmobilizaria sua participação no grupo, nesse momento. Até aqui nenhuma grande novidade, unir-se para lutar por reconhecimento é uma das formas mais comuns de se criar coesão num grupo. No entanto, a possibilidade de se auto-organizar e realizar algo concreto, para além da mera reivindicação, foi o real disparador da transformação do agrupamento em um grupo com características de comunidade.

### 1.3. Espaço Coringa em 148 pés de jaca

Buscando dar maior abrangência e alcance ao projeto, optou-se, então, por convidar outros artistas amigos que não faziam parte desse núcleo central, e pela postura de abarcar outras linguagens no evento, como teatro, música, dança, vídeo e *performance*. O espaço era muito grande e possibilitava sonhos maiores, e o princípio de compartilhar as conquistas com os iguais colocou-se novamente - iguais, porque nenhum dos convidados estava inserido no sistema de arte.

Buscando organizar uma programação possível para o evento, salas foram ganhando nomes: espaço de música, espaço de pinturas e, sem muita cerimônia, apareceram os “espaços coringa”, originalmente, espaços que poderiam abarcar qualquer tipo de linguagem. A ideia de organizar esses espaços expositivos por linguagem foi logo por terra e, de repente, todos se tornaram coringa: daí para esse se tornar o nome do evento foi um passo. Afinal, aquele terreno no alto do morro era todo ele um espaço coringa. Seus 148 pés de jaca advêm de uma particularidade: com alguma intenção não muito clara, o proprietário, pai de Fabrício Lopez, havia plantado 150 pequenas mudas de jaca pelo terreno, mas durante o processo dois deles foram mortos, pisados ou capinados; sobraram os 148 que acompanharam o grupo.

Aqui é interessante refletir sobre o papel do espaço para a estruturação desse grupo. Importante é notar que o grupo carregou a palavra “espaço” durante toda sua existência e, tanto quanto nasceu de um acontecimento, um evento, ele nasceu de um lugar. Para Bauman (2003), aliás, a insegurança a que estamos submetidos na modernidade líquida e a rápida transformação da ideia de sociedade em algo que não é mais capaz de garantir as necessidades básicas de reprodução da vida acabaram por gerar então uma valorização do lugar, a ponto de essa ideia confundir-se atualmente com o próprio sentido de comunidade - como, por exemplo: “moro na comunidade do Morro do Alemão”.

Para ele, impossibilitados que estamos de defender nossas opções, de afirmar nossas individualidades, apostamos na segurança dos nossos corpos, da nossa casa, da rua, do espaço, enfim, que habitamos. No caso do Espaço Coringa (EC), ao invés de tentarmos lutar pra sermos reconhecidos em espaços já existentes, foi importante construirmos um espaço próprio, lugar seguro onde,

apartado do mundo exterior, o grupo pudesse realizar seus devires e compartilhar suas vantagens entre os integrantes, sem correr riscos. E esse espaço, embora permeável, determinou fronteiras claras que permitiram a filtragem, o controle de quem entrava e de quem saía, construindo novos laços de lealdade entre os integrantes.



**Figuras 3 e 4:** Reuniões de preparação do evento com artistas convidados , 1998 – Santos-SP.

O convívio continuado do grupo com tal espaço durante quase três meses, possibilitou que se pensasse em trabalhos específicos para o local. Com tal intenção, foram organizados encontros preparatórios com os artistas convidados, para que conhecessem o local e planejassem seus trabalhos. Durante os encontros, em grandes rodas, as propostas eram apresentadas e, num diálogo constante, o evento foi se desenhando. Inevitavelmente, nesse exercício de refletir coletivamente sobre os trabalhos individuais, pareceu necessário um aprofundamento; agregou-se, então, a ideia de convidar artistas mais experientes, para palestrarem e comentarem os trabalhos expostos - essa postura foi determinante para o grupo, que passou a integrar em suas ações a reflexão e a formação dos integrantes como estratégia de continuidade. Alguns nomes surgiram, nenhum da FAAP, e firmou-se a participação de Evandro Carlos Jardim, professor da ECA (Escola de Comunicação e Artes – USP), que ministrava também oficina de gravura no SESC Pompeia, e Renato di Renzo, que dirigiria uma *performance* durante o futuro evento.

É essencial registrar, ainda, que todo o processo foi construído de forma independente, sem nenhuma espécie de apoio financeiro externo; cada um dos integrantes ajudava com o possível e, com muito trabalho voluntário, foram montadas desde a infraestrutura física até a divulgação do evento.

Nota-se também que, nesse percurso de organização do espaço e de discussões das propostas dos artistas, foi possível uma vivência estética compartilhada, um fazer coletivo que, apoiado num sentir comum, gerou uma ética comum. Podemos perceber aí os três elementos que, para Maffesoli (2000), são fundamentais para a formação de tribos: o partilhar de emoções, o partilhar de ideias e o partilhar de um espaço. Além disso, podemos entender os encontros no próprio terreno, as rodas de conversa e as reuniões em São Paulo, como rituais que, ao se refazerem, afirmavam a própria existência do grupo.



**Figuras 5 e 6:** Montagem da infraestrutura para o evento. 1998

#### 1.4. O dia do evento

Agendado para acontecer durante um final de semana, no dia 12 de junho de 1998, o evento contou com uma extensa programação. Artistas expositores foram convidados a chegar ainda de manhã e a dormir no local, e não faltaram barracas pelo gramado. Por conta da dificuldade de acesso – no alto de um morro – e da falta de opções para alimentação - por se tratar de condomínio residencial - foi organizada uma estrutura de almoço coletivo, além de comes e bebes para a parte noturna do evento. Para que a infraestrutura fosse adequada, foram criados dois tipos de convites, um que daria direito a passar o dia inteiro, almoçar e assistir às palestras; e outro, apenas para a etapa noturna. A abertura deu-se às 10h e, logo após, aconteceu a palestra do prof. Evandro Carlos Jardim, que passeou com os artistas pelo espaço expositivo, comentando cada trabalho. Na sequência, já no início da noite, tiveram lugar as apresentações de teatro, dança e *performance*,



seguidas pelos músicos; por fim *DJs* animaram uma pista de dança improvisada, na laje do terreno.



**Figuras 7 e 8:** Palestra e conversa sobre os trabalhos com o Professor Evandro Carlos Jardim. 1998.

O segundo dia estava programado para a desmontagem da exposição e os artistas que haviam dormido no local, após um café da manhã coletivo, assim o fizeram e saíram aos poucos, cada um a seu tempo.

Entender o evento como um grande rito de partilha parece apropriado nesse momento. Como a comemoração das colheitas em comunidades antigas. O que foi construído coletivamente, gradualmente e com muito esforço, foi enfim vivenciado, gozado na sua plenitude. E a presença de todos, partilhando um momento comum, estabeleceu a aura da comunidade durante evento, percebida por todos e, mais do que por uma persuasão racional, disseminada por contaminação do imaginário coletivo.

### 1.5. Ressaca

Se estivéssemos observando o evento sob uma perspectiva tradicional que analisa a obra em si, talvez não fosse importante esse fato, mas ao término de todo esse período de trabalho intenso, o terreno em Santos ficou por quase um semestre abandonado. A comunidade ali constituída havia gastado toda energia na sua própria construção e agora era hora de resguardo, de processar os significados do que havia sido viver aquele êxtase. Mesmo em São Paulo, o grupo poucas vezes reuniu-se, como se estivesse em estado de latência: os acontecimentos

permaneciam na memória, mas apenas ao final de outubro foram possíveis novos encontros, ainda tímidos e sem muito foco, cada um apresentando seus trabalhos recentes aos colegas. Houve ainda uma viagem para o terreno de Santos, transformado em ateliê de finais de semana de Fabrício Lopez, com o propósito de pintar coletivamente. Uma grande tela de 1,60m x 3m foi estendida e, numa dinâmica coletiva, quase como um jogo no qual cada um tinha direito a um movimento, um gesto, uma jogada, foi iniciada a produção de uma pintura coletiva não finalizada naquele momento.

No início de 1999, Fabrício Lopez, Guilherme Werner e Matheus Giavarotti passaram a dividir um apartamento no bairro de Perdizes, em São Paulo, transformando a sala em ateliê de pintura, e esse endereço passou a ser o novo local de reuniões do grupo. Em meados de março, surgiu novamente a ideia da exposição, e os encontros intensificaram-se.

## 2. VIVÊNCIAS, EXPERIÊNCIAS DE NOVAS SOCIABILIDADES

As primeiras realizações do Espaço Coringa estranhamente não se apresentavam como obra; à época, o grupo nomeava suas ações como eventos, termo muito utilizado por empresas de marketing ou de produção cultural. No entanto, longe de apontar para uma falta de coerência na proposta ou de valor como manifestação artística, o que podemos inferir desse dado é a inconsciência do que se estava realizando. A falta de maturidade, tanto do grupo quanto dos seus integrantes, que ainda estavam se iniciando no universo das artes, foi importante para que algo sem planejamento e sem forma *a priori* se instaurasse. A conceituação do que se deu demorou muito a acontecer e, em boa parte, este trabalho propõe-se a isso.

Neste momento, seria interessante um olhar sobre as propostas que iremos apresentar, a partir do conceito de estética relacional, de Nicolas Bourriaud. Em seu livro *A estética relacional* (2009), Bourriaud formula tal conceito de forma breve, num glossário: “Teoria estética que consiste em julgar as obras de arte em função das relações inter-humanas que elas figuram, produzem ou criam” (2009, p.151). Tal olhar pode parecer pretensioso num primeiro momento e, com certeza, não abarcará a totalidade do que se deu nesses eventos, menos ainda no trabalho do grupo como um todo, mas trará clareza, no entendimento de alguns aspectos que fundaram o grupo e dele se tornaram uma marca.

## 2.1. Espaço Coringa 99

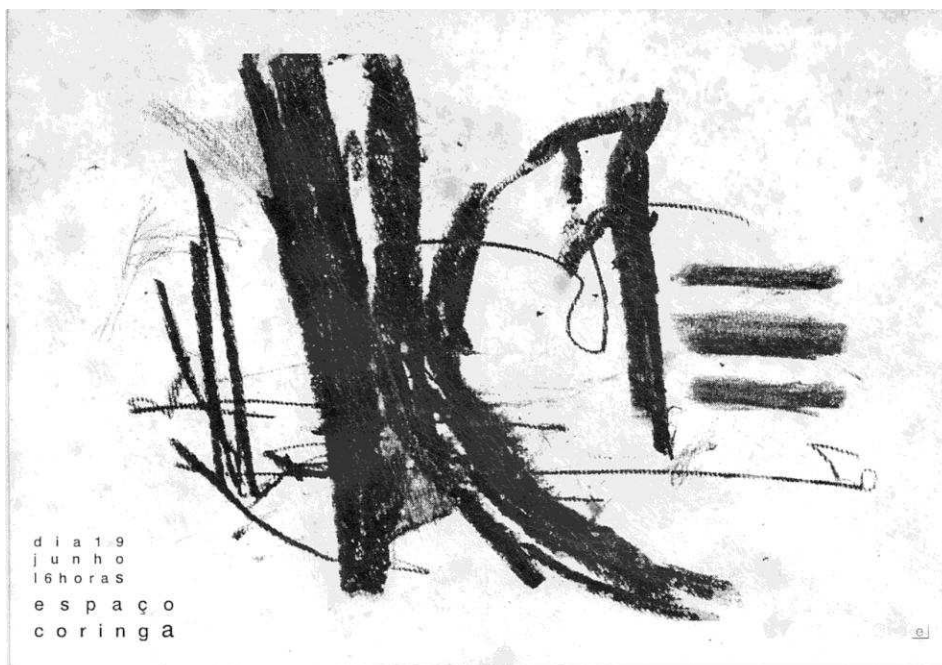


Figura 9: Convites Espaço Coringa 99. EC 99, 1999.



Figura 10: Cartaz de divulgação das inscrições para participação no evento. EC 99, 1999

Um novo contexto marcou o desenvolvimento dessa segunda edição do evento. A começar pelo simples fato de o grupo propor-se um refazer, repetir. Não é à toa que não há um novo nome e esse não é nem mesmo um assunto a ser discutido, opta-se pelo acréscimo de um simples “99” após o nome que se firmava: Espaço Coringa. Refazer traz em si a ideia de amadurecer, refletir, fazer escolhas de modo mais consciente e corrigir erros. As primeiras reuniões foram de avaliação do formato criado e algumas diretrizes foram traçadas.

A sensação geral era de que todos tinham trabalhado demais e participado pouco de tudo o que haviam proposto. A preocupação para que tudo funcionasse havia deslocado a atenção do que realmente importava: os trabalhos de arte e a discussão sobre eles. Dessa vez não haveria mais almoço coletivo – alguém de fora do grupo levaria lanches rápidos e os venderia; não interessava o caráter de festa que o evento anterior acabara tomando; oficialmente não haveria pista de dança e o convite não deveria ser para uma balada. Haveria apenas uma confraternização ao final, com todos os artistas participantes. A palestra e a discussão dos trabalhos deveriam durar tempo maior, esse era o foco principal do evento.

Era preciso também aumentar sua abrangência, expandindo-se o círculo de influência para além dos amigos artistas. Optou-se, então, por um plano de divulgação e pela abertura de inscrições, gerando a necessidade de se fazer uma seleção, algo que não fazia parte dos planos iniciais. Mas a ideia de uma curadoria, ou determinações sobre a qualidade dos trabalhos participantes, foi um dos mais profundos embates dessa edição, já que, além de o grupo não dispor de critérios claros para tal, era contra a própria ideia de seleção, por princípio. Contudo o espaço expositivo era finito e selecionar era inevitável, então uma comissão de “seleção” foi constituída no grupo e suas atribuições eram receber as inscrições, contatar os interessados, entrevistá-los, trazer essas informações ao grupo, para se definirem os artistas que participariam da exposição.

Decorrendo da divulgação e abertura de inscrições era a necessidade de elaborar-se a identidade visual do evento: outra comissão, então, responsabilizou-se por criar cartazes, fichas de inscrição e um memorial descritivo que explicasse o evento e apresentasse o espaço expositivo para os interessados.



Na avaliação do grupo, outro ponto fraco do evento anterior fora a documentação e o registro, e decidiu-se pela elaboração posterior de um catálogo com as obras de todos os artistas que expusessem - acreditava-se ser essa a melhor forma de validar o evento perante o circuito de arte contemporânea. O fotógrafo Roberto Fachini voluntariamente se dispôs a fotografar as obras em *slide*, a melhor tecnologia de registro da época; decidiu-se também pela gravação e futura transcrição das palestras, cujos convidados oficiais foram o Prof. Silvio Dworeck, da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), que, na época, lecionava desenho em sua escola, a Jogo Estúdio, e novamente Evandro Carlos Jardim.



**Figuras 11 e 12:** Peças gráficas do evento Espaço Coringa 99 - EC 99, 1999.



**Figuras 13 e 14:** Palestra e conversa sobre os trabalhos com os Professores Evandro Carlos Jardim e Silvio Dworeck. EC 99, 1999.

## **2.2. Idas e vindas**

Nesse momento, conforme a demanda de trabalho aumentava e o evento aproximava-se, o grupo inicial cresceu. De um lado, Eduardo Zait deixou o grupo, por motivos profissionais, e passaram a integrá-lo Anderson Rei e Daniel Manzione.

Em paralelo, durante toda a etapa de preparação, o terreno esteve aberto para que os artistas interessados conhecessem o espaço. Nesses momentos, sempre aos finais de semana, o grupo abria-se para um convívio mais próximo com outros artistas e, entre eles, com Ulysses Bôscolo e Flávio Castellan, que se destacaram pela frequência com que desciam a serra até o terreno; mas, se é verdade que conviviam intensamente com todos do grupo, seu intento maior era a prática do desenho de observação e pouco participaram da organização e da montagem do evento. Caio F. D. B. A., outro artista que também participou do evento, apareceu por lá em algumas ocasiões, assim como vários dos artistas, para que se definissem questões de montagem e adequação dos trabalhos ao local, muitos deles sítios específicos.

## **2.3. Quanto mais gente melhor**

Se, realmente, o único norteador do grupo fosse a constituição de um espaço de exposição para seus integrantes, não haveria a necessidade de se convidarem outros artistas. Esse fato em si, em verdade, aponta para uma visão do grupo, construída de forma tácita em diversas de suas ações, de que os espaços de arte devem ser abertos, permeáveis - aqui se mostrava um dos primeiros indícios de que um grupo pauta-se pela importância das relações interpessoais. A partir dessa decisão, o espaço de exposição tornou-se espaço de convívio, ponto de encontro; um lugar “onde se elaboram socialidades alternativas, modelos críticos, momentos de convívio construído” (BOURRIAUD, 2009, p. 62). Embora em escala muito reduzida - jovens artistas da capital paulista, partindo de um contexto muito específico: o sistema de arte -, já se podem notar elementos do que Bourriaud (*Ibidem*) classifica como uma prática artística relacional. Entre os artistas

participantes do evento experienciava-se uma forma de sociabilidade diferente das comumente vivenciadas em escolas de arte - onde são alunos - ou galerias - onde são produtores de mercadorias de luxo - ou salões - onde são concorrentes. A partir da forma organizativa que o núcleo central propunha, todos participaram de forma horizontal dessa construção, colaborando com trabalho e ideias. Esse diálogo real que o grupo estabeleceu entre seus componentes e com seus convidados, em detrimento de um discurso de curadoria ou institucional, trazia em si uma marca do grupo que se constituiria.

## 2.4. O evento



**Figuras 15 a 17:** Exposição e confraternização de encerramento. EC 99, 1999.

Inicialmente pensado para acontecer em dois sábados, o evento ocorreu apenas no dia 19 de junho, por uma adequação ao calendário de todos os envolvidos e por real dificuldade de manter alguns trabalhos, instalados ao ar livre, durante toda uma semana. A ocupação do espaço externo do terreno foi plena, com diversos trabalhos pensados especialmente para esse espaço. A palestra foi longa e tranquila e se puderam discutir aspectos de vários dos trabalhos ali. De maneira informal, estiveram presentes ainda a professora Cristiane Paoli Quito e o professor Augusto Sampaio, que participaram ativamente de toda a conversa. O objetivo do grupo em focar nos trabalhos de arte e no debate foi plenamente alcançado e, não obstante todos os percalços, um número expressivamente maior de pessoas compareceu a essa segunda edição do evento.



É necessário assinalar que, embora se tenha feito o registro de todos os trabalhos que participaram da exposição, o catálogo nunca chegou a ser publicado, em especial pela falta de recursos para arcar com a impressão.

## **2.5. Uma nova relação com o público descortina-se**

Auto-organizar-se para a constituição de um espaço de exposição também levou o grupo a uma reflexão prática sobre a relação das obras com o público, assim, embora o convívio entre os integrantes e os artistas convidados fosse por si só extremamente gratificante, a questão da visitação, do número de pessoas que veriam o feito e da qualidade desse contato eram focos da atenção do grupo. Nesse sentido, foram produzidos convites impressos e um sistema de divulgação compartilhada, em que cada artista participante recebeu um número de convites e a missão de explicar o evento para amigos e trazê-los como convidados. Nota-se a clara intenção de se estabelecer uma rede, muito antes das hoje tão conhecidas redes sociais da WEB.

Muitas vezes, ao participar de exposições em espaços instituídos de arte, o artista acaba por dar como certa a visitação e fruição de seus trabalhos. Não são raras as exposições em galerias visitadas apenas pelos artistas e seus amigos, no dia do *vernissage*, e depois um imenso vazio. É certo que tais mostras têm papel importante na trajetória de um artista, dentro do sistema de arte, e são elas que segundo “as posições ‘institucionalistas de Arthur Danto’ ” (BOURRIAUD, 2009, p. 87), validam as obras de arte. Definitivamente esse não era o caso, no mínimo por não se tratar de um espaço institucional. Nesse exercício de se criar um espaço expositivo e de convívio, opera-se um deslocamento que, segundo o autor, é característico da arte contemporânea e recoloca toda a produção ali exposta em um novo patamar de entendimento:

O público vê-se cada vez mais levado em conta. Como se agora essa “aparição única de um distante”, que é a aura artística, fosse abastecida por esse público: como se a microcomunidade que se reúne na frente da imagem se tornasse a própria fonte da aura, o “distante” aparecendo pontualmente para aureolar a obra, a qual delega seus poderes. A aura da arte não se encontra mais no mundo representado pela obra, sequer na forma, mas está diante dela

mesma, na forma coletiva temporal que produz ao ser exposta.  
(BOURRIAUD, 2009, p.84)

Essa reflexão foi sendo gradualmente realizada pelo grupo e, conforme foi amadurecendo, as novas propostas passaram cada vez mais a incorporar tal visão.

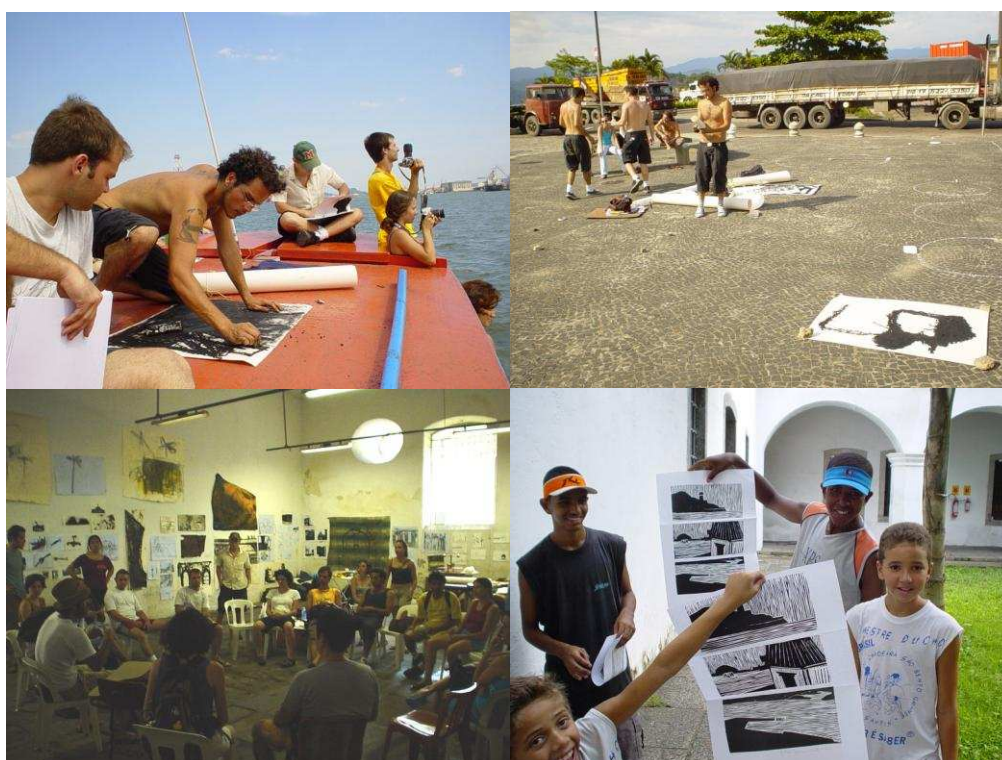
Para dar continuidade ao raciocínio aqui elaborado, é preciso um salto no tempo, rompendo-se com a cronologia estabelecida até então, e nos ateremos agora a um evento realizado no ano 2000, no qual se identificam novos pontos de contato com a arte relacional de Bourriaud. Nesse ínterim, o grupo continuou produzindo e realizou outras apostas, o que indica a existência de diferentes vetores conceituais convivendo no grupo, inclusive para que fosse possível abarcar as visões de todos.

## 2.6. Ação na Pagu

Nesse momento, o Espaço Coringa já contava com um ateliê estabelecido no bairro paulistano do Cambuci e acabara de realizar uma exposição em Paranapiacaba (SP), intitulada **Elétrica - documentação poética**, com apoio da Secretaria de Cultura de Santo André. Isso possibilitou contato com o então diretor da Casa de Cultura Pagu, na antiga cadeia de Santos, próximo à rodoviária da cidade. Numa recém-formada parceria com outro ateliê coletivo de São Paulo, o ateliê Piratininga, cujos integrantes já haviam visitado o EC e participado de uma conversa aberta sobre coletivos, o grupo inicia, então, negociação com a Casa de Cultura Pagu, e iniciam-se as reuniões para a elaboração do projeto.

O plano inicial é a **Documentação Poética**. A ideia é desenvolver e aprofundar um conceito que nascera em Paranapiacaba, agora numa realidade mais ampla e na cidade que fora avistada do alto de um terreno três anos antes. A questão educativa incorporava-se agora de forma integral ao foco artístico e foram pensadas oficinas com os moradores da região, como estratégia de aproximação com a realidade social local. O centro histórico de Santos é enfocado e são traçados três trajetos - O Monte Serrat, o Valongo e o canal do Porto -, percorridos em três dias pelos artistas organizadores, por outros artistas convidados e pelos alunos das oficinas, para a realização dessas oficinas no espaço da cidade. Durante esse

período, o trabalho de todos os envolvidos seria montado nas salas da casa de cultura e todo esse material comporia a exposição. Ao final de cada dia de trajetos, os participantes reuniam-se para uma roda de conversa sobre as dinâmicas vividas. As oficinas definiam-se por técnicas e estavam presentes a fotografia, o vídeo, a xilogravura e o desenho, que abrangia a possibilidade de desenhar na cidade com giz e barbantes. Além disso, cada um dos artistas convidados desenvolveria suas propostas individuais, que ocupariam outros espaços daquela nossa casa de cultura – todas necessariamente relacionadas com a cidade de Santos, sua história e paisagem.



**Figuras 18 a 21:** Atividades realizadas durante os percursos e conversa com os participantes das oficinas. Ação na Pagu. 2002.

Nesse projeto, é importante grifar que a gravura, em especial a xilo, passa a fazer parte dos trabalhos individuais de forma mais intensa. Em uma das salas da Casa de Cultura é montado um pequeno ateliê de gravura com direito a prensa. Algumas matrizes são gravadas e impressas coletivamente, em parcerias entre Fabrício Lopez, Ulysses Bôscolo e Flavio Castelan - eu mesmo não muito praticante da xilogravura, produzi uma matriz tripartida, impressa coletivamente e distribuída para os moradores do Monte Serrat, um mês após a exposição.

Outro fato importante foi a profissionalização alcançada na produção desse evento. Os anos de experiência acumulados possibilitaram maior eficiência e o grupo pôde contar com apoio de algumas empresas para a realização. Com isso, foi possível garantir um passeio de catraia pelo canal do porto para todos os inscritos nas oficinas, boa parte do material dessas oficinas, bem como o apoio para a refeição de todos os organizadores, durante o evento. Esse fato é importante não apenas pela influência do fator econômico, que de fato ainda fora muito reduzida, mas pela sensação coletiva de que o trabalho desenvolvido pelo grupo poderia ser totalmente subsidiado e, quem sabe, poderia gerar o sustento dos integrantes.



**Figuras 22 e 23:** Cartaz de divulgação da ação e sala expositiva coletiva com os trabalhos resultados das oficinas. Ação na Pagu, 2002.

## 2.7. Um salto no mundo

*“... a arte não tenta mais imaginar utopias, e sim construir espaços concretos”.  
Bourriaud, 2009.*

A envergadura dessa ação do Espaço Coringa transformou a percepção que o próprio grupo tinha de si: era a primeira vez que se propunha algo tão aberto e público, que lidasse com a cidade e sua realidade, que permitisse que as tensões sociais, para além das do sistema de arte, se incorporassem na sua proposta. Nota-se que, pela primeira vez, o grupo não chamou de “exposição” ou “evento” uma realização sua; a escolha da palavra “ação” para o título já apontava para a percepção de que o que se produzia era mais do que mero agrupamento de

trabalhos individuais; desta vez havia uma consciência maior do que se estava propondo, talvez pela parceria com o Piratininga, que obrigava a maior clareza do posicionamento do grupo.

E, embora houvesse ali proposições mais tradicionais, em que os artistas trabalharam individualmente e expuseram suas produções, o maior impacto esteve justamente numa elaboração processual da proposta que levava em conta a microcomunidade que iria acolhê-la. Chamadas genericamente de oficinas, essas vivências apresentadas aos moradores de Santos, em especial aos do centro degradado onde se realizava a ação, propunham aos participantes tomar parte de um dispositivo, dando-lhe vida e emprestando-lhe sentido. Ao final de cada percurso, os trabalhos produzidos pelos participantes, artistas ou não (e aqui essa distinção já não cabe) eram expostos em conjunto, numa grande sala. Nesse movimento, paralelos estabeleciam-se, uma xilogravura completava um desenho e emprestava sentido a uma fotografia; grandes rodas de conversa atribuíam palavras às sensações vivenciadas. Sem dúvida, há novamente a exaltação de um sentimento de pertencimento, ritos repetidos ao final dos dias, um construir coletivo que ultrapassa a relação entre professor e aluno, entre obra e público. A “aura” emprestada a todos os trabalhos expostos derivava não de um apuro técnico, ou de uma beleza formal, mas nascia diretamente de cada um dos envolvidos, e da força que cada um deles emprestava ao conjunto.

Desmonta-se aqui a ideia de validação da arte pelo sistema estabelecido. Desmonta-se também uma validação do trabalho de arte pela técnica, pelo domínio de determinados materiais e instrumentos. A aura que poderia advir do trabalho oculto do artista no seu ateliê, da pergunta clássica - como ele foi capaz de fazer isso? – esvazia-se, quando artistas e público trabalham lado a lado, constroem juntos uma mesma obra, uma sala de exposição.

## **2.8. Travessa Santana - Documentação Poética**

Damos agora mais um salto de 4 anos e vamos até 2004, logo após a fundação da Associação Cultural Jatobá – AJA -, cuja dinâmica de formação será apresentada e discutida mais à frente. Seguindo o conceito da Documentação

Poética, a AJA inicia seus trabalhos com um grande projeto em São Francisco Xavier, distrito de São José dos Campos – SP. A escolha do local deu-se pela facilidade com que atuais associados-fundadores que não faziam parte do Coringa podiam estabelecer contato com a escola pública local, com o centro cultural, com a Associação de Tropeiros e com a subprefeitura. Além disso, a pequena escala do vilarejo, com a possibilidade de o evento ter uma grande repercussão, e a exuberância da mata local foram ingredientes que impulsionaram a escolha. Na ocasião, a AJA tinha como item de seu estatuto a realização de *“pelo menos 1 evento cultural público com o trabalho voluntário de seus associados ao ano”*. Essa determinação foi vontade explícita de integrantes do EC, com o intuito de imprimirem a essa nova agremiação dinâmica similar ao que ocorrera no EC. Como eixo central, a proposta trazia a ideia de ocupação de uma travessa que cortava todo um quarteirão central da vila, dando acesso aos fundos de diversas residências. De nome Travessa Santana, essa viela batizou o projeto e serviu de disparador para diversas ações.



**Figuras 24 e 25:** Pinturas no tempo. Travessa Santana, 2004.





**Figura 26:** Cartaz de divulgação da Travessa Santana – Documentação Poética. Travessa Santana, 2004.

Na primeira, chamada de **Pinturas no tempo**, os artistas da AJA realizaram uma enorme pintura coletiva, desenvolvida durante mais de 1 mês, nos dois muros dessa travessa.. Através de conversas com os proprietários das casas, que autorizaram a pintura, foi feito um levantamento de temas que dialogavam com os moradores. Surgiram imagens de santas, retratos dos moradores, paisagens locais, representações de animais da fauna local, além de imagens do repertório de cada um dos artistas. Durante as seções de pintura, sempre aos finais de semana, artistas locais, na sua maioria músicos, eram convidados a participar. O diálogo entre som e cor era registrado em vídeo que, editado ao final do projeto, constituiria um documentário do evento. Num processo sem plano prévio e de autoria difusa, ao final de mais de 1 mês de trabalho o paredão estava inteiro pintado.



**Figuras 27 e 28:** Encontro com tropeiros. Travessa Santana, 2004.

Outro braço do projeto foi o contato com a Associação de Tropeiros da região. Durante um final de semana foram propostos encontros nos quais os artistas da AJA e convidados foram apresentados ao imaginário dos tropeiros, seus hábitos e cultura próprios, bem como uma discussão quanto ao futuro desse saber. Houve danças e cavalgadas, café de tropeiro e mulas apeadas. Desse contato, surgiram um vídeodocumentário e uma série de desenhos, fotos e gravuras sobre o tema. Esse material foi algumas vezes exposto em outros locais, em função da relevância do tema.



**Figuras 29 e 30:** Oficinas de meios gráficos e contação de história com moradores de SFX. Travessa Santana, 2004.



**Figuras 31 e 32:** Apresentação de música com músicos de SFX e *performance* na praça. Travessa Santana, 2004.



Houve ainda um projeto de dança-*performance*, na qual a artista Anahí Santos visitou e entrevistou dois dos mais antigos moradores da região. Como resultado, a artista elaborou um vídeo e uma *performance*, que realizou na praça da cidade, ao final do evento.

A partir de um contato com a escola local, também se realizaram oficinas de contação de histórias, construção de brinquedos, autorretrato e maquiagem. Esse contato foi ainda fundamental para preparar-se o evento de fechamento do projeto. A partir dessas oficinas, conseguiu-se uma penetração nas famílias, através das crianças que contavam em casa o que tinham vivido e descreviam as propostas da AJA.

Como forma de encerramento, ocupou-se, durante um final de semana, um terreno que tinha acesso pela travessa com colagens de cartazes, projeção dos vídeos, contação de histórias, exposição dos trabalhos dos artistas e das crianças. Aconteceu também nesse mesmo final de semana uma oficina de publicação que produziu fanzines artesanais a partir de técnicas de reprodução de imagem como o estêncil e a calcogravura. Durante a noite, uma apresentação de música envolvendo os músicos locais e artistas da AJA e a projeção dos vídeos documentários no coreto da praça encerraram o evento.

## 2.9. A força do conjunto

Embora não tenha se tratado de um projeto autoral do Espaço Coringa, essa realização mereceu destaque, no presente trabalho, por motivo claro: tratou-se de um ápice, o ponto mais alto aonde foi possível chegar, envolvendo as mesmas pessoas e o desenvolvimento de uma ideia, um conceito criado originalmente pelo grupo. Muito próximo aos propósitos da Ação, na Pagu, mas com abrangência e duração muito maior, o **Travessa Santana – documentação poética** incorpora uma diferença que advém da escala, mas a transcende.

Enquanto em Santos existia uma distinção entre fora e dentro, entre a cidade como estímulo e a casa de cultura como construção coletiva, em São Francisco Xavier foi possível quebrar essa distinção: as ações realizaram-se no

espaço da cidade, nos muros dos moradores, no coreto da praça, na escola. Ao ocupar diferentes espaços, o que se construiu coletivamente foi de fato uma nova forma de olhar para o cotidiano, para as relações, para o que sempre esteve lá. A aura artística que se construiu coletivamente não mais se voltava apenas para os produtos artísticos, mas para a própria vida daquelas pessoas. Convidados a participar e construir em conjunto as obras que se apresentaram, os moradores compareceram em peso a tudo o que se fez e não há qualquer receio em afirmar que o projeto despertou um sentimento de comunidade e pertencimento que estava latente e anestesiado. Nas palavras de Bourriaud (2009, p. 84): “em nossas sociedades pós-industriais, o mais urgente não é a emancipação dos indivíduos, e sim a da comunicação inter-humana, a emancipação da dimensão relacional da existência.” Nessa ação, mais do que nunca, a arte foi pretexto para se construírem novas formas de relação entre as pessoas, descoladas das formas mercantis produzidas pelas relações de produção.

### 3. ATELIÊS COLETIVOS – ESPAÇOS DE PRODUÇÃO COLETIVIZADOS

A relação entre uma comunidade e um lugar, um espaço de convívio, já foi comentada brevemente nos capítulos anteriores, mas agora pretendemos dar mais atenção a esse aspecto. No caso específico do Espaço Coringa, essa relação sempre foi muito forte, e cristalizou-se no ano 2000, na forma da locação de espaço para a constituição de um ateliê coletivo. Como poderemos ver a seguir, em diversos momentos o grupo confundiu sua própria identidade com o espaço de trabalho construído e gerido coletivamente.

#### 3.1. Um ateliê coletivo – Lins de Vasconcelos, 867

Ao final do **Espaço Coringa 99**, novamente uma longa ressaca. Mais de quatro meses passaram-se, até que o grupo voltasse a se encontrar com regularidade. A percepção geral era de sucesso, conquista, mas ao mesmo tempo de impossibilidade. A energia empregada para a realização dos eventos em Santos era enorme e, por outro lado, pouco se conservava de todo o trabalho. Desde a questão da infraestrutura, que rapidamente se deteriorara em função da umidade e da falta de manutenção, até a ideia de construção de uma identidade, de tornar a produção do grupo mais frequente e consequente. Daniel Manzione formulou a questão da seguinte maneira: “Sabemos jogar, mas não temos um campo”.



**Figuras 33 a 36:** Construção do jardim no átrio central. Ateliê Lins de Vasconcelos, 2000.

Ao mesmo tempo, os moradores do apartamento de Perdizes não mais suportavam ter a intimidade invadida pelas demandas crescentes de um grupo que se estruturava. A questão que se colocava era óbvia: era preciso um ateliê. Importante frisar que nesse momento nenhum dos artistas frequentava mais qualquer espaço universitário. A opção por um ateliê, mais do que afirmar o grupo, afirmava a opção profissional que cada um havia tomado: afinal, o que mais pode fazer um artista recém-formado, sem ser representado por uma galeria e sem currículo, além de montar um ateliê e trabalhar?

Importante grifar que o novo passo em direção a um espaço próprio nasceria, antes de mais nada, a partir de uma necessidade; não se tratou de projeto, de idealização, de utopia, mas de uma questão concreta vivenciada por todos os integrantes, com maior ou menor intensidade. Claramente o motor do novo posicionamento foram as condições materiais: a impossibilidade de cada um dos integrantes do grupo manter um ateliê próprio. Novamente aparece um sentir comum, uma necessidade que iguala indivíduos, um novo sentido de comunidade agrega-se. Se antes era a vontade de mostrar e validar a produção de cada um, agora se buscavam condições favoráveis para que se produzisse mais e melhor. E, novamente, o cenário de condições desfavoráveis externo ao grupo é que acaba por aproximar ainda mais os indivíduos. Dessa vez, no entanto, a coesão é maior, apoiada pelas experiências de sucesso dos eventos anteriores, pelo desenvolvimento de uma forma de trabalhar coletivamente, um *modus vivendi*, e pelo crescente sentimento de pertencimento vivido a cada reunião-ritual que reafirmava a tribo.

### **3.1.1. O espaço ideal**

Nessa altura dos acontecimentos, os integrantes do grupo já tinham definido alguns rumos para sua produção individual. Suiá Ferlauto trabalharia com escultura e, se possível, continuaria a pesquisa em dança; Fabrício e Matheus apostavam em pinturas em grande formato; Chico Linares e Anderson Rei focavam numa produção de pequenos desenhos, enquanto Rogério Nagaoka fazia fotografias

e pensava em montar um laboratório fotográfico. Demandas muitos díspares para um único espaço. Além disso, a questão da localização também era importante - o grupo acabara de perceber como era difícil ter de se deslocar pra produzir um trabalho a princípio sem retorno financeiro -, afora os custos de aluguel, que deveriam ser condizentes com a situação econômica de artistas recém-formados, muitos deles já morando por conta própria.

O resultado foi uma longa busca que terminou por encontrar um antigo casarão no bairro paulistano do Cambuci, na av. Lins de Vasconcelos. O casarão acabara de ser esvaziado e, pela sua configuração, era possível deduzir que havia sido um cortiço. Composto por três andares independentes, ao grupo coube o subsolo, de pé direito alto, menos iluminado, mas mais amplo, mais barato e com direito a um pequeno galpão no fundo, transformado em sala de dança.



**Figuras 37 a 39:** O espaço do ateliê: biblioteca, corredor de exposição e sala de dança.  
Ateliê Lins de Vasconcelos, 2000.

Com pouco tempo para longas discussões, mas com muita determinação, é fechado o contrato de locação, em janeiro de 2000. Sem muita mobília para ocupar o espaço, o grupo faz sua mudança simbólica de Santos, num carroto que traz poucos móveis, algumas ferramentas e muitas plantas. No centro da casa, num átrio interno de ventilação, o piso é quebrado e nesse jardim improvisado transplantam-se várias espécies do terreno santista, entre elas duas pequenas árvores de *Ficus*, que, quando o grupo deixou a casa, já passavam dos três metros de altura. O galpão dos fundos ganhou piso de madeira e passou a abrigar aulas de dança e expressão corporal, ministradas por Suiá Ferlauto e frequentadas por vários integrantes do grupo, em momentos distintos. O espaço tornou-se também

residência de vários instrumentos de percussão, tocados nos finais de tarde, num grupo experimental que se chamou Negra Billis.

O convívio do grupo intensificou-se e era comum acontecerem refeições preparadas coletivamente. Por questões econômicas, tudo era organizado e executado pelo grupo, da manutenção à limpeza, passando pelos projetos de reforma e adequação do espaço.

### **3.1.2. Novamente espaços coringa - TAZ**

Importante destacar que as várias salas do imóvel foram sendo adequadas e ganhavam diferentes funções, em processo contínuo de transformações. Não havia projeto prévio e o mobiliário ia se adequando, em grandes mutirões, de acordo com doações recebidas e demandas que gradualmente iam surgindo. Nos três anos de permanência do grupo ali, constantes foram essas transformações, as reformas, como eram chamadas. Ao menos uma vez por semestre, tudo era repensado, e o equipamento de gravura transferia-se para a sala destinada à pintura; a biblioteca, para um mezanino improvisado; construía-se uma marcenaria, um depósito, uma nova mesa.



**Figuras 40 a 42:** O espaço do ateliê: sala de gravura, marcenaria e sala de pintura. Ateliê Lins de Vasconcelos, 2000.

Neste momento, seria importante incluir na reflexão um conceito desenvolvido por Hakim Bey, em seu livro *TAZ – Zonas Autônomas Temporárias* (2001). A TAZ é um conceito que nasce de uma crítica às revoluções e se identifica, no processo revolucionário, com o momento do levante. Avesso a fechar o conceito,

Bey faz diversas aproximações da TAZ a um espaço-tempo que escapa do controle e da vigilância, como um jantar ou festa, nos quais se encontram face a face alguns poucos homens e realiza-se uma sociabilidade do momento presente. Dessa forma, é uma situação que possibilita o exercício da liberdade em si, como o êxtase dos envolvidos em levantes, que antes de fracassarem ou estabelecerem-se como novo modelo, vivem a liberdade da revolução, a transformação que, por isso mesmo, é fugaz e temporária.

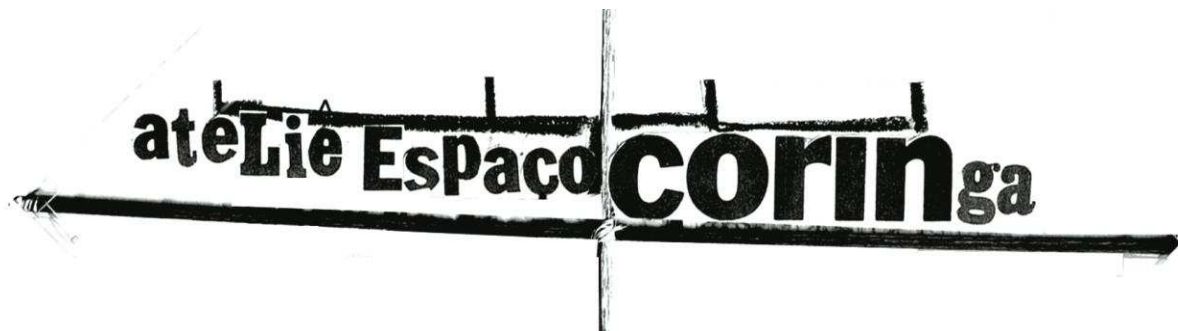
A TAZ pode ser entendida como um *bunker* ou uma trincheira, local protegido, regido por regras tácitas e próprias, estabelecidas pelos participantes. Dentro da visão de Bey, quando esse local se cristaliza e institucionaliza-se, deixa de ser TAZ. Daí o sentido de temporária que ela carrega, como se a liberdade que proporciona deixasse de existir quando o grupo se estabelece, firma-se e cristaliza-se. Interessante aproximar essa ideia dos lemas revolucionários estampados nos muros de Cuba: a ideia de uma revolução que se quer contínua, que não termina, caso contrário tornar-se-ia situação.

Nota-se facilmente conexão entre esse conceito e a vontade de reformas constantes que aconteciam nos espaços físicos do ateliê, como se não fosse possível manter o sentido TAZ do lugar, se as funções se fixassem demais; como ritos semestrais, então, o grupo organizava-se em mutirões, abertos a diferentes formas de participação, e o espaço físico era modificado. Com essas mudanças, a maneira de atuar do grupo também se reconfigurava e novas prioridades coletivas eram eleitas. E novamente se afirmava como grupo.

Para Maffesoli (2000), em uma comunidade é possível se estabelecerem novas relações de produção que escapam do modelo capitalista. Segundo Bauman (2003), a comunidade de matriz fraterna acolhe os fracos como iguais e distribui suas vantagens também igualitariamente. Assim eram essas reformas. Nem todos participavam igualmente, tanto no que tange ao investimento financeiro (poucos investiam, para muitos usufruírem), quanto no quesito tempo e trabalho, já que não se utilizava o critério da eficiência para organizar a produção. Não se procurava maximizar os ganhos dos acionistas, mas sim incluir todos, ao máximo, desde o planejamento das mudanças ao trabalho prático.

### 3.1.3. Foco no ateliê

Deliberação clara desde a mudança era a constituição de um ateliê coletivo que se tornasse mais do que um lugar de produção individual, mas um ponto de encontro e troca, de debate e construção de conhecimento. Importante agora era fazer conhecer o ateliê. De uma forma não refletida, a identidade do grupo atrelava-se ao espaço e eram colocadas metas para a realização de eventos ali. Foi elaborada nova identidade visual e, nesse momento, associou-se a palavra “ateliê” ao grupo. Nessa direção também surgiram as palavras “independente”, “ação” e “produção”, como conceitos associados à iniciativa e veiculadas em peças de divulgação.



**Figura 43:** Logomarca do ateliê. Ateliê Lins de Vasconcelos, 2000.

### 3.1.4. Reuniões coringa

É nesse momento também que se estabeleceram as “reuniões coringa”, nas noites de segunda-feira, semanalmente. Inicialmente esses encontros tinham a função de resolver questões do espaço físico, mas foram se transformando em uma ocasião na qual o grupo discutia de tudo: tabelas para a divisão do trabalho de limpeza, manutenção, possibilidades de projetos coletivos, acertos de contas, rumos e objetivos. Em alguns momentos, esses encontros tiveram caráter extremamente administrativo, mesclados a atividades mais descontraídas, com direito a música, apresentações de trabalhos e leitura de textos. O fato é que essas reuniões tornaram-se o fórum do grupo e, sempre que havia desentendimentos e divergências, era ali que essas questões eram equacionadas. Eram também um



élan, um cimento que unia tantas vontades distintas, ao afirmar o conjunto. Servia de régua para o envolvimento de determinado integrante, se era ou não assíduo a esses encontros.

### **3.1.5. Festas**

Não eram consideradas como eventos do grupo, não eram assinadas como as do Coringa, mas, sem dúvida, as festas foram elementos decisórios para a ampliação da rede de contatos do grupo nesse momento. As festas no Coringa eram muito animadas e atravessavam a madrugada, com sua pista de dança eclética; artistas e amigos atacavam de DJs, sem muita organização prévia e, mesmo sendo o Espaço localizado fora do circuito da noite, eram sempre muito cheias, não se cobrando entrada e a bebida não sendo paga, cada um levava o que fosse consumir. A atração gerada pelo grupo era tão positiva, que os dois outros andares do casarão foram ocupados por amigos dos artistas, e, em noite de festa, nunca havia problema com o barulho.

### **3.1.6. *Um espaço para novas sociabilidades e novas relações com a aura artística***

Muito próximo ao que pudemos observar nas vivências promovidas pelo EC, no capítulo anterior, o ateliê pôde também ser entendido como um local onde se promoviam novas sociabilidades, como uma obra de estética relacional. Num primeiro momento, a simples ideia de ponto de encontro, local de construção de conhecimento apontava pra isso. Essa função realizava-se fundamentalmente entre os integrantes do grupo, mas englobava também a participação de outros artistas que gravitavam ao redor do espaço e com ele se envolviam, mediados por relações financeiras (aluguel, aulas) ou não.

Afirmando esse devir, conforme o ateliê se firmava, simultaneamente ele se abria. Houve bate-papos com artistas, pequenas exposições, produção coletiva

de publicações, entre outros pequenos eventos. Podemos compreender que, embora em quase todas essas iniciativas houvesse um objetivo - a produção de alguma coisa concreta, um produto -, o foco sempre esteve na reunião de iguais, em aproximar pessoas, e fazer acontecer o potencial de ponto de encontro, lugar das relações.

Além disso, o fato de o ateliê constituir-se como espaço público apontava novamente para um deslocamento da aura artística da obra acabada para o seu processo de criação e para a microcomunidade que se formava e lhe atribuía esse valor. Mesmo em momentos mais formais, como exposições de trabalhos, o espaço do ateliê, suas bancadas e ferramentas, sua forma de funcionar, os objetos e pequenas coleções que cada artista mantinha para fomentar seu trabalho, enfim toda essa atmosfera do “escritório do artista”, para usar um termo de Cecília Sales (2004), sempre estivera tão ou mais exposta do que a própria obra.

Acredito que a estreita relação entre o ateliê como local de trabalho e, ao mesmo tempo, como projeto artístico (mesmo que de forma inconsciente) foi o responsável pela dificuldade em se separarem a identidade do grupo e o lugar: o ateliê era, ao mesmo tempo, obra do grupo e local de encontro e produção dos artistas. Dessa maneira, quando alguns de seus integrantes precisaram deixar de partilhar do espaço, por questões econômicas ou outras, de certa forma foram obrigados a deixar de partilhar também do grupo.

### **3.1.7. *Um prelo e a gravura***

Doação do pai de Anderson Rei, chegou, meses após a mudança, um pequeno prelo. Sua função original não era a gravura, mas logo o grupo percebeu a possibilidade de realizar com ele pequenas tiragens. Esse evento causou comoção e todos, indistintamente, iniciaram pesquisa em xilo. Secadores, goivas, tintas, mesas para entintagem foram sendo construídos e, em pouco tempo, o grupo tinha um ateliê de xilogravura. Nesse momento, era possível, numa tarde qualquer da semana, encontrar três ou quatro artistas, gravando e imprimindo juntos, num verdadeiro *workshop*, em que questões técnicas eram discutidas e aprimoradas.

Talvez possa parecer pouco significativo fazer esse aparte e valorizar uma questão técnica, neste momento do trabalho, no entanto é possível perceber a inclusão da xilogravura no ateliê Espaço Coringa como um momento raro de convergência: embora o ateliê como um todo fosse coletivo, cada integrante tinha seus interesses individuais e ocupava de maneiras diversas os espaços. A xilogravura, com seus equipamentos pesados e seu ateliê que nasce de uma demanda quase fabril, reforçada com a invenção da imprensa, possibilitou um aprofundamento no entendimento do grupo do que poderia ser coletivizar um espaço produtivo: agora se coletivizavam ferramentas e saberes práticos, muito específicos, do âmbito da técnica. Essa experiência foi tão marcante, que se tornou inseparável da identidade do EC, que passou a ser conhecido como um ateliê de gravura, embora nunca tenha sido apenas isso. E mesmo quem pouco produziu xilo (como o meu caso) fala com propriedade da técnica e dessa vivência.

### **3.2. Fradique Coutinho, 934**

Ao término da experiência na Pagu, a sensação geral era de êxito. O grupo acabara de desenvolver um trabalho de abrangência até então não imaginado, e passava a se tornar mais concreta a possibilidade de transformar essas ações em trabalho remunerado. No formato que o evento adquirira, era possível imaginar-se um subsídio financeiro através de leis de incentivo à cultura ou a contratação por parte de algum SESC (Serviço Social do Comércio).

Em contrapartida, no ateliê da Lins as coisas começaram a se deteriorar. As reformas feitas antes da mudança precisariam ser refeitas; problemas no esgoto e infiltrações de água e a construção de um edifício no terreno vizinho de fundos tornaram a permanência no espaço um tanto desagradável. Além disso, a composição do grupo acabara se alterando: Suiá Ferlauto deixara o ateliê por questões pessoais e mantivera apenas uma ligação tênue com o grupo; André Tranquilini também deixou o grupo e se mudou para a Inglaterra. Esses fatores influenciaram não só os ânimos como também alteraram o equilíbrio financeiro do empreendimento.

Iniciou-se então uma discussão sobre a necessidade de se fazer mudança. Novamente várias possibilidades foram levantadas e alguns apontavam para um lugar menor, mais central, que servisse apenas como ponto de encontro e articulação das ações. Discutia-se também o papel desse ateliê coletivo. As experiências recentes enfatizavam a ideia de uma produção coletiva de fato e não apenas a produção lado a lado de trabalhos individuais. Esse debate era reforçado pelas demandas diferentes de cada linguagem. E era inevitável a comparação entre a lógica coletiva de um ateliê de gravura, que adquire um sentido muito maior quando coletivizado, e de um ateliê de pintura, onde o trabalho de um artista ocupa todo espaço, mesmo enquanto este não está trabalhando, pelo simples fato de necessitar-se secar as obras.

Teorizações e oposições entre um espaço menor e mais barato totalmente coletivizado e outro mais amplo, que abrangesse todas as necessidades dos artistas do grupo, foram por terra quando, ao final do ano de 2002, Ernesto Bonato comunicou ao grupo que a casa de fundos do ateliê Piratininga havia sido desocupada. Antes mesmo da colocação da placa de “aluga-se”, foi agendada uma visita e a possibilidade de ocupar um espaço na visada Vila Madalena, ao lado de outro ateliê parceiro, ocupou o imaginário de todos. Estaríamos nos instalando no bairro que vinha se tornando o bairro da arte em São Paulo.

Embora, comparativamente a outros imóveis da região, o custo estivesse em conta, o valor cobrado era maior do que o pago na Lins de Vasconcelos. O contrassenso e irracionalidade da decisão de aceitar o preço foram compensados rapidamente pela ideia de que integraríamos novos parceiros para repartir os custos. No momento da mudança, o grupo era composto por Anderson Rei, Beatriz Carvalho, Chico Linares, Daniel Manzione, Fabrício Lopez, Flávio Castelan, Guilherme Werner, Matheus Giavarotti, Nicolau Bruno, Rogério Nagaoka e Pedro Palhares. Resolveu-se também investir em cursos, com a clara intenção de gerar receita para a manutenção do novo ateliê. Nesse movimento surgiram algumas aglutinações que o grupo chamou de “núcleos”.



**Figuras 44 e 45:** Peça gráfica de divulgação dos cursos e oficina de pinhole. Ateliê Fradique Coutinho, 2003.

Primeiramente criou-se o Núcleo Pedagógico - dos Cursos EC -, que se agrupava para divulgar e gerenciar os cursos oferecidos por artistas do grupo e outros artistas interessados. Também coletivizava-se a tarefa de fazer o atendimento aos alunos interessados e o desenvolvimento de atividades interdisciplinares, como exposições de alunos e saídas pedagógicas. Outro núcleo foi o de Audiovisual, com o claro propósito de realizar trabalhos de filmagem e edição de documentários institucionais, como forma de dar suporte à produção de vídeos autorais de seus participantes, através da política de compra de equipamentos. Organizou-se um Núcleo Gráfico, para a prestação de serviços editoriais e de propaganda. O ateliê focou-se ainda numa oficina de marcenaria e num ateliê de gravura, em outro espaço multiuso, para aulas, pintura e desenho. Uma sala no segundo andar recebeu uma biblioteca composta inicialmente pelos livros dos participantes do grupo, mas que passou a receber doações e tornou-se o espaço de uma nova iniciativa intitulada “Acervo”, cujo objetivo era comercializar trabalhos de arte dos integrantes do grupo.

### **3.2.1. Menos mudanças**

Dessa vez a adequação do espaço não se deu de forma tão orgânica e coletiva, embora ainda existissem mutirões para reformá-lo. O projeto sofreu algumas reformulações periódicas, mas seguia determinações mais claras, ligadas às funções econômicas que o ateliê se propunha. Por exemplo: em princípio não se

construiu um laboratório fotográfico; o ateliê Piratininga já contava com um e fizemos um acordo para que as necessidades do Rogério e, principalmente, as aulas de fotografia acontecessem lá. Mas havia também um acordo de cavalheiros em tentar não replicar estruturas nos dois ateliês, existia uma ideia, ao longe, de fazer a fusão dos dois espaços. Logo esse acordo se desfez, por incompatibilidades entre as maneiras de trabalhar dos dois ateliês. Ainda se tentou uma aproximação entre o Coringa e a Oficina da Luz, um ateliê voltado para fotografia, que também não durou por mais de um semestre. Note-se que, antes de ser o espaço de trabalho de um artista, o laboratório fotográfico era o espaço para receber alunos, lugar público. O mesmo aconteceu com a sala de pintura, que já nasceu partida, meio sala de aula, meio ateliê, e que por isso nunca chegou a abrigar uma produção de pintura efetiva que não fosse a dos alunos dos cursos de desenho e pintura.

### **3.3. Fim da ingenuidade, um buraco na trincheira**

Nessa nova etapa do EC, nota-se um esforço de profissionalização. A vontade comum de expor e validar os trabalhos do grupo, bem como a necessidade de um espaço de produção não eram mais os únicos motores da iniciativa; o retorno financeiro agora era importante, quase fundamental, na medida em que o custo mensal fixo era alto demais para que fosse coberto apenas pelos integrantes. A estrutura do novo ateliê precisava movimentar dinheiro para se tornar sustentável, e essa foi a aposta implícita, ao se fazer a opção pela rua Fradique Coutinho, na Vila Madalena. Esse enunciado foi colocado em vários momentos da história desse ateliê, mas poucas vezes foi radicalizado e pouco se pensou em quais as consequências de uma mudança tão grande nos rumos do que se fazia coletivamente.

Mesmo mantendo boa parte dos integrantes originais e, mais do que isso, mantendo muitas das motivações e ritos do início do grupo, a nova situação que se estabeleceu, depois de quatro anos e meio de existência, finalmente incluía de forma definitiva e pouco refletida questões econômicas no cerne de seu devir. Embora até então sempre tenha sido necessário falar em dinheiro e dividir custos, a

partir de agora essa preocupação passava a ser central e a definir os rumos do grupo.

Pensando no sentido de TAZ, sem dúvida a partir desse momento não é mais possível definir o ateliê como tal. Ao menos se o observarmos de forma geral. A partir de agora, sua estrutura não mais se definia internamente, mas respondia a necessidades externas ao grupo. O ateliê, ao se abrir da maneira que o fez, deixava de ser um lugar fora da vigilância e se integrava definitivamente às formas de produção vigentes e, de forma mais estrita, ao sistema da arte contemporânea. Corrobora isso a maneira mais engessada como se deu a ocupação das salas e o que se produziu nelas: no novo ateliê tudo já estava dado de antemão, não existiram espaços vazios, não existiram espaços coringa.

É claro que essa afirmação pode parecer demasiado fechada, pra quem viveu e produziu nesse ateliê. É claro que a vida sempre escapa e foram possíveis diversos momentos de liberdade verdadeira, quando se experimentaram formas diversas de sociabilidade, mas a percepção é que a partir desse momento o projeto coletivo apontou pra uma direção diferente e que as consequências dessa mudança só foram sentidas anos depois.

## **4. A GRADUAL INSTITUCIONALIZAÇÃO DE UM GRUPO**

Muito embora a argumentação desde o início deste trabalho aponte para um distanciamento e, em alguns momentos, uma confrontação com o sistema de arte como premissa e motor para a formação do EC, essa visão é parcial e deve ser entendida mais como uma necessidade metodológica desta pesquisa. Neste momento, seria bom colocar luz em algumas ações do grupo que flertaram com o mercado de arte e que gradualmente foram se fortalecendo. Importante estabelecer esse contraponto que possibilita leitura mais complexa e evidencia o caráter múltiplo e, às vezes, contraditório que comunidades e tribos inevitavelmente acabam por apresentar. Isso porque posturas e posicionamentos mais rígidos e estabelecidos são justamente o veneno que acaba por transformá-las em sociedades ou em empresas.

No primeiro capítulo deste trabalho, aponta-se para a necessidade de todos os envolvidos no grupo validarem seu trabalho, ascendendo para o lugar social de artistas e vivenciando o sentimento de recusa como um sentir comum. Mesmo que, às avessas, o que se coloca aqui desde o começo é a vontade de estabelecer contato com esse sistema. A negação e a tentativa de se construir outro caminho, uma nova possibilidade, poderiam ser lidas como forma de afirmar o valor e a importância que esse sistema tem para cada um do grupo.

A partir do momento em que o grupo estabeleceu um ateliê em São Paulo, criou-se uma dinâmica interna muito parecida com as de galerias e outros espaços de arte: com periodicidade previamente estabelecida, eram organizadas mostras de trabalhos de artistas do grupo e outros convidados - eram as pequenas mostras.

### **4.1. As pequenas mostras**

Com um círculo razoável de contatos e alguma visibilidade, parecia fundamental ao grupo dar continuidade ao exercício de expor e debater trabalhos de



arte. Igualmente importante era também a necessidade de manter permeável o ambiente do ateliê e possibilitar o encontro com outros artistas. Com esse objetivo, foram pensadas as pequenas mostras, pequenas exposições no espaço do ateliê que possibilitavam fazer circular a produção dos artistas do grupo e manter contato com outros artistas.



Figuras 46 a 50: Cartazes de divulgação das pequenas mostras. 2001 e 2002.

De formato um tanto flexível, essas mostras, que completaram sete edições, tinham como princípio a participação de, ao menos, um artista do grupo, além de convidados, em periodicidade trimestral. Elas deveriam acontecer no espaço do ateliê e produzir uma publicação coletiva, não exatamente um catálogo, mas material impresso que registrasse o evento e se tornasse documento dele.



**Figuras 51 a 54:** Pequenas mostras: espaço expositivo e ateliê convivem. 2001 e 2002.

Em algumas dessas exposições, aconteceram conversas abertas com artistas mais experientes: novamente estiveram presentes o prof. Evandro Carlos Jardim, o prof. Silvio Dworeck e, numa ocasião especial, ocorreu um encontro com Ernesto Bonato e Armando Sobral, fundadores do ateliê Piratininga, que desempenharia papel importante na história futura do EC.

#### **4.1.1. *Exposições menos formais***

Em muitos momentos, quando o grupo se referia a essas exposições e ao próprio trabalho de promovê-las, associava-as à ideia de desmitificação do trabalho de arte. Essa afirmação derivava de uma informalidade e de certa precariedade com a qual os trabalhos eram expostos. A montagem não seguia os padrões do tradicional cubo banco de museus e galerias, em primeiro lugar porque o próprio espaço assim não o permitia. - afinal os artistas precisavam continuar produzindo no ateliê e não havia um espaço específico para as exposições -; as obras não tinham etiquetas de identificação, menos ainda um catálogo de preços; os trabalhos eram

expostos lado a lado com toda a parafernália que os artistas utilizavam para produzi-los, ou seja, toda a desordem de um ateliê era exposta ao mesmo tempo que as obras, e esse era um diferencial que o grupo valorizava, na sua maneira de mostrar obras de arte. É possível novamente aqui uma aproximação com a ideia de arte relacional, de Bourriaud (2009).

No entanto, é importante enfatizar o caráter institucional que essas exposições foram tomando. O primeiro indício disso é a periodicidade, a necessidade de se manter uma regularidade, uma agenda, que advinha de uma vontade de responder à demanda externa, de aproximação de um modelo de espaço cultural. Algumas vezes, discutia-se no grupo qual seria a próxima pequena mostra, antes mesmo de se ter uma necessidade interna, de existir uma produção acabada e pronta para ocupar esse lugar ou, ainda, de se ter formado um grupo de artistas que naturalmente tinham afinidades para exporem juntos.

Além disso, para todos os eventos foram produzidos cartazes, convites e uma pequena publicação. Essa maneira de atuar não surgiu por conta das pequenas mostras (foram produzidos já nos eventos em Santos), mas apontava novamente para a necessidade de responder a uma forma preestabelecida de exposição. Desses itens, ressalte-se a publicação que, embora tenha gerado peças muito interessantes, produzidas coletivamente e que merecerão olhar mais aprofundado adiante, respondia à necessidade de se produzir um documento, uma prova que registrasse e validasse a exposição. Esse material, convites e cartazes fizeram parte do currículo daqueles artistas, sempre que optavam por participar de processos mais institucionalizados de seleção no sistema de arte, como salões e editais.

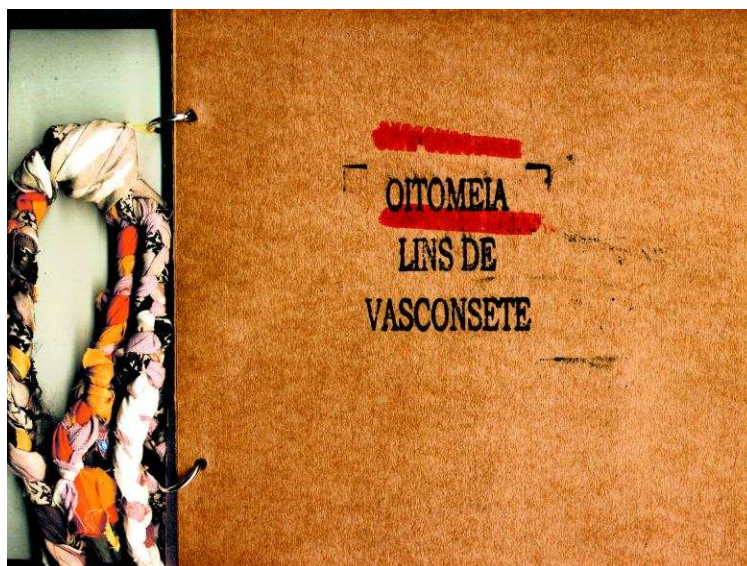
#### **4.2. Cupim na Morsa e *Oito meia Lins de Vasconsete***

Ainda no ano 2000, não havia predisposição do grupo em realizar eventos fora de seu espaço recém-montado, no entanto a vontade de agregar permanecia, daí a realização das pequenas mostras. Outra forma que o grupo acreditava de trabalhar coletivamente era a realização de publicações. Até esse momento elas haviam sido realizadas apenas pelos artistas do grupo, mas agora a intenção era ampliar esse espectro. De certa forma a publicação substituiria uma grande



exposição coletiva e seria também uma forma de manter o contato com os artistas dos eventos anteriores.

#### 4.2.1. *Oito meia Lins de Vasconsete*



**Figura 55:** Capa da publicação *Oito Meia Lins de Vasconsete*. 2000.

Um processo coletivo foi iniciado, com reuniões para a definição do formato, tamanho da tiragem e formas de distribuição dessa terceira publicação do grupo. Dessa vez era objetivo a venda das revistas, de forma a reverter os custos de produção e tentar gerar algum ganho aos artistas. Nesse sentido, pensou-se numa publicação de originais, uma espécie de álbum em dois modelos: o completo conteria um trabalho original de cada artista participante da revista e, conseqüentemente, seria mais caro (R\$ 50,00, na época); já o mais simples conteria apenas um trabalho original aleatório.

Em exercício de experimentação gráfica, a *Oito meia Lins de Vasconsete* contava com produção gráfica diferenciada, mesclando xerox, carimbos, impressões em jato de tinta, diferentes papéis e encadernação com argolas de ferro.



Nos eventos anteriores, essa questão nem mesmo veio à tona. Tudo aquilo era o Espaço Coringa e todos participavam dele. Mas, nesse momento, com a instituição do ateliê, uma divisão colocava-se: os coringas eram os que ocupavam o ateliê - de forma muito reducionista, eram os que pagavam o aluguel da casa. Mas a exposição contaria com outros artistas e, se fosse um evento do EC, qual seria o papel desses outros artistas? Nas relações com galerias, o protocolo seria “artista convidado”, mas isso não correspondia à realidade, já que estes participavam efetivamente da organização do evento, por iniciativa deliberada dos coringas. Além disso, a resolução colocava-os em posição hierárquica diferente daquela de quem era coringa. A questão gerou muita discussão e acabou-se optando pelo termo “parceiros”, que, entretanto, não resolveu esse impasse, que permaneceu por muito tempo.

#### 4.2.3. A abertura da exposição

Tendo sido muito pouco visitada a exposição, durante todo período em que ocorreu sua abertura, ao contrário, foi um sucesso, contando com apresentações musicais e *performances*. Durante o evento, foram vendidas as *Oito meia Lins de Vasconsete*, e os artistas cotizaram-se para um pequeno coquetel.



**Figuras 58 a 60:** Montagem do espaço expositivo e performances na abertura da exposição Cupim na Morsa. 2000.

Alguns dias depois, os artistas foram convidados a voltar à exposição, em companhia do sempre presente Evandro Carlos Jardim, que comentou

pacientemente trabalho por trabalho, fechando o ciclo de construção coletiva com uma reflexão sobre a produção de cada artista.

#### **4.2.4. Primeiras relações com instituições culturais**

Embora, dessa vez, a ordem do processo tenha sido inversa, como resultado o grupo acabou produzindo novamente uma exposição coletiva e uma publicação. No entanto, essa talvez seja a única semelhança entre este evento e os dois anteriores.

Em primeiro lugar, foi a primeira vez que o grupo relacionou-se com uma instituição cultural estabelecida e socialmente reconhecida. Nessa relação, a instituição lançou mão do potencial organizativo do grupo, que geriu todo o processo, da montagem à divulgação, oferecendo como contrapartida apenas a cessão do espaço. Interessante notar como, mesmo com essa relação aparentemente desigual, o grupo prontamente assumiu o compromisso e acabou por realizar uma exposição bastante tradicional, cada artista ocupando uma área da sala de exposição, com identificação dos trabalhos, coquetel de abertura e toda a pompa que se espera nessas situações. Dessa forma, pareceu ficar claro o desejo de participar do sistema vigente – ousaríamos aqui dizer que as opções anteriores, mais questionadoras, na verdade advinham da falta de opção e se configuravam como uma resposta a essa situação; afinal no momento em que o grupo foi convidado a participar do sistema, não houve crise ou discussão, houve apenas a aceitação do convite, com grande euforia. Era o reconhecimento social que o grupo esperava.

Por sua vez, a publicação *Oito meia Lins de Vasconsete* também já se colocava como possibilidade de geração de recursos financeiros aos artistas participantes. Em realidade, a opção por se encartarem trabalhos originais aponta para a vontade de comercializar obras de arte, ainda que de maneira menos direta. Assim, mais do que uma publicação, tratava-se de um álbum, compilação de trabalhos de artistas reunidos pelo EC. Dessa maneira, a exposição colocou-se como o momento ideal para o lançamento e consequente venda desse produto coletivo.

Importante destacar ainda uma questão essencial da realização da exposição: quem a assinaria? Para o grupo isso não era uma dúvida e, internamente, a posição era de que o EC deveria assinar; no entanto, no espaço aberto para o diálogo com os outros artistas participantes, essa pergunta veio à tona e trouxe a necessidade de se refletir sobre quem era ou não do Espaço Coringa. A definição deu-se a partir da participação ou não no ateliê; afinal o ateliê passara a ser o Espaço Coringa, embora isso não tenha sido verdade desde o início do grupo. Claro que aqui se nota uma dificuldade em definir a identidade do grupo de forma não pessoalizada, descolada dos indivíduos. Isso se deveu, provavelmente, ao fato de o grupo nascer mesmo dessas relações e laços interpessoais, da vivência de emoções lado a lado, muito mais do que por questões de posicionamento artístico. O grupo nasceu de uma comunidade emocional e tinha vínculos fraternos que não podiam ser partilhados com qualquer um; no entanto pode-se observar essa questão a partir de outro ponto de vista.

Para os artistas que não eram do grupo, era possível notar uma questão de poder que permeava as relações com o grupo: enquanto nos eventos anteriores o valor e o reconhecimento e, por que não dizer, a aura artística, advinham diretamente dos participantes e do público, a partir de agora a força de uma instituição, capaz de por si atribuir valor social ao que era apresentado fez-se sentir nas relações interpessoais. Assim, mais do que apenas uma questão de identidade, a disputa era pelo crédito, pela autoria e realização de um evento que tinha a chancela da FUNARTE. Esse fato, mesmo não trazendo nenhum ganho econômico direto, é valor, no momento de estabelecer outras relações, num sistema de arte fechado que se autovalida.

#### **4.3. Primeiras atividades econômicas**

Antes de se estabelecer o ateliê da Lins de Vasconcelos (2000), pode-se dizer que o grupo não realizou nenhuma atividade econômica. Foi justamente no processo de estabelecê-lo que elas tiveram seu início, de forma gradual. Em princípio, a única atividade econômica que acontecia ali eram as aulas; inicialmente, de consciência corporal e dança, com Suiá Ferlauto, durante as manhãs de quarta-



feira e sábado. Gradualmente, e diretamente relacionado ao fato de o lugar passar a ser reconhecido como ponto de produção artística, começou a surgir a demanda por aulas de desenho e pintura. Inicialmente Matheus Giavarotti e Chico Linares atendiam a essa demanda de maneira informal e realizavam as adequações no espaço para comportar tais atividades. Em seguida, Fabrício Lopez iniciou um grupo de trabalho, formato menos dirigido do que uma aula, no qual mantinha o espaço do ateliê aberto e orientava a produção dos participantes, enquanto realizava seu próprio trabalho plástico.

A venda de obras de arte praticamente era inexistente e só foi ganhar um empurrão significativo com o advento dos Saldões, no próprio ateliê.

#### ***4.3.1. Saldões: da crítica à reprodução do modelo***

Ainda no ano de 2002, o último na Lins de Vasconcellos, foi realizado o primeiro **Saldão**. Difícil precisar como surgiu a ideia, mas parece que ao final de mais uma pequena mostra, que chegou a atribuir valores aos trabalhos, sem concretizar nenhuma venda, foi proferida por André Tranquilini, de forma irônica e pela primeira vez, a palavra “saldão”. Nesse momento, outros artistas riam e gritavam pela casa, como numa feira, num desafio dos menores preços e melhores condições. A brincadeira tomou corpo e foi criado um evento chamado **Saldão das Artes**. Nas primeiras versões, com uma proposta mais politizada, a intenção era a venda dos trabalhos de artistas do grupo e de convidados, a preços muito baixos, fora dos valores de mercado. Afinal ninguém ali fazia parte do sistema de arte ou estava representado por alguma galeria. O próprio nome do evento satirizava esse mercado de arte, ao associar uma forma de consumo popular a um produto supostamente elitizado. Coletivamente, em reuniões antes do início do evento, eram discutidos parâmetros de preços e, em alguns momentos, posturas mais rígidas foram tomadas, atribuindo-se valores máximos muito baixos.



Figuras 61 a 64: Peças gráficas de divulgação dos Saldões. 2002, 2003 e 2004.

No entanto, gradualmente, o poder crítico da ação esvaziou-se. Com a mudança do ateliê para a Fradique Coutinho, rua repleta de galerias de arte, e com o crescimento da participação de artistas com o interesse principal na venda de suas mercadorias, o **Saldão** estabeleceu-se como um momento de os artistas fazerem um caixa para o final de ano. Interessante notar que diversos outros ateliês começaram a fazer seus saldões e hoje, em ocasiões próximas ao final do ano, é possível escolher no saldão de qual ateliê ou artista se quer fazer compras de Natal.



Figuras 65 a 67: Montagem improvisada dos trabalhos em exposição para a venda durante os Saldões. 2002 e 2003.

Nesses nossos saldões, os trabalhos eram expostos sem pompa, em mesas improvisadas com cavaletes e todos podiam manipulá-los. Fato interessante era que, ao término, sempre ocorria, espontaneamente, uma feira de trocas, em que cada artista trocava com seus pares trabalho por trabalho, sem valoração

econômica. Também passou a acontecer a produção de trabalhos durante o evento, com forte ênfase em retratos dos visitantes.

Nas suas últimas edições, já no ateliê da Fradique Coutinho, o evento adquiriu uma importância econômica considerável, e o grupo passou a recolher uma porcentagem sobre as vendas dos artistas, como forma de contribuir para o pagamento do aluguel e a manutenção do espaço.

No caso específico do saldão, em que, desde o início, havia uma questão econômica envolvida, pode-se perceber claramente um trajeto que sai de uma relação de questionamento e crítica de um modelo e aponta para a sua aceitação e reprodução. A ideia de uma crítica à obra de arte como mercadoria, que poderia ser entendida na postura irônica do grupo ao tratar essa questão, perdeu-se quando gradualmente o grupo assumia a mesma forma de atuar das galerias, recolhendo porcentagem sobre o valor de venda do trabalho dos artistas.

#### **4.4. Associação Cultural Jatobá – AJA**

A crescente demanda por uma profissionalização das atividades do grupo, advinda de demandas externas por recursos financeiros para custear suas atividades, bem como uma certeza da qualidade das propostas que crescia na mesma medida do reconhecimento fizeram com que o grupo se voltasse para um projeto antigo. Nas pesquisas de documentos de processo, encontramos, já em 1999, uma frase que apontava para esse objetivo: “elaboração de um projeto e captação de recursos para a construção de um centro cultural, com o apoio da Lei de Mecenato”. Ou seja, nenhuma novidade foi a procura por apoio, na criação de uma pessoa jurídica que possibilitasse a viabilização econômica das propostas do grupo.



**Figura 68:** Logomarca da Associação Cultural Jatobá. 2004.

Foi assim que se procurou a ajuda de Roberto Fachini, fotógrafo e amigo do grupo, que por suas vivências dentro do movimento sindical tinha algum conhecimento sobre como organizar formalmente e dar representação legal a uma coletividade. Inicialmente através de questionários individuais e, depois, em reuniões com todos, foi proposta uma dinâmica para a construção de um estatuto que respondesse aos anseios do grupo.

Questão de base e que direcionaria todos os encaminhamentos que se seguiriam era: qual o tamanho dessa associação? E mais: quem faria parte dela? Qual seria o grupo inicial que a constituiria? Outra questão importante que definiria qual figura jurídica escolher, dizia respeito ao fim da Associação: ela deveria sustentar os indivíduos, ou os indivíduos deveriam sustentá-la? Um debate político se colocara com uma clareza que o grupo não havia experimentado antes: embora acostumado a reuniões e deliberações coletivas, o grupo poucas vezes experimentara análises mais aprofundadas e reflexões sobre cenários futuros e quase sempre apoiara suas decisões em fatores emocionais, talvez intuitivos.

O contato com uma visão mais materialista e objetiva da construção coletiva trouxe muito estranhamento. Por outro lado, muito se aprendeu também. Desde aspectos simples como a inscrição para falar, dar tempo ao outro e ouvi-lo em todo seu raciocínio, a elaboração de atas das reuniões e pautas para as próximas conversas, até formas de elaborar um plano de ação, fazendo uma leitura dos fatos, avaliando a situação e tentando antever a consequência das ações. Esse exercício se mostraria fundamental para construção de uma associação, como se deu meses depois.

O desafio que se colocava de criar uma pessoa jurídica e, portanto, de redigir e formalizar diversos contratos coletivos e assumir posturas quanto ao trabalho artístico e remunerado trouxe à tona diversas divergências internas que, por falta de necessidade de definição, caminhavam adormecidas - interessante notar como as incompatibilidades e o desconforto que traziam foram canalizados para a pessoa que o próprio grupo havia convidado e que apontava as incoerências: Roberto Fachini tornou-se *persona non grata* para vários coringas e essa situação permaneceu por diversos anos. Como se ele fosse o responsável por causar o desentendimento que se seguiu.

Milhões de questões menores e de cunho pessoal seguiram-se, mas a questão coletiva e que interessa a este trabalho era uma só, com duas

possibilidades, quais sejam: (1) ao criar uma pessoa jurídica, o Coringa iria se abrir criando regras claras para a participação e entrada no grupo, assumindo postura mais transparente em suas decisões e crescendo em número de participantes ou (2) ele se manteria fechado, com poucos participantes escolhidos a dedo, quase uma confraria?

A postura de alguns era pela radicalização da questão, entendendo que ali estaria um ponto decisivo para a continuidade da iniciativa; ela, então, foi colocada da seguinte forma: se a opção fosse pela primeira possibilidade, a figura legal seria uma associação; caso contrário, a opção correta seria uma empresa. Existia também uma postura que apontava para a não radicalização dessa questão, mais conservadora, mas buscava a manutenção das coisas como estavam e ora colocava-se a imaginar uma associação de poucos, ora se dizia pouco esclarecida para decidir. Mas não houve volta atrás e, uma vez iniciado o processo, ele foi levado até o final, a fundação da Associação Cultural Jatobá – AJA. Note não foi a Associação Espaço Coringa, justamente porque esse processo levou a uma divisão dentro do Espaço Coringa e trouxe consequências profundas para a Associação que se formou.

#### ***4.4.1. Um corte na carne, um recorte metodológico***

Assim, como se disse, com a fundação (2004) da Associação Cultural Jatobá – AJA, formalizou-se uma divisão interna no Coringa. Alguns dos integrantes passaram a ser associados da AJA e a construí-la, enquanto outros não se associaram. Essa divisão inicial gerou um modo de operar esquizofrênico, em ambos os coletivos. Alguns coringas eram da AJA, outros não. A sede era no ateliê Coringa, mas ocupava apenas uma sala. Alguns projetos realizados pelo coringa passavam pela AJA, outros não, de acordo com as necessidades legais. A Associação criou a figura de núcleos, para contemplar a situação do grupo Coringa, que não deixava de existir. Criou também outra exceção estranha: integrantes de seus núcleos não necessariamente precisariam associar-se. Foi uma disputa interna por propriedade e autoria de cada uma das ações realizadas por ambas as partes.

Isso posto, é preciso lembrar que, embora eu estivesse pessoalmente envolvido em ambos os agrupamentos e o caso da formação e construção da AJA seria outro objeto de estudo interessante, tentar-se-á, neste trabalho, ater-se ao que continuou sendo chamado de Espaço Coringa e tentar-se-á isolar os fatos, dentro da AJA, que não influenciaram diretamente decisões coringa. Pelo tamanho do entroncamento entre iniciativas, é fácil antever que essa tarefa se tornará quase impossível e fatalmente novas citações à AJA acontecerão, mas seria importante firmar um compromisso na análise posterior apenas do EC e seus desdobramentos.

#### ***4.4.2. Institucionalizar uma comunidade***

Os motivos para que se desse o passo na direção dessa institucionalização já foram devidamente abordados acima. Seria relevante agora pensar o que representa para uma comunidade a racionalização da sua forma de atuar, a institucionalização de seus laços. Parece que, assim como na TAZ, esse enrijecimento tende a se desfazer, ou ao menos se sobrepor aos laços afetivos e de hábitos que fundam uma comunidade. É claro que existem enunciados muito claros em comunidades e tribos, nascidos de sentimento comuns, e a institucionalização pode torná-los explícitos e se apoiar neles, como foi o caso do item estatutário, que previa a realização de uma ação pública e de cunho voluntário por parte dos associados da AJA por ano. Se, por um lado, esse item formalizava uma prática do grupo Coringa, por outro, criava sobre essa ação, que a princípio carregava um sentido de liberdade, o sentido de uma obrigação.

Assim, também, o modo mais objetivo de se conduzir uma reunião, que prevê pautas e atas, que possibilita com isso maior acúmulo de informações e, por consequência, maior eficiência, não responde necessariamente ao caráter ritual que esses encontros tinham anteriormente; primar por definições mais objetivas e rápidas, construídas sobre análises objetivas acabou por suprimir o caráter fraternal da comunidade emocional, que acolhia igualmente, mais fortes ou mais fracos, mais ou menos competentes, de forma igualitária.

Ainda se poderia falar da questão da abertura a outros integrantes. Ao se fazer essa opção, rompeu-se novamente com o caráter de afinidade emocional da

tribo. É facilmente lembrado o incômodo de alguns coringas, ao imaginar que “qualquer um” poderia entrar na Associação, ou seja, fazer parte do grupo e partilhar das mesmas vantagens. Embora houvesse diversos critérios objetivos para essa aceitação, como precisar passar por um período de experiência de seis meses antes de se efetivar como associado, participar dos projetos da AJA, pagar suas mensalidades corretamente, obedecer ao estatuto, nada disso levava em conta o que de fato interessava para a formação de uma comunidade: as relações interpessoais, a vivência de emoções comuns, o compartilhar um hábito.

Hoje é possível entender que, ao se propor a criação da Associação, havia implícita a ideia de uma profunda transformação no que era o EC. Caso a questão fosse apenas de representação jurídica, de fato o mais simples seria a abertura de uma empresa e a manutenção do *modus vivendi* do grupo. Mas não foi isso que aconteceu e por isso o grupo rachou: de um lado, os que acreditavam nessa mudança e, portanto estavam na Associação; de outro, os que defendiam a continuidade e apenas assistiram à fundação da AJA.

#### 4.5. Um novo núcleo para uma nova demanda

Impulsionado pelo relativo sucesso da participação remunerada no projeto **Reverberações** (2004) e tendo sido dado o passo jurídico para investir tranquilamente nessa seara, foi criado o Núcleo de Projetos do Espaço Coringa. A percepção geral era de que o volume de recursos que esse tipo de trabalho poderia gerar era bem maior que aulas ou aluguel do ateliê. Dessa forma, seguindo a nova estrutura organizativa adotada a partir do ateliê na Fradique, nomearam-se dois responsáveis por promover essas atividades, fazendo contatos e escrevendo projetos para leis de incentivo fiscal. Anderson Rei e Chico Linares foram os coordenadores de projeto, forma pela qual o grupo passou a se referir a essa atividade. Passaram também a existir os coordenadores de cada núcleo.

Esse núcleo logo obteve sucesso em sua empreitada, e o Espaço Coringa iniciou uma série de projetos financiados pelo SESC e por Centros Culturais.

#### 4.5.1. *Continente*

No primeiro trabalho negociado diretamente com o SESC, o grupo foi convidado a apresentar uma instalação no estande da entidade, na Bienal de Arquitetura de 2004. Essa primeira aproximação não foi muito simples, com inúmeras alterações e fases de aprovação junto aos diretores do SESC. O trabalho era um penetrável, uma série de cortinas translúcidas como as de um frigorífico, que receberam adesivos com silhuetas, em preto, de móveis e elementos arquitetônicos. Cada um desses objetos foi decomposto em camadas mais ou menos correspondentes ao seu volume, como se as diferentes camadas tentassem devolver a tridimensionalidade perdida no desenho monocromático.



**Figuras 69 e 70:** Detalhes da instalação **Continente** realizada na Bienal de Arquitetura. 2004.

Nesse projeto, principalmente por uma questão de prazos muito reduzidos, o grupo adotou uma forma de organização bastante hierárquica, com tarefas muito claras para cada integrante e sem muitas reuniões que permitissem a discussão do conceito do trabalho. O trabalho coletivo estava muito mais num problema executivo do que na criação, e ficaram a cargo principalmente dos coordenadores: Chico Linares e Anderson Rei.



#### **4.5.2. A primeira obra de arte coringa**

Pela primeira vez o EC realizava uma obra de arte coletiva, no sentido mais estrito da palavra. Até então, poderia dizer-se que o EC produzia eventos ou ações, como o próprio grupo acabou por nomear suas realizações. Mas agora havia uma obra de arte assinada pelo grupo, e comprada pelo SESC. Esse fato é importante porque, em momento algum, houve reflexão sobre o significado dessa postura. Essa forma de trabalhar nasceu da demanda externa do SESC e acabou por se transformar numa maneira eficiente de o EC ganhar dinheiro. Exatamente por ter nascido de fora pra dentro, esse tipo de realização logo se adaptou à maneira de produção do mercado. Coordenadores, criadores, executores, atendimento, administrativo... cada qual com sua função, a partir do critério da eficiência. Nada mais de fraternidade ou tratar todos como iguais. Cada um tem sua *expertise*, que deve atuar no grupo de forma a maximizar os ganhos e minimizar o tempo gasto. Se, na Associação, sua estrutura e maneira de atuar sobrepunham-se aos sentidos da comunidade, agora é a forma de atuar de uma empresa que se instaura, são as relações de trabalho que se colocam... O sentido de comunidade sucumbe.

## 5. COLETIVOS E O SISTEMA DA ARTE CONTEMPORÂNEA

No capítulo anterior, descreveram-se alguns momentos em que o grupo caminhou em direção a formas mais institucionalizadas de relação entre seus indivíduos. É possível perceber um vetor sempre presente que apontava para a assimilação de padrões externos ao grupo, em oposição às propostas de vivenciar novas formas de sociabilidade, nos moldes do que propõe Bourriaud (2009), e fica claro também que esse vetor teve raízes nos anseios dos próprios indivíduos.

Mas, neste momento, o presente trabalho propõe uma leitura às avessas do mesmo fenômeno, apoiada em apontamentos sobre o sistema contemporâneo de arte, descrito por Anne Cauquelin (2005). Pois se, por um lado, é possível falar de forças e desejos internos ao grupo, devem igualmente ser considerados o contexto externo e as forças sociais e econômicas que também produziram e tensionaram esse grupo.

### 5.1. Considerações sobre os regimes da arte

Afeita a uma leitura mais materialista do fenômeno arte, Anne Cauquelin, em seu livro *Arte Contemporânea, uma introdução* (2005) propõe a observação não de determinadas obras e suas características, mas sim do sistema que produz e valida o que socialmente nominamos de arte.

Para situar a reflexão, poderíamos estabelecer uma linha cronológica que parte da arte acadêmica. Com influência crescente a partir do século XVII, as Academias de Belas Artes determinavam claramente quem era ou não artista, atribuía-lhes notas e prêmios, determinava-lhes o valor das obras, instruíam e determinava estilos e gostos; regime muito condizente com o Absolutismo reinante nesse momento histórico - uma estrutura centralizada, diretamente ligada ao Estado e por ele controlada.

Porém, na mesma medida em que o Absolutismo foi se tornando inapropriado para gerir os anseios e o crescimento da pequena burguesia que

habitava os centros urbanos, modelo ineficaz para distribuir o aumento da produção ocorrido com o desenvolvimento tecnológico das indústrias no século XIX, a Academia tornou-se ineficiente para dar conta das novas demandas sociais pela produção artística. A partir dos impressionistas (1872) o sistema de arte abandona o modelo acadêmico e assume forma mais liberal, organizada pelos salões, depois por *marchands*, críticos e colecionadores. O artista livra-se dos ditames da Academia e se submete aos ditames do emergente mercado de arte.

Segundo Anne Cauquelin (2005), esse modo de produção tipicamente moderno, que ela chamou de “regime de consumo”, imprimiu algumas características ao sistema de arte. O mercado de arte “independente” que surge estrutura-se a partir da figura do produtor - o artista - e do consumidor - o diletante, o colecionador. Mas cria, nesse intervalo, as figuras do crítico, do *marchand*, dos salões, das galerias, das revistas especializadas, dos especuladores. São esses elementos menos visíveis na cadeia produtiva que validam o trabalho dos artistas e criam as demandas de produção, comercializam e de fato produzem o valor de troca das obras. O artista, por sua vez, precisa estar ligado a uma escola, uma determinada vanguarda. É ela que o salvaguarda das flutuações do mercado. No regime de consumo é mais vendável uma constelação de produtos de um mesmo tipo, uma mesma marca, do que um produto único, isolado. Um pacote com preços para todos os bolsos. As vanguardas, de atitude burguesa, precisam ser contestatórias; constrói-se, então, a imagem desse artista como um excluído, quase um marginal, suas biografias devem ser um tanto extravagantes.

No entanto, Cauquelin acredita num deslocamento, uma ruptura que funda nova forma de operar. Para a autora, o regime de consumo é substituído pelo regime da comunicação, que, assim como o anterior, imprime sua forma na maneira de se produzir arte e caracteriza o que convencionamos chamar de arte contemporânea. Mas, embora ainda seja possível encontrar traços do imaginário da arte moderna em artistas (inclusive os que fundaram o EC) e, principalmente, no público de arte atual, já vivemos em um sistema diferente, o que acaba por causar o grande descompasso entre a produção contemporânea e o público, que ainda espera fruir obras modernas nos museus e galerias.

Neste momento, interessa a análise que Cauquelin faz dos três efeitos da comunicação, no registro do mercado de arte: o efeito rede; o efeito bloqueio e o efeito segunda realidade

## 5.2. O efeito rede

A ideia de rede, embora já estivesse presente no modelo moderno e indicasse a presença recém-incluída do *marchand* e do crítico aos sistemas de validação das obras de arte, nem de longe corresponde ao que chamamos hoje de rede de comunicação. Trata-se de uma rede complexa, global, que exclui a intenção dos atores e privilegia seus papéis e seus lugares, continente ao invés de conteúdo.

Os agentes ativos, como por exemplo os grandes colecionadores americanos, 'sabendo que uma galeria-líder se prepara para expor um pintor europeu, podem conseguir no país de origem do artista, beneficiando-se de uma taxa de câmbio favorável e antes do efeito da exposição sobre o preço, obras que depois revenderão entre eles, com a cotação já em alta' (MOULIN *apud* CAUQUELIN, 2005, p. 67).

A partir dessa nota de Raymonde Moulin, Cauquelin destaca a importância da velocidade da rede no sistema da arte contemporânea, bem como uma característica que advém dessa velocidade: o signo da obra precede a própria obra; não interessam as qualidades estéticas da obra, mas o fato de ela estar em determinada exposição. Pertencer à rede já lhe atribui valor artístico e, conseqüentemente, valor econômico.

### 5.2.1. Os produtores

"Numa rede complexa de comunicação, os atores são ativos de acordo com o maior ou menor numero de ligações que dispõem" (CAUQUELIN, 2005, p. 66). Mais ativos os que dispõem de maior quantidade de informações provenientes da rede e que, ao fazê-las circular, produzem valor. Os verdadeiros produtores nesse sistema são os profissionais da rede; são eles que produzem a rede e as obras de arte, ao fazerem circular os signos destas pela rede.

Também existem níveis diferentes de produção, já que, embora toda entrada da rede participe do conjunto de informações, existem redes de primeira grandeza e redes satélite. As de primeira grandeza são mais velozes e eficientes,

estendem sua influência a mais lugares, estão ao mesmo tempo em todo lugar, trabalham ativamente para construir uma super-rede.

Soma-se a esse modo de produção no sistema de comunicação o mecanismo da encomenda, que provém mais frequentemente de instituições como museus, departamentos de arte ou fundos do governo. Essas instituições desempenham papel importante na rede, ao designar ao público o que é arte contemporânea - aparentemente livres das pressões especulativas, são vistas como isentas e capazes de promover obras e artistas apenas por uma escolha estética. Mas numa rede, o mais importante não é o conteúdo da informação que circula, e sim a circulação em si, daí que essas instituições, por participarem da rede de produtores também, acabam por encomendar obras e artistas já escolhidos e valorizados por esses produtores, a fim de validarem seu papel de instituição cultural. Estabelece-se assim uma circularidade na rede entre os produtores, que ora estão interessados no benefício econômico, ora na imagem de instituição cultural atuante e integrada ao sistema de arte contemporânea.

Esses produtores contam, ainda, com auxiliares na imprensa especializada, agências, jornalistas-críticos de arte, assessores de imprensa, *experts* e organizadores de exposição, entre outros que fazem circular a informação - às vezes, até mesmo as obras - e acabam por produzir a rede. Nota-se que o papel do crítico de arte, fundamental para validar a arte moderna, agora é menos preponderante.

Nesse sistema em que triunfa a rede, nota-se que os papéis não são mais específicos: um crítico pode prefaciá um catálogo, como também pode ser jurado de um salão ou, ainda, colecionar obras dos artistas, em troca de seus textos; um colecionador pode garantir papel de curador de uma exposição ou de gestor de uma instituição cultural. Mas, e os artistas-criadores?

Mesmo que admitamos que a comunicação caminhe num circuito autônomo, todo esse aparato necessita ao menos de um pretexto para existir e é nesse ponto que aparecem o artista e a obra ou, ao menos, a ideia que se tem deles na cultura tradicional. A rede trata-os ao mesmo tempo como elemento constitutivo (sem eles, a rede não tem razão de ser) e produto (sem a rede, nem a obra nem o artista têm existência social visível).

### 5.3. O efeito bloqueio

O efeito bloqueio caracteriza-se por essa circularidade apontada acima. Isso faz com que, ao vermos uma obra de arte contemporânea, acabemos por ver a arte-contemporânea em seu conjunto, sua totalidade bloqueada e amarrada em seus mecanismos de transmissão. Tais mecanismos não se escondem, ao contrário expõem-se: no regime de comunicação, busca-se a transparência. As listas de notoriedade dos artistas, o valor das obras, os locais onde elas foram apresentadas, prêmios que o artista recebeu, tudo isso deve ser tão exposto quanto a obra em si.

Além disso, consequência da velocidade é a necessidade da ubiquidade. É preciso que o artista esteja em toda parte ao mesmo tempo; assim, deve ser internacional ou nada, ou está dentro da rede ou fora dela. Porém, ao entrar nessa rede, nesse movimento circular que ela propicia, cria-se também o efeito de saturação - mais do mesmo -; torna-se, então, necessário renovar essa massa que circula de maneira idêntica, proceder a uma individualização. Normalmente essa renovação permanente é lida como uma necessidade natural do universo artístico, como uma busca contínua desde as vanguardas artísticas, mas Cauquelin defende que é uma renovação no sentido oposto ao das vanguardas; enquanto as primeiras agiam deliberadamente em oposição aos ditames do mercado de arte, buscando uma emancipação deste, as atuais nascem da necessidade de se integrar ao próprio sistema. Uma vez dentro desse sistema, o artista precisa obedecer ao princípio: renovar-se e individualizar-se, ao mesmo tempo que deve marcar sua presença em todos os lugares, por um signo de identidade. Nessa direção, surge um sem-número de estratagemas, empréstimos, citações, furos de reportagem, busca de espaços artísticos diferentes, mudança de papéis dentro do próprio sistema (de artista para curador, ou para crítico, ou jornalista).

O efeito bloqueio cria também uma distorção na noção dos consumidores da rede. Na definição tradicional de comunicação, emissor e destinatário da informação são sujeitos diferentes, mas a circularidade que o sistema cria leva a uma sobreposição de papéis: os destinatários são os mesmos sujeitos que os emissores, os gestores da rede, os verdadeiros produtores.

Ou seja, para o sistema da arte contemporânea, o fabricante produtor da colocação em rede de uma informação (no caso presente, de uma obra) destina-se a si mesmo, e a consome após havê-la fabricado (CAUQUELIN, 2005, p. 78).

Mas onde se situa o público? O público, com seu julgamento estético posto de lado, é elemento importante apenas na medida em que precisa ser informado, durante o curto período de exposição das obras, de que se trata de arte contemporânea. O local da exposição, as cotações, currículos dos artistas, críticos e curadores, além da mídia especializada, estão ali pra garantir que se trata de arte, resta a ele acatar a mensagem que todo o processo carregou e construiu: isto é arte. Novamente essa mensagem não está nas obras em si, mas é a mensagem da rede que se expõe continuamente.

#### **5.4. O efeito segunda realidade**

No entanto, embora todo esse sistema se exponha, persiste uma ideia socialmente aceita, ligada ao imaginário heroico dos artistas, de que a arte como produção social deve exprimir uma nova realidade, deve criticar a própria sociedade (inclusive seus valores mercantilistas), deve estar ligada a valores estéticos e éticos. O sistema da arte contemporânea não quer negar essa visão da arte, afinal ele valoriza o continente não o conteúdo, e qualquer coisa que ajude a afirmar o valor do que ela produz é bem-vindo. A oposição entre esse imaginário e a realidade do sistema da arte contemporânea cria uma segunda realidade, um espelho da arte.

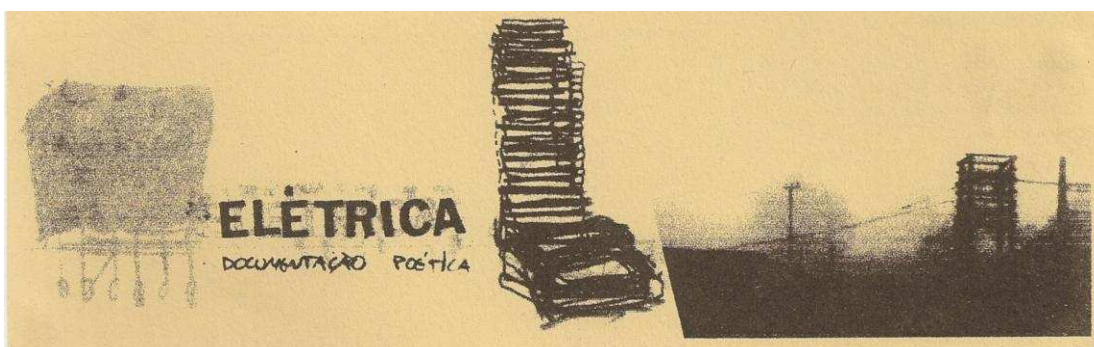
Cauquelin faz distinção entre essas duas realidades, com dois conceitos. O primeiro remete à obra de arte em si, à substância da arte, aos valores que a obra é capaz de carregar na sua materialidade. Para isso, a autora utiliza o termo “estética”. O segundo refere-se a esse simulacro, a todo esse sistema descrito até aqui, no qual a denominação é carregada de força de validação, no qual o que quer que seja exibido no campo da arte contemporânea será definido com arte. Trata-se da “artística”. Ela identifica, ainda, como esses dois conceitos interagem e trazem posicionamentos distintos nos artistas e no público. E, embora o primeiro aparentemente se oponha ao segundo, ele cabe perfeitamente dentro do sistema, faz parte dessa segunda realidade.

## 5.5. O Espaço Coringa no sistema da arte contemporânea

Agora se apresentarão alguns exemplos de como a teoria descrita acima pode servir de baliza para se entenderem algumas ações do EC e sua gradual aceitação e ingresso no sistema da arte contemporânea.

### 5.5.1. *Elétrica – Documentação Poética*

Embora a determinação coletiva de manter o foco no espaço do ateliê tenha sido um tanto subvertida no ano anterior, devido à exposição **Cupim na Morsa**, essa diretriz manteve-se durante todo o ano de 2001. O trabalho com as pequenas mostras intensificou-se, bem como o trabalho educativo. No entanto, no início de 2002, através de um contato de Rogério Nagaoka, em Paranapiacaba, surgiu a possibilidade de o grupo ocupar e montar uma exposição na pequena vila ferroviária paulista. O galpão cedido, que no passado abrigava o transformador elétrico da vila, foi apelidado de galpão da Elétrica.



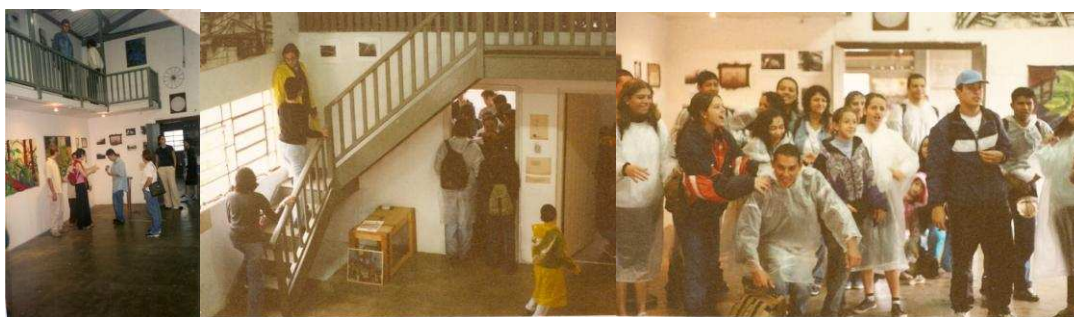
**Figura 71:** Convite para a exposição Elétrica – documentação poética. Elétrica, 2002.

Nesse momento, Paranapiacaba passava por um processo de revitalização e a vila ferroviária, que estava abandonada, acabara de ser comprada pela prefeitura de Santo André. Com apenas uma escola e um agrupamento urbano de escala reduzida, a vila apresentava-se como possibilidade ideal para uma experiência de contato mais concreto com a realidade dos moradores do local, já



que a experiência no ateliê da Lins mostrava a importância e a dificuldade de estabelecer relação com a comunidade local e aproximar a arte do cotidiano.

Por questões espaciais, já que o galpão não era muito grande, e também por conta de desentendimentos com os artistas convidados, durante a exposição **Cupim na Morsa**, o grupo optou por realizar esse evento contando apenas com os coringas. Surge nessa elaboração a ideia de uma imersão no lugar, de buscar contato mais efetivo com o espaço e criar obras de arte que dialogassem com aquela realidade. Nesse momento, o grupo cunharia o conceito “documentação poética”, na medida em que entendia que a interação dos artistas com o local e as pessoas geraria um registro poético dessa vivência. O resultado desse contato seria a exposição. Fazia parte do projeto, também, a ideia de realizar uma atividade educativa na escola local.



**Figuras 72 a 74:** Galpão da Elétrica em Paranapiacaba transformado em espaço expositivo. Elétrica, 2002.



**Figuras 75 e 76:** Performance durante a abertura da exposição e escultura montada no espaço externo. Elétrica, 2002.

Novamente se pôs em andamento a ideia de produzir uma publicação em sintonia com o conceito da exposição, chamada de *Elétrica - documentação poética*, que seguiu modelo editorial comum a outras publicações do grupo: cada artista produziu e assinou uma ou duas páginas, em técnica e formatos pré-definidos; um pequeno texto editorial, escrito coletivamente, bem como o logotipo do ateliê e suas informações para contato figuravam na capa/envelope da revista; a elaboração do projeto gráfico também foi coletiva e os custos foram financiados pelos artistas. Novamente, os custos foram pagos pelos artistas do grupo. A distribuição deu-se durante a abertura do evento, que contou com *performances* de Rogério Nagaoka e Suiá Ferlauto.

Após a abertura da exposição, o grupo revezou-se, aos finais de semana, para manter o espaço aberto à visitação e recebeu visitas de escolas e outros artistas. Uma novidade que esse evento trouxe foi a incorporação de uma sala de fotografias, chamada de sala de processos, na qual era possível ver imagens dos artistas trabalhando no local, produzindo desenhos pela vila, conversando com os moradores. No último final de semana, uma roda de conversa com os artistas encerrou a exposição.



**Figura 77:** Publicação *Elétrica – documentação poética*. *Elétrica*, 2002.

### **5.5.2. *Percebendo-se parte do sistema – nomeação***

Pela primeira vez o grupo encampara uma exposição apenas de seus integrantes. Essa nova postura apontava para a necessidade de definir uma identidade para o grupo e nascia justamente dos questionamentos ao evento anterior. Optar por restringir a participação aos coringas foi, de certa forma, abrir mão de aprofundar a discussão que despontou e que, se radicalizada, levaria a um questionamento sobre a autoria das ações do grupo. Contudo, ao contrário, o grupo optou por se fechar e, mais que isso, criou pela primeira vez uma espécie de linha de curadoria, conceito que organizou a produção das obras dos artistas nesse momento e que foi estruturador para outras ações no futuro.

O conceito de documentação poética, replicado depois em outros locais e situações, permitiu ao grupo um olhar sobre si mesmo mais estruturado e consequente, definindo melhor sua identidade. Mas importante atentar àquilo que, de fato, se refere esse conceito.

Por documentação poética, entenderam-se os trabalhos de arte, produzidos a partir de um determinado contexto, num determinado período de tempo. Dessa forma, na exposição era possível encontrar pinturas figurativas, e abstratas, esculturas, instalações no espaço, fotografias tradicionais e *performances*. As relações com o lugar também variavam desde as muito diretas e objetivas, como um retrato de um morador da vila, até as muito distantes e subjetivas, como tecidos coloridos emaranhados sobre as grades que dividiam o galpão da linha férrea. Ou seja, tratava-se de um conceito vazio. Quase tudo poderia caber dentro dele. Mas o mais importante é que se relaciona com uma percepção do funcionamento do sistema da arte contemporânea foi: só caberia dentro dele o que o grupo nominasse como documentação poética. Ou seja, as obras não necessitavam ter determinadas características, para fazer parte de uma documentação poética, bastaria o grupo determinar que participassem de uma exposição com esse título. Nota-se que o grupo passa a atuar de forma mais ativa e consciente como um produtor dentro do sistema, tal qual galerias e outras instituições. Percebendo-se como nó da rede, entrada de informação ainda de pouca penetração, mas já firmada pelo tempo e reconhecimento de outros nós, faz uso do seu poder de nomeação e determinação do que seja arte.

### 5.5.3. Reverberações – Ocupação do Fiteiro Cultural

Em 2004, a partir de um contato com Flávia Vivacqua, que estava no começo da elaboração de seu projeto **Coro**, em que mapearia coletivos de arte brasileira, o EC foi convidado a participar do projeto **Reverberações**, I encontro nacional de coletivos, que aconteceu como parte da Mostra Artística do durante o Fórum Cultural Mundial, realizado em São Paulo. A participação do grupo deu-se como coletivo residente no **Fiteiro Cultural**, proposta artística de Fabiana de Barros, instalado no SESC Vila Mariana. Esse foi o primeiro contato do grupo com a estrutura de cultura do SESC e gerou um deslumbramento em todos. É importante lembrar que estamos falando de artistas que, por mais de 5 anos, estavam acostumados a financiar seus próprios trabalhos e que, nesse momento, tiveram todo o material que solicitaram, horas de trabalho remuneradas e o apoio logístico do SESC.



**Figuras 78 e 79:** Atividades realizadas durante a ocupação do Fiteiro Cultural. Reverberações, 2004.



**Figuras 80 e 81:** Publicação Pública realizada durante a ocupação do Fiteiro Cultural. Reverberações, 2004.



O trabalho que o grupo realizou derivou de uma série de discussões que levaram à elaboração de um projeto intitulado **Documentação Poética Centro SP**, em parceria com o Ateliê Piratininga e apresentado à EMURB (Empresa Municipal de Urbanização - SP), por ocasião dos 450 anos da cidade, mas que acabou por não se realizar. Muito dispendioso, esse projeto mobilizou todos os artistas do grupo, que elaboraram diferentes propostas de ação na cidade, que foram sendo postas em prática em outras oportunidades.

Uma dessas propostas que logo se realizou e tomou corpo sob o conceito de **Publicação Pública** esteve presente na ocupação que o grupo fez do Fiteiro Cultural: oficinas abertas ao público do SESC articulavam diferentes meios de reprodução de imagem e texto, como a calcogravura<sup>1</sup>, o mimeógrafo<sup>2</sup> e a xerografia, e todo esse material impresso produzido nas oficinas era encadernado e distribuído aos frequentadores do SESC. Essa proposta reorganizou o espaço, criando varais de secagem das impressões e novas mesas para a produção das crianças que se aglomeravam ao redor.



**Figuras 82 e 83:** A desmontagem do Fiteiro. Reverberações, 2004.

Paralelamente, as paredes do Fiteiro foram ganhando desenhos a carvão e látex branco e preto que, gradualmente, foram se transformando em matrizes de xilogravura. No segundo dia de atividades, uma imensa folha de papel sulfite foi montada com fitas crepes sobre o piso do saguão de entrada do SESC e um desenho a carvão de mais de 20 x 30 metros foi produzido coletivamente, retratando o Fiteiro, o SESC e as pessoas que por ali passavam. Essa autorreferência foi

<sup>1</sup> Calcogravura: gravura em relevo, na qual a matriz é produzida a partir da colagem de diferentes objetos ou materiais

<sup>2</sup> Mimeógrafo: instrumento utilizado para fazer cópias em papel a partir de uma matriz (de nome estêncil) e álcool.

marca no evento e por diversas vezes se viram desenhos do próprio Fiteiro ou gravuras que documentavam o processo de trabalho do grupo. As paredes matrizes precisaram ser desmontadas para serem impressas, e a ideia de desmontar todo o Fiteiro ganhou força: o grupo negociou com a organização do evento e ficou aprovado que, até o término do evento ele seria inteiramente desmontado, numa *performance* que levaria, ao final, todas as madeiras para o ateliê, onde seriam reaproveitados em mais umas das reformas semestrais que o grupo realizava .

#### **5.5.4. Autorreferência – saturação**

Surgiu ali o SESC como o nó da rede, o produtor maior, que aciona diversos outros nós da rede, pela via da encomenda. Seguindo à risca as ideias de Cauquelin, nenhum dos envolvidos na grande encomenda poderia estar fora da rede, do sistema. Não obstante, para garantir essa condição, o SESC acionou Flávia Vivacqua, a essa altura já reconhecida pelo sistema como alguém que poderia articular os grupos de artistas, recém-nominados de “coletivos” pelo sistema da arte contemporânea, com outros nós da rede, menos influentes, mas de alguma forma estabelecidos. O critério de seleção desses coletivos para a participação nessa grande encomenda não passou do mero reconhecimento que tinham dentro da rede, o quanto eram ou não validados pelo sistema como tal. A tal ponto isso é verdade, que as negociações não se deram a partir da discussão das propostas de ações de cada grupo, mas sim a partir da visibilidade de cada um. Somente *a posteriori* é que veio à baila o que cada coletivo realizaria durante o evento. Ou seja, o coletivo era signo que precede a obra.

Novamente a nomeação entra em jogo: participar desse evento de coletivos, automaticamente elevava os grupos a tal *status*. O próprio EC, que até então não se denominava como coletivo, passou a olhar-se dessa forma.

Mas é importante atentar para outra característica do trabalho em questão. Em diversos momentos e em praticamente todas as atividades do grupo durante essa ação, o tema ou, por assim dizer, o conteúdo dos trabalhos foi o próprio trabalho. O Fiteiro (obra de Fabiana de Barros) e sua ocupação pelo grupo foram retratados em xilogravura que, depois de impressa, foi colada pelos arredores

do SESC; foi novamente retratado num desenho em carvão de tamanho gigantesco que, amassado pelo vento, embrulhou o próprio Fiteiro, e esteve presente, ainda, na forma de páginas pré-impressas em xerox, que receberam intervenções do público e então integraram a publicação. Todo o processo foi intensamente registrado e a coroação dessa autorreferência foi a desmontagem do Fiteiro e sua apropriação pelo grupo. Nota-se a profunda circularidade, redundância, que o grupo propõe; com isso, pretende criar o efeito de saturação. De certa forma, a mensagem de todas essas ações era a mesma: somos artistas e o que fazemos é arte. Nada mais do que isso.

#### **5.5.5. Projeto Lambe-Lambe**

Após a mudança para a Fradique Coutinho, houve algumas reuniões de todos os artistas do Coringa com Ernesto Bonato, o artista que conduzia o ateliê Piratininga. Nesses encontros eram discutidas possibilidades de trabalhos conjuntos entre os dois ateliês. Por parte dos recém-chegados que éramos, interessava pensar numa fusão dos dois ateliês e, talvez por uma ingenuidade ou pela falta de contornos individuais, esse parecia um passo óbvio e natural. No entanto, Ernesto tinha outros planos para tal parceria e, de forma mais cadenciada e racional, propôs a realização conjunta de um projeto que havia concebido.



**Figuras 84 e 85:** Artistas participam da primeira edição do projeto Lambe-lambe. Lambe-Lambe, 2003.

Anos antes, num exercício de criação individual, ele havia utilizado a técnica da xilogravura em convergência com o maquinário da tipografia. Em sua pesquisa prévia, aprendera como atrelar as duas técnicas e realizar grandes

tiragens de cartazes produzidos em xilogravura. Na ocasião, no entanto, deparara-se com uma questão de escala e percebera que apenas a sua produção não era suficiente para criar um impacto significativo na paisagem da cidade. Sua intenção, agora, era repetir a empreitada coletivamente, com um grupo de muito artistas e cartazes. Por uma afinidade de personalidades ou forma de atuar, Fabrício Lopez encamparia o projeto como representante do Coringa, e se iniciaria aí um dos projetos de maior visibilidade de ambos os ateliês: o **Lambe-Lambe**.



**Figuras 86 e 87:** Impressão de xilogravuras na impressora de tipografia. Lambe-lambe, 2004.

Assim, na primeira versão, no ano de 2002, diversos artistas são convidados a participar da criação e gravação de imagens, durante o mês de julho, num ateliê improvisado nos corredores que ligavam o Piratininga ao Coringa. Essas matrizes foram então encaminhadas para a tipografia, que fez uma grande tiragem e encarregou-se de fixar esses cartazes nos locais que comumente essa mídia ocupava. Os cartazes nessa edição eram individuais e raramente passavam do formato de duas folhas: 96 x 132 cm.

Já, na segunda edição, percebeu-se que, mesmo fazendo uma ocupação coletiva do espaço público, as imagens finais não tinham um tamanho que de fato dialogasse com a escala da cidade; além disso, o conceito de criação coletiva fazia parte da vivência dos dois ateliês e era muito valorizada, então a nova proposta partiu da ideia de se formarem grupos que criassem e gravassem coletivamente uma mesma imagem. Com esse procedimento seria possível atingir formatos maiores e propiciar uma dinâmica coletiva de fato. Tão impactante foi a proposta que, ao término do projeto, formou-se um grupo chamado Dragão que, por mais de um ano, realizou propostas coletivas envolvendo xilogravura.



Através de contato com Secretaria da Educação, agregou-se ao projeto a colagem desses cartazes em escolas da Prefeitura de São Paulo, numa oficina de colagem, que levou a proposta para mais de 10 escolas e 2000 alunos da rede pública. E se, até então, o EC era conhecido como ateliê coletivo, agora se tornara um ateliê coletivo de gravura e essa marca passou a construir a identidade do grupo. O interessante é que o ateliê nem mesmo contava com uma prensa, equipamento fundamental da técnica da xilo; só alguns meses depois e, talvez, em função dessa identidade, foi possível uma parceria com Breno Menezes, que cedeu sua prensa, em troca de espaço para sua própria produção.



**Figuras 88 a 91:** Colagens dos cartazes de lambe-lambe no espaço urbano. Lambe-lambe, 2003 e 2004.

Todos os custos do projeto foram rateados entre os artistas participantes, e os cartazes excedentes ficaram em posse dos ateliês que, por alguns anos, comercializaram as impressões e dividiram essa receita extra.

### **5.5.6. O ateliê coletivo como produtor no sistema da arte contemporânea**

O projeto **Lambe-Lambe**, toda a sua abrangência e a envergadura que tomou estão intimamente relacionados a dois fatores. O primeiro mais óbvio e perceptível é seu impacto na paisagem da cidade: a proposta já nasceu com uma escala, em quantidade e tamanho, que pretendia atuar de forma mais incisiva no sistema de comunicação vigente. Não à toa, os cartazes-obras de arte destinavam-se, desde a concepção, a ocupar um espaço de mídia institucionalizado, embora ilegal, o lambe-lambe. Essa opção já denotava a percepção, por parte dos proponentes, da importância de dialogar com o universo da comunicação para se inserir no sistema da arte contemporânea, seja de forma indireta, através de assessorias de imprensa, seja de forma mais contundente, atuando diretamente nas mídias.

Mas, embora esse caráter possa render muita reflexão, agora é necessário observar-se outra característica menos visível, mas fundante da proposta: tanto o EC quanto o ateliê Piratininga, nesse momento, posicionaram-se como efetivos produtores do sistema da arte contemporânea, assumindo o papel de dar visibilidade aos artistas que participavam do projeto, assegurando-lhes o reconhecimento como artistas e, não obstante, atribuindo valor à sua produção e determinando a forma como ela iria circular no mercado. Eram os representantes dos grupos que falavam pelo projeto na mídia, e não os artistas participantes. Os grupos eram, ao mesmo tempo, curadores, artistas, gestores de instituições de arte, *experts* que tinham o poder de determinar o que era ou não arte.

Daí também a enorme aceitação do projeto por parte dos artistas. Mesmo acontecendo em bases restritas, com diversas predeterminações técnicas, mesmo com a necessidade de investir e arcar com os custos do aluguel dos ateliês, da impressão e de toda a gestão do projeto, ainda assim valia a pena participar. O projeto propunha, por quantia razoável, uma porta de entrada à rede ou a participação em mais um de seus nós. Não se quer aqui desprezar tudo o que se pode construir de beleza, de valor estético, de crítica ou de poesia em cada um dos trabalhos. Nem mesmo diminuir a afinidade técnica e o aprofundamento na linguagem que cada um dos artistas conseguiu elaborar a partir da experiência, mas pretende-se apontar para questões materiais que, inevitavelmente, estiveram

presentes e foram determinantes para o sucesso da proposta, do ponto de vista da visibilidade dos grupos envolvidos.

Outro fator a se destacar, já comentado no caso da ocupação Fiteiro Cultural, é a pouca importância do conteúdo dos cartazes, das mensagens. Cada artista ou grupo de artistas participantes esteve livre pra propor o que bem entendesse, mas não por uma questão de posicionamento político do grupo, e sim pelo fato de que pouco importava o que se veiculava. O que foi produzido pelos dois coletivos proponentes foi o continente e não o conteúdo. Com essa ação, os grupos produziram a si mesmos como nós da rede.

## **5.6. Uma generalização**

Nesse momento da reflexão, há propensão natural a uma generalização: é claro o aumento significativo, desde a década de noventa, do número de artistas que se dizem participar de coletivo. Aceitando as colocações de Cauquelin como verdadeiras, e após perceber como elas são adequadas a uma leitura da história concreta do Espaço Coringa, podemos perceber como o fato de atuar coletivamente possibilita um caminho de entrada mais curto ao sistema. Mas não é só isso. Convém lembrar que, na mesma década, aconteceu uma onda de demissões em massa e a terceirização de diversos serviços, sob a justificativa de aumentar a competitividade das empresas, no que se chamou grosseiramente de globalização. Sabemos hoje que esse fato se deu como forma de externalizar os custos e aumentar a margem de lucro e de valorização do capital. Os coletivos de arte não seriam então uma espécie de terceirização da produção no sistema da arte contemporânea? Como se esses coletivos fizessem o papel de primeiros valorizadores das obras de arte para, então, com menos trabalho despendido, uma galeria ou instituição poder lucrar ainda mais, ao especular sobre o trabalho deste ou daquele artista.

É claro que essa afirmação, feita de forma descontextualizada, pode parecer simples demais e reduzir muito os significados de se trabalhar coletivamente, mas trata-se de uma possibilidade de leitura bastante plausível e que deve se somar a todas as outras considerações deste trabalho, construindo uma visão complexa do fenômeno.

## 6. PROCESSOS DE CRIAÇÃO COLABORATIVOS

Neste momento do trabalho, é interessante voltar o olhar para a maneira pela qual o Espaço Coringa construiu suas obras de forma colaborativa. Para isso, faremos uso de algumas visões teóricas que ajudarão a traçar contornos da forma de proceder do grupo. Novamente não será possível afirmar que as leituras apontadas em cada uma das obras sejam únicas. As possibilidades se entrelaçam e transbordam umas nas outras, mas tomaremos algumas obras específicas para exemplificar nossas ideias.

### 6.1. Criação coletiva como sistema

As três obras que seguem são caracterizadas pela falta de hierarquia entre os artistas envolvidos e de planejamento prévio para a organização do trabalho criativo. Nas três o desafio foi criar uma imagem coletivamente e, embora existissem algumas predeterminações, o processo desenrolou-se como fruto direto da interação entre os indivíduos, suas habilidades e conhecimentos. Pode parecer, a princípio, que tal falta de ordem apontava para o caos, para uma desestruturação completa e consequente ineficiência em produzir. No entanto, obras foram construídas, isso porque existia alguma ordem nesse caos e, para analisá-lo, lançar-se-á mão da Teoria Geral dos Sistemas.

#### 6.1.1. *Atalho e Cabeças ao Cubo*

Por ocasião da Virada Cultural<sup>1</sup> de 2004, o Espaço Coringa

---

<sup>1</sup> A Virada Cultural, promovida pela Prefeitura de São Paulo, é um evento cultural, com

realizou duas atividades, juntamente com artistas convidados. A primeira, intitulada **Atalho**, incluía a criação, gravação e impressão coletiva de uma xilogravura de grande formato, no prazo de 24h da Virada. Instalados na entrada do metrô Liberdade, os artistas Anderson Rei, Ernesto Bonato, Fabrício Lopez, Flávio Castelan, Matheus Giavarotti e Ulysses Boscolo produziram coletivamente uma imagem de 4m x 7 m, contando com a participação do público do CCSP (Centro Cultural São Paulo) e artistas ocasionais que visitavam a Virada Cultural. Não houve planejamento prévio da imagem, os artistas apenas se encontraram no dia, ferramentas em punho, e começaram a desenhar e a talhar a madeira juntos. A imagem retratou alguns elementos arquitetônicos presentes no próprio CCSP, uma saída já utilizada pelo grupo em outras ocasiões.

Em paralelo, no mesmo espaço acontecia a *performance Cabeças ao Cubo*, em que o público do CCSP era convidado a usar em suas cabeças caixas de papelão transformadas em câmeras escuras.



**Figuras 92 a 95:** *Performance Cabeças ao Cubo e gravação, impressão e exposição de xilogravura em grande formato. Atalho, 2004.*

---

apresentações de teatro, música, grafite etc., em vários locais da cidade, por 24 horas ininterruptas.



O trabalho foi viabilizado através da AJA, e resultou na compra coletiva de várias ferramentas que incrementaram o ateliê de gravura do EC, além dos materiais de consumo e um pequeno cachê para os artistas. A impressão dessa gravura ficou guardada por mais de um ano e, finalmente, foi colada no Canadá, durante a estada no país dos artistas do EC, por ocasião da exposição ***Superposé***, no ateliê Press Papier.

### 6.1.2. Interações Coletivas - Fábrica da Pompeia



**Figuras 96 e 97:** Processo coletivo de criação e produção do painel Interações Coletivas. Interações Coletivas, 2005.



**Figura 98:** Painel Interações Coletivas, finalizado e instalado nos corredores de oficinas do Sesc Pompeia. Interações Coletivas, 2005.

A partir de um contato com o SESC Pompeia, o EC recebeu a encomenda de realizar um painel coletivo sobre a história do prédio e sua ocupação, contando com a participação do público do SESC, numa espécie de *work in progress*. Com orçamento reduzido, mas no firme propósito de

envolver o maior número possível de artistas, o projeto coordenado por Matheus Giavarotti e Fabrício Lopez foi entendido como uma ação tática para criar coesão no corpo de associados da AJA, além de um ensaio para a realização de projetos remunerados dentro da Associação.

O resultado, que envolveu diversas técnicas como frotagem, xilogravura, colagem, pintura e estêncil, ficou exposto na entrada das oficinas do Pompeia por um bom tempo e rendeu outras propostas de trabalho. No entanto a obra acabou não sendo assinada pelo EC e, além disso, a remuneração para cada um dos artistas foi muito baixa, principalmente em relação a todo o trabalho de gerenciamento e negociações junto ao SESC.

### **6.1.3. Mundividência**

Logo após a realização do painel **Interações Coletivas**, Fabrício Lopez e Matheus Giavarotti organizaram e coordenaram a proposta de elaboração de um painel externo de grandes proporções. Em contato frequente com os programadores do SESC, pode-se dizer que o trabalho foi encomendado ao grupo e, mesmo sendo a primeira vez que se ocupava o espaço, houve a oportunidade de se negociarem desde valores e prazos até o conceito do projeto em si. Ao término dessas negociações, teve início a fase de elaboração concreta da imagem e o debate coletivo. Nesse momento alguns artistas de fora do grupo foram convidados, bem como alguns do grupo não se interessaram em participar.

Como estrutura de trabalho, buscou-se uma imagem em que se utilizava essencialmente alto contraste – diferentes pretos, brancos e tintas fluorescentes. Por se tratar de um painel instalado no final de um grande corredor, o grupo optou por criar a ilusão de profundidade, como se a imagem fosse uma continuidade desse corredor. Foram realizados estudos e utilizados métodos de construção da imagem a partir da projeção de fotos e desenhos.



**Figuras 99 e 100:** Artistas trabalhando na pintura e painel Mundividência, finalizado, na foto ao lado. Mundividência, 2005.

Por se tratar de um grupo grande e diverso, no qual coexistiam diferentes concepções estéticas, em uma organização horizontal, o processo de trabalho foi mais demorado do que se previa. Além disso, a execução também contou com atrasos, devido a problemas na entrega do material e preparação do suporte. Ao final, a remuneração deu-se através da AJA, que, nesse momento, tinha como política o custo por hora trabalhada; em razão da alta carga de trabalho, o valor acabou por ser mais baixa do que os artistas esperavam e frustrou suas expectativas. Essa situação foi fundamental para uma mudança de postura na forma de pensar os projetos, pois algo ficava claro: era necessário centralizar as decisões, para que se pudessem cumprir prazos; projetos com orçamento pequeno não se tornavam viáveis, se envolvessem muitas pessoas. Prazo e orçamento, além de diferenças de concepção estética, então, apontavam para trabalho com número menor de integrantes.

#### ***6.1.4. Um grupo de artistas é um sistema***

Consideremos um grupo de artistas como um sistema aberto. Cada indivíduo presente nesse grupo é um elemento desse sistema, e as propriedades coletivas desse sistema bem como sua identidade vão sendo construídas pelas relações específicas entre esses elementos, mas o resultado não é a mera soma ou média aritmética das propriedades



individuais, é outro e inteiramente novo o que emerge dessas relações.

Esse sistema relaciona-se, ainda, com um ambiente que, no caso, poderia ser entendido como o trabalho a ser executado, a encomenda do SESC. Nesse relacionar-se com o ambiente, o sistema busca permanecer e, enquanto o faz, busca autonomia e constrói uma memória. O trabalho realizado poderia ser entendido como essa memória, construção que resulta da interação do sistema com o ambiente. A autonomia poderia ser entendida como a remuneração pelo trabalho ou a inserção em determinado circuito ou, ainda, a ascensão a uma maior visibilidade.

Nesse processo, o sistema vai se tornando cada vez mais complexo, mas para tal precisa contar com o elemento tempo como fator de conectividade. É o tempo que possibilita que se estabeleçam relações cada vez mais complexas entre as partes e que garantam ao sistema uma evolução; tempo esse que, nos casos acima, sempre foi determinado por condições materiais, externas ao próprio processo e que acabavam por interromper a evolução do grupo que se formava.

Observando dessa maneira, criar coletivamente quase se naturaliza, como se bastasse agrupar um número determinado de indivíduos, num certo ambiente, que algo necessariamente seria criado, como memória desse grupo. De certa forma, mesmo sem teorizações, o EC intuía essa verdade: em diversos momentos, o grupo propôs ações artísticas ou situações educativas, com artistas ou não artistas, em que o desafio era criar algo coletivamente, e sempre foi bem sucedido.

## **6.2. Criação coletiva como traduções intersemióticas**

*Tradução e criação são operações  
gêmeas – Otávio Paz*

Para Julio Plaza (2008), a tradução intersemiótica é um processo que prevê a interpretação de um sistema de signos por meio de outro. Em seu livro *Tradução intersemiótica* (2008), ele reflete sobre as possibilidades e

profundidades da ideia da tradução, com especial atenção às traduções de objetos estéticos. Em suas reflexões, aproxima o próprio processo de pensar à tradução, entendendo a semiose do pensamento como uma contínua tradução intersemiótica, na medida em que lida muitas vezes com signos de naturezas distintas: som, imagem, tato, odores, sensações. Para o presente trabalho, interessam as considerações que o autor tece a respeito do signo estético, aquele que se produz no universo da arte.

O que caracteriza o signo estético, portanto, é a proeminência ao tratamento das qualidades materiais do signo, procurando extrair daí a sua função apresentativa de quase-signo, isto é, aquele que oscila entre ser signo e fenômeno (PLAZA, 2008, p. 25).

Essa característica do signo estético aponta para sua intraduzibilidade. Citando Valery (1957), Plaza fala “em produzir, com meios diferentes, efeitos análogos”. É necessário entender a possibilidade de tradução como uma transcodificação criativa.

Nas obras que seguem, é interessante apontar para a maneira como foram construídas através de um processo contínuo de traduções. As relações estabelecidas entre os indivíduos, ao criar coletivamente, sempre foram de exercícios de tradução das propostas que cada um trazia ao grupo.

### 6.2.1. *Vítrol*

O sucesso da instalação **Continente**, realizada por ocasião da Bienal de Arquitetura, no estande do SESC, levou o grupo a ser convidado para um projeto mais ousado. Uma exposição na galeria de arte do SESC, da Avenida Paulista. Desde o início, a vontade não era fazer uma exposição meramente retrospectiva do grupo; a experiência anterior apontava para a necessidade e o desejo de realizar um trabalho de fato coletivo, como se falava na ocasião. A vontade era criar em grupo e buscar coerência de linguagem, identidade e profundidade de discurso discutida e construída coletivamente.

Assim, a partir de um projeto inicial desenvolvido por Anderson Rei e Chico Linares, o grupo viu-se com a demanda de criar coletivamente imagens em vinil translúcido, a serem coladas nos vidros da galeria, que permaneceria vazia. A exposição seria uma vitrine, atualização do vitral nos tempos do consumo, e a questão da mídia, que já era presente, seria reforçada pelo lugar em que o trabalho aconteceu: Avenida Paulista, centro de negócios de São Paulo.

O prédio do SESC, na Av. Paulista, abrigava todo o setor administrativo da entidade e abria ao público apenas a galeria e um teatro no pavimento térreo. Mas a mudança do setor administrativo para outro prédio e a transformação do edifício em mais uma unidade do SESC, com toda sua diversidade de atividades, fez com que o grupo pudesse contar com uma grande sala no terceiro andar, para construir seu trabalho. A intenção era que ali também se realizasse uma atividade educativa integrada com a exposição, mas por falta de público inscrito devido a problemas na divulgação, isso acabou acontecendo apenas de modo informal, no ateliê do grupo.



**Figuras 101 e 102:** Fachada e vista interna da instalação Vital. Vital, 2004 e 2005.

De todo modo, esse espaço tornou-se um laboratório coletivo de pesquisa e elaboração de imagens e textos que partiam da mídia impressa e da internet. Uma maquete da vitrine e um enorme painel foram montados e ali se podia construir o trabalho e visualizar a totalidade das colaborações. Semanalmente havia reuniões para a discussão das imagens, que passavam por extenso percurso até se tornarem o vinil colado no vidro: seleção de imagens da mídia e debate sobre temas pertinentes; elaboração de colagens

dessas imagens e alteração de seus sentidos e discursos; decomposição manual dessas imagens fotográficas em camadas uniformes, coloridas e translúcidas, utilizando-se transparências; aprovação coletiva dessas imagens; desenho e recorte manual do vinil translúcido; definição da posição de cada desenho nos vidros da galeria através da maquete e, por fim, a colagem desse material sobre os vidros. Essa clareza de etapas possibilitou a todos os artistas participarem de diferentes momentos do trabalho, e a obra resultante atingiu o objetivo inicial de se construir uma linguagem coletiva e coerente.

A instalação contou ainda com música ambiente, criada e gravada por Daniel Manzione, e uma projeção de *slides* com textos e imagens fotográficas, em um dos vidros do Vitral. Durante o dia, a luz solar projetava os desenhos coloridos no chão e nas paredes brancas da galeria, enquanto à noite, a iluminação interna apontava pra fora e transformava a galeria toda num imenso *backlight*.

Como se tratou da última exposição naquele espaço, antes de ele se tornar apenas o saguão da nova unidade do SESC, o trabalho foi mantido por mais tempo do que o previsto inicialmente e o EC foi convidado a completar os vidros que ficaram de fora da montagem inicial, o que gerou uma segunda etapa desse projeto, chamada pelo grupo de Vitral II. Menos romântica do que a primeira, desta vez todo o trabalho realizou-se no ateliê, a partir de algumas ideias que ficaram fora da primeira montagem.



**Figuras 103 e 104:** Detalhe. Vitral, 2004 e 2005.

Embora, descrito dessa maneira, esse trabalho pareça a realização mais coletiva do EC, ele pode ser considerado um divisor de

águas: era o primeiro grande projeto realizado pelo EC sem a participação de todos os integrantes do grupo. Logo de princípio, Fabrício Lopez colocou-se formalmente fora do projeto e esse fato é importante porque, mesmo que anteriormente isso já tivesse acontecido, era a primeira vez que tal situação seria formalizada *a priori*, o grupo teria de se deparar com ela e posicionar-se. Definiu-se então que, mesmo que realizado por apenas um integrante do grupo, desde que todos estivessem de acordo este trabalho poderia ser assinado pelo EC. Ao mesmo tempo foi também o primeiro grande projeto realizado através da AJA, e diversas questões foram colocadas à prova, desde burocracias administrativas – notas, planilhas, contas, porcentagens -, até questões de autoria, assinatura, propriedade, formas de remuneração etc.

Iniciou-se uma discussão muito importante e que permaneceria até o término do grupo, em 2009: qual a relação entre o EC (sua marca, suas obras e rendimentos), o ateliê (seus custos de manutenção e trabalho voluntário) e seus integrantes (que, até então, financiavam a iniciativa e, agora, poderiam receber por trabalhar nela).

### **6.2.2. *Etapas de trabalho, traduções sequenciadas***

Podemos notar que, na maneira como o grupo organizou a produção do trabalho, surgiram diversas etapas que levaram a uma participação intensa de todos os envolvidos. Embora tenha havido um momento de determinações prévias, menos coletivas e que envolviam o conceito geral do projeto e as negociações com o SESC, a partir do momento em que se iniciou a criação das imagens até a sua fixação nos vidros, todos participaram e interferiram no resultado final da obra. Todos puderam criar. Isso porque, a cada etapa do trabalho, fazia-se uma tradução do que havia sido produzido na etapa anterior.

Um tema ou assunto sugerido verbalmente materializava-se em imagem fotográfica de jornal ou da internet, através de uma pesquisa; essa mesma imagem era alterada, colada, sobreposta, traduzida, para aproximá-la do significado enunciado e, mais à frente, era traduzida em desenho linear.

Submetidos à aprovação do grupo, os desenhos eram lidos, retraduzidos em conceitos, discutidos; algumas vezes, ganhavam novos elementos a partir dessa discussão. Das imagens surgiram também textos, que as completavam, traduziam-nas, serviam de legendas. Então esses desenhos e textos deveriam ser novamente traduzidos para planos de cor, formas fechadas e translúcidas, que se sobrepunham a fim de formar a imagem. Eram, finalmente, projetados e desenhados sobre o vinil translúcido, no seu tamanho final e, só então, recortados e fixados.

Todo esse processo de traduções em série, realizadas por diferentes indivíduos dentro do grupo, permitiu que o trabalho final apresentasse coerência visual; garantiu também que todos se sentissem criadores do trabalho como um todo, não apenas participando de forma pontual deste ou daquele aspecto.

### **6.2.3. *Bienal de Havana e o Edifício Prestes Maia***

Ainda no ano de 2005, alguns coletivos de arte de São Paulo foram convidados pela curadoria da IX Bienal de Havana para constituírem uma sala que foi chamada de **Território SP**. O convite chegou ao EC de forma indireta, na medida das relações que o grupo mantinha com outros coletivos. Já de forma naturalizada, embora não houvesse remuneração para esse trabalho, o grupo nomeou dois coordenadores para o projeto, Chico Linares e Matheus Giavarotti, e ambos participaram de algumas reuniões para o planejamento da exposição, juntamente com os outros 12 coletivos convidados.

É interessante notar que, a essa altura, todos esses agrupamentos autosomeavam-se de coletivos, embora essa não tenha sido a designação inicial que haviam dado pra si: resultado de uma produção de críticos e curadores, chamar-se de coletivo era uma forma de validar-se perante o sistema de arte.

Frente a diversas questões econômicas que envolviam o apoio institucional para a viagem de artistas a Cuba - inclusive do transporte de

seus trabalhos -, o grupo de coletivos realizou diversas discussões acerca do que apresentar. Em paralelo, alguns desses coletivos estavam diretamente envolvidos com os moradores de uma ocupação ilegal do Edifício Prestes Maia, no centro de São Paulo. Embora a participação do EC nessa ocupação tenha sido de forma indireta, na medida em que apenas alguns integrantes fizeram parte dessa atividade, muitas vezes de forma individual ou participando de outros coletivos, o EC aceitou a proposta, que acabou sendo levada à Bienal.

O “coletivo de coletivos” definiu que a exposição **Território SP** aconteceria simultaneamente em Havana e na ocupação do Prestes Maia. Por questões de falta de apoio governamental para a viagem de todos os artistas e o envio das obras para Havana, foi definido como proposta conceitual que a exposição em Cuba seria uma documentação, espécie de relato do que se passava na ocupação em São Paulo. Para isso, contavam com um aparelho de FAX, que faria a ligação entre as duas salas de exposição. A ideia é que a sala, inicialmente vazia, iria sendo preenchida pelos faxes enviados do Brasil. A postura também marcaria uma situação de falta de apoio institucional do Ministério da Cultura (MinC), com quem o grupo esteve em contato direto.

Em São Paulo, no dia da abertura dessa Bienal, foi promovida uma grande ação dos coletivos, e o subsolo do Prestes Maia foi tomado por cartazes, pinturas, esculturas e atividades propostas aos moradores. Durante as semanas que se seguiram, outras atividades foram organizadas e os diferentes coletivos envolvidos responsabilizaram-se por abrir e gerir o espaço expositivo. Já em Havana, após muita dificuldade para a disponibilização de uma linha de telefone na sala de exposição, pouquíssimos faxes foram enviados, sob a justificativa de que a comunicação via telefone entre Havana e São Paulo era falha. A sala da Bienal acabou ficando vazia, com um aparelho de fax no meio.



**Figuras 105 e 106:** Espaço expositivo no edifício Prestes Maia e colagem de rua dos cartazes produzidos pelo EC. Território SP, 2005.

O EC propôs a impressão participativa, em estêncil, de cartazes de imagens adaptadas do **Vitral**, durante a abertura da exposição em São Paulo. A ideia era que o trabalho ajudasse a instrumentalizar os moradores para a produção de seus próprios cartazes, sua própria mídia. Além disso, esses cartazes foram colados no espaço de exposição e pelas ruas da cidade.

#### **6.2.4. Passagem**

Seguindo uma onda de painéis, o grupo foi convidado pelo CCSP a realizar uma intervenção em sua galeria envidraçada, na passagem subterrânea que atravessa a avenida da Consolação, em SP. Agora com boa experiência em colagem de cartazes em estêncil, o grupo fez rapidamente sua opção: Guilherme Werner e Fabrício Lopez assumiram a coordenação do projeto, que contou com muito pouca participação de outros integrantes. Com orçamento reduzido, a opção foi reutilizar e adaptar imagens produzidas para o Continente, para o Vitral, e para a Bienal de Havana. Assim, numa tarde, a colagem foi feita e alguns integrantes do grupo nem mesmo chegaram a ver o trabalho ao vivo.





Figuras 107 e 108: Passagem. 2005.

#### 6.2.5. *Novos locais, novos significados, criação coletiva com memória*

O que garante que um trabalho como **Passagem**, produzido por poucos integrantes do grupo, possa ser chamado de criação coletiva? Como dito anteriormente, para sua produção foram utilizados diversos fragmentos de imagens de outros trabalhos do grupo; foram aproveitadas matrizes de estêncil criadas para outras situações; imagens digitais foram reimpressas em outros formatos e suportes, para serem colados e reorganizados numa nova composição, ou seja, mesmo que de forma menos organizada num processo com um sentido menos claro, podemos perceber novas traduções realizadas por alguns integrantes do grupo, que são continuidade de ideias desenvolvidas coletivamente surgidas em outros contextos.

O mesmo se percebe com os cartazes produzidos para a exposição **Território SP**: além da tradução de uma imagem em vinil translúcido para estêncil de duas cores sobre papel, existiu ainda a necessidade de uma tradução de significados, quando se deslocou a imagem de contexto, quando esta deixou o espaço expositivo e passou a ocupar o espaço da cidade. Assim foram adicionados textos e novos elementos à imagem.

O que podemos notar de recorrência nessas três obras é um contínuo processo de tradução das criações do próprio grupo: a participação

individual opera uma tradução, livre e sem restrições, de algo preexistente. O que garante a coletividade é justamente a continuidade, a construção dessa série de traduções. E, voltando ao grupo como sistema, o trabalho coletivo é esse resíduo, essa memória do grupo. Daí advém outra aproximação que gostaríamos de fazer da criação coletiva: a criação como um banco de dados.

### **6.3. Criação coletiva como banco de dados**

Os trabalhos apresentados a partir de agora foram de uma etapa muito mais amadurecida da produção do grupo, depois de mais de sete anos trabalhando coletivamente. Se tomarmos o tempo como fator de conectividade, poderíamos afirmar que nesse momento o grupo, entendido como um sistema, estava mais complexo. E podemos perceber nessa complexidade a retomada de diversos valores e proposições anteriores, por exemplo, a questão de propor um olhar sobre o fazer artístico que o desmitifique, aproxime-o da vida, bem como a intenção de propor novas sociabilidades, de estabelecer contato direto com a cidade e com o público. Esses conceitos, agora, coabitavam com a possibilidade de se gerar uma obra criada e assinada pelo grupo de maneira bastante consciente. Os trabalhos e propostas individuais agora não mais eram complementares ou se apresentavam inseridos em uma proposta maior e coletiva, como era o caso das exposições; agora eram acolhidos e mesclavam-se à própria obra do grupo, fundiam-se a elas, transformavam-se e transformavam a obra final.

Gostaríamos de apontar, nesses trabalhos, como o grupo acabou por assumir uma maneira de se criar coletivamente, assemelhada à organização de um banco de dados, uma espécie de repositório comum, de onde surge uma identidade coletiva que pode ser acessada por qualquer um dos seus integrantes.

### 6.3.1. Aberto

Como consequência do trabalho realizado durante o projeto **Reverberações**, em 2004, Fabiana de Barros, autora da proposta do **Fiteiro Cultural**, entrou em contato com o EC, para que se pensasse um novo projeto, com apoio do Consulado Suíço, do SESC e da PUC-SP. Por se tratar de um alto orçamento e um tempo mais estendido para a concepção, o grupo pôde realizar diversas reuniões coletivas, para definir o caminho do trabalho. Também foi possível muita abertura para a criação, uma vez que tínhamos o apoio e um canal direto e aberto com Fabiana de Barros. Chico Linares e Guilherme Werner realizaram a coordenação geral desse projeto que, pela sua amplitude, acabou por ter diversas subcoordenações. Uma característica organizacional, então, foi o grupo ter contado pela primeira vez com o trabalho de uma produtora, que gerenciou compras de materiais, locação de equipamentos, deslocamentos e orçamentos. Esse fato implicou também o não envolvimento formal da AJA no trabalho, já que não se utilizou seu CNPJ<sup>2</sup>. Foi também o primeiro projeto, depois da fundação da AJA, que conseguiu reunir todos os integrantes do EC, muito em função da amplitude e orçamento do projeto, muito em função da forma mais hierarquizada de trabalhar, que permitiu participações pontuais em momentos específicos.

#### 6.3.1.1. *Mídia informal – estudo de forma e função*

Aprofundando o desenvolvimento do estudo coletivo sobre a mídia, realizado principalmente durante o processo de trabalho do Vitral, o grupo elegeu dessa vez o tema da mídia informal como objeto de estudo: quais são as estratégias de mídias que a informalidade – camelôs, vendedores ambulantes - acabam por desenvolver. A intenção era possibilitar a inserção de contramensagens poético-midiáticas, através do saber da informalidade.

---

<sup>2</sup> Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica, necessário a toda empresa constituída

Interessava também perceber de que maneira essa mídia atuava nas pessoas e como seria possível uma interação arte-público, através dessas estratégias.

A estrutura do projeto envolveu algumas atividades diferentes, todas formas de relacionar o trabalho de arte com a rua e envolvendo diretamente o público.

### 6.3.1.2. Ocupação do Fiteiro

Necessariamente o EC deveria ocupar durante algum tempo o **Fiteiro Cultural** que seria instalado na PUC-SP, em frente ao Tuca (Teatro da Universidade Católica de São Paulo). Além das propostas do grupo, o Fiteiro contou com a exibição de vídeos curados por Fabiana de Barros, com uma *performance* de vídeoarte, e por uma palestra de Marina Abramovich, ao ar livre e aberta ao público.



**Figuras 109 a 111:** Ocupação do Fiteiro Cultural. Aberto, 2006.

O EC levou ao Fiteiro a proposta dos volantes, que eram distribuídos aos transeuntes, realizou alguns percursos do Ambulante dentro da PUC, pintou diretamente sobre a estrutura do Fiteiro um imenso caça-palavras, realizou a colagem de cartazes em estêncil, realizou o entalhe de imagens e impressão de xilogravuras, além de instalar faixas com textos criados pelos artistas.

### 6.3.1.3. *Ambulante*

Concebido como uma plataforma móvel de interação, o **Ambulante** é ao mesmo tempo estrutura e tema do projeto: adaptação de um carrinho de cachorro-quente, contava com uma câmera obscura, aparelhagem de som, letreiros e podia transportar as faixas, volantes, projetor, retroprojetor e outras propostas desenvolvidas durante o projeto. Tornava-se um marco referencial e possibilitava a interação - por exemplo, era possível atrair pessoas para uma conversa sobre a paisagem e o entorno, apenas pela curiosidade que a câmera escura proporcionava. O Ambulante carregava em si uma tensão e questionava, pela sua forma, a mídia informal, na medida em que era tal e qual um carrinho ambulante qualquer, mas ao mesmo tempo não vendia nada e trazia em si uma inscrição: não negociamos sua atenção.



**Figuras 112 e 113:** Ambulante circulando pela cidade. Aberto, 2006.

### 6.3.1.4. *Faixas*

Em alguns pontos de grande circulação, também foram realizadas *performances* com faixas impressas em estêncil que traziam textos incomuns, fragmentos e adaptações de textos da mídia. Para essas ações, foram convidados artistas que participaram de outros projetos com o grupo e, embora não fosse possível manter as faixas por muito tempo nos locais de

grande movimentação, o impacto foi muito grande, em função da escala do trabalho e pelo fato de que imagens fotográficas fechavam uma relação entre o lugar e o texto, como legendas da cidade.



**Figuras 114 e 115:** Faixas instaladas transitoriamente pela cidade. Aberto, 2006.

#### 6.3.1.5. *Palavra e imagem na cidade*

Desenvolvimento da proposta da *Publicação Pública*, a publicação *Palavra e Imagem na Cidade (PIC)* foi impressa diretamente na gráfica do SESC Pompeia, logo após o final da ação apresentando, inclusive, uma página em xilogravura e tipografia. Mais do que um registro de todo o processo desse trabalho, a publicação contava com o conceito de participação e buscava integrar textos e imagens criadas pelo público. Algo como uma publicação escrita pelo público, dialógica.

A partir das experiências anteriores e com essa clara intenção, o grupo percebeu, então, que era fundamental um elemento que agilizasse a participação, determinasse um tema ou assunto e, ao mesmo tempo, servisse de meio para o contato direto entre artistas e público. Assim, criou-se o conceito de volante, um folheto elaborado a partir de colagens de imagens e textos da mídia impressa, que tinha como característica principal a incompletude. Os volantes eram uma proposta de interação em si mesmos: jogos, estruturas conhecidas que, completadas pelo público, tornavam-se únicas. No desenvolvimento desse conceito, foram utilizadas lacunas, caça-





eram situações, obras relacionais - que, em função das demandas das encomendas para a criação de obras de arte mais tradicionais, ficara de lado por um tempo. O grupo retornava à cidade como mote e agora a observava sob um prisma mais restrito, abordando suas mídias e estabelecendo relações com elas. Ao propor a participação do público na construção das obras, propunha-lhe nova forma de se relacionar com as mídias e seus discursos.

Gostaríamos, aqui, de dar destaque ao volante, parte fundante da proposta que realizou a ponte entre público e artistas. É claro que o contato pessoal entre um e outro aconteceu, mas foi viabilizado por essa peça gráfica bem simples, que abria um canal de contato com o público e que possibilitou, de forma concreta, o acúmulo e a construção colaborativa: ele era a porta de entrada, o *input* de um aparelho que o grupo criou. É possível, portanto, pensar que o EC se propôs a criação de um banco de dados, constituído de imagens e textos, produzidos pelos artistas e pelos interatores do trabalho, que, durante o processo, foram sendo organizados e sistematicamente traduzidos em novas mídias. Esse processo foi, então, constituindo-se no resultado do trabalho, a obra em si. Que foram muitas e múltiplas, em mídias das mais diversas. Mas destaca-se a produção da PIC, publicação que, mais do que registrar o processo, foi resultado direto dele. E atribuiu permanência ao ocorrido.

Essa estrutura desenhada acima, muito se assemelha aos aparelhos da era da cybercultura, às operações autômatas das máquinas de busca que organizam a informação dentro da rede. Nesse caso, pode-se afirmar “que a arte permite tomar consciência dos modos de produção e das relações humanas produzidas pelas técnicas da época, e que, ao deslocá-las, a arte as torna visíveis” (BOURRIAUD, 2009. p. 94).

### **6.3.3. 1/2 Lab**

As experiências com camadas e transparências, iniciadas com o Continente e aprofundadas durante o Vitral, adicionadas das experiências



ópticas da câmera obscura e de projeção e retroiluminação a partir do Ambulante, somadas de todo o conhecimento do grupo na criação de imagens gráficas e a pesquisa de alguns integrantes em vídeo acabaram por trazer novas possibilidades. Além disso, o contato com Gavim Adans e Muzi, artistas que estudavam efeitos de ilusão de ótica e movimento (imagens 3d, mouarê, animações, entre outros), levaram alguns artistas do grupo a criar um subgrupo, ou um grupo à parte chamado 1/2 LAB. Inicialmente formado por Anderson Rei, Chico Linares, Guilherme Werner (integrantes do Coringa), com a participação de Gavim Adans e Muzi, é difícil dizer se o 1/2 LAB é algo novo ou apenas uma continuação da pesquisa já levada anteriormente. É fato que há um incremento de mídia: inicia-se um trabalho com vídeo e som que, antes, não houvera, mas os temas e mesmo muitas das imagens e discursos que se criaram com esses meios sem dúvida nasceram da pesquisa do Coringa.

Basicamente as propostas estruturavam-se a partir da ideia de plataformas de projeção de imagens que, somadas, constituíam uma grande tela. Para tal utilizavam desde traquitanas simples, como retroprojetores e objetos que produziam sombras ou refrações ópticas (lentes, espelhos, prismas, água), até a projeção de imagens de vídeo com direito à manipulação em tempo real, através de sobreposições de transparências, ou ainda via *software*. Dependendo da situação e da proposta em andamento, essas plataformas poderiam ser abertas à participação do público, que produzia junto com os artistas as imagens e narrativas. Com a experiência, foram sendo introduzidas outras práticas já utilizadas pelo EC para estimular e organizar a participação, como os volantes, que possibilitavam ao público a criação de textos mais direcionados aos temas propostos.



**Figuras 119 e 120:** Apresentação do 1/2 LAB no CCJ. 1/2 LAB 2008.

O 1/2 LAB valeu-se dos contatos realizados por Chico Linares junto ao SESC, e rapidamente estava inserido na Mostra de Arte do SESC, no final do ano de 2006. Nessa mostra, o grupo fez uma itinerância por algumas cidades do Estado de São Paulo, onde realizaram diversas experimentações com telas múltiplas e contaram com a participação de artistas convidados. Em São Paulo, os outros integrantes do grupo juntaram-se às experimentações em dois momentos: numa projeção no largo do Arouche e outra dentro do SESC Consolação.

A partir da percepção de uma lacuna, no que tocava ao desenvolvimento de propostas de áudio que integrassem a proposta visual, o grupo convidou Matheus Giavarotti e Daniel Manzione, que passaram a pensar ambientações sonoras que contassem com a participação do público, seguindo o mesmo conceito das projeções. Como resultado da experiência bem sucedida, no ano de 2007 foram realizadas apresentações no *Campus Party*, dentro da programação do Centro Cultural da Juventude. Nesse mesmo ano, foi desenvolvido um DVD interativo com o copatrocínio da Prefeitura de São Paulo, através de edital lançado pelo Centro de Cultura da Juventude. A proposta aprovada no edital contava com a realização de oficinas e apresentações de lançamento do DVD.

Nesse momento de maturidade, em função de uma série de discussões que tocavam o EC e seu ateliê e a AJA, e de todas as discordâncias quanto aos caminhos que deveriam tomar tanto um quanto outro, acabou-se por minar a formação do grupo que, então, dividiu-se: Gavin Adams, Chico Linares e Guilherme Werner, integrantes desde o início do projeto, mantiveram a posse do nome e continuaram suas pesquisas,

enquanto os outros integrantes seguiram seus caminhos, alguns mantendo a mesma pesquisa, outros abandonando por completo o trabalho.

#### 6.3.4. *Campo Coletivo*

Exposição curada por Fernanda Albuquerque e Gabriela Motta, no Centro Universitário Maria Antonia, o **Campo Coletivo** contou com a participação de diversos coletivos brasileiros, no início do ano de 2008. O EC foi convidado a participar da concepção conjunta da exposição, através da colaboração com os outros coletivos. Por dificuldades de comunicação e divergências na forma de atuar, no entanto, essa proposta de colaboração não se realizou na íntegra e cada coletivo realizou suas intervenções no espaço, de forma desconectada.

O EC propôs uma plataforma de criação e reprodução de imagens, através do uso de uma máquina de Xerox instalada no espaço expositivo e de matrizes transparentes de imagens criadas pelo grupo, que, ao serem combinadas, geravam infinitas possibilidades de obras. Ao público era proposto o manuseio das matrizes e a criação de sua própria obra em xerox. Foi realizada também uma colagem, em frente à plataforma, com imagens criadas pelos integrantes do grupo e convidados.



**Figuras 121 e 122:** *Flyer* de divulgação da exposição e plataforma de criação de imagens montada pelo EC. Campo Coletivo, 2008.

Coordenada por Matheus Giavarotti e Chico Linares, a forma de desenvolvimento e organização da proposta foi bastante centralizada: todos os artistas do grupo foram convidados a propor imagens para essa exposição, mas os artistas coordenadores encarregaram-se da negociação com a curadoria e da concepção geral da obra. Importante mencionar que já a essa altura o EC contava com um acervo, verdadeiro banco de imagens que eram utilizadas nesse e em outros trabalhos. Muitos dos artistas do grupo apenas se preocuparam, então, em fazer uma edição dessas imagens já existentes, ao invés de criarem novas.

### **6.3.5. *Plataformas, colaboração mediada***

Nessas duas situações, o grupo lançou mão da ideia de plataforma, para definir a forma de participação do público em suas obras. Em ambas, o público foi convidado a interagir com essas plataformas - aparelhos, na acepção Flusser, mas que expõem deliberadamente seu processo de funcionamento para a criação das imagens. Os artistas passam definitivamente para o papel de propositores de uma situação de convívio que gera a obra, e o que garante alguma identidade ao resultado é o fato de serem utilizadas imagens do banco de dados do grupo. Este é manipulado e traduzido pelos interatores, de forma bastante livre, condicionada apenas pelas regras do jogo, determinadas na elaboração do aparelho. Interatores são, então, os funcionários do aparelho e buscam criar situações imprevistas por ele; com isso, surgem novas imagens, que são capturadas e retroalimentam o aparelho, que amplia seu banco de dados.

A essa altura, o próprio trabalho do grupo assemelha-se mais ao de um editor do que ao de criador de imagens. As imagens novas surgem da sobreposição, adição, corte e justaposição. No caso específico do trabalho do grupo na exposição Campo Coletivo, a utilização da plataforma-aparelho prescinde pela primeira vez da mediação dos artistas. Se antes o volante era meio para um contato físico, efetivo, agora a plataforma vai se tornando cada

vez mais autômata e reproduz de forma mais precisa o funcionamento das máquinas de comunicação, da interação nas redes da *web*, onde, de tão mediadas e controladas, as relações humanas dissolvem-se em informações sem sentido que só podem ser ressignificadas pela vida.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Finalizamos este trabalho com a sensação de inconclusão muito grande. Se, por um lado, foi possível apontar diversas possibilidades de leitura para a produção do grupo e seus processos, por outro, permanece a certeza de uma falta de aprofundamento e radicalização das possibilidades levantadas. Essa certeza é condizente com a perspectiva de um pensamento complexo, que busca alargar os horizontes de compreensão do fenômeno estudado. Condizente também com a complexidade do próprio fenômeno em si: o Espaço Coringa foi muitos, diverso não apenas em momentos diferentes da sua história, mas também na sua simultaneidade. Espelho das relações humanas, estudar um grupo acaba sendo estudar a sociedade, suas condições materiais, seus desejos e formas de produção e comunicação. E pensar a produção artística nesse contexto acaba sendo um repensar a arte, elaborando possibilidades de reaproximação da arte com a vida.

Gostaríamos de aproveitar este momento de finalização e elaborar uma hipótese sobre o final do próprio grupo em si. Parece que, na trajetória desse coletivo de arte, que nasceu simples ainda e, com o tempo, foi adquirindo complexidade, foi estruturando-se e enrijecendo, ocorreram em paralelo o aprofundamento e a elaboração de certezas cada vez mais claras para cada um de seus integrantes. Uma metáfora didática seria pensar que cada viés do grupo apresentado nesse trabalho pudesse ser representado por um de seus integrantes.

Porém esses vetores, que foram se fortalecendo e conseguiram conviver por muito tempo dentro de um mesmo sistema, mesmo que tensionados por contradições, em um determinado momento precisaram desvincular-se. Na teoria dos sistemas, conforme um sistema cresce em complexidade, seus elementos vão se especializando em determinadas funções e surgem, então, subsistemas. E, de certa forma, foi isso que aconteceu com o Espaço Coringa: embora o grupo tenha se desfeito, em um processo repleto de discussões acaloradas que não couberam a esta pesquisa, é possível identificarem-se continuidades, subgrupos que surgiram dessa experiência.

O ateliê da rua Fradique Coutinho continua existindo, com outro nome, mas desenvolvendo-se segundo um vetor que nasceu no **Espaço Coringa**. A **AJA**, hoje **AJA-artes visuais**, mantém-se, produz publicações coletivas e mantém dois

ateliês, um em São Paulo e outro em Santos. Surgiu também a **Tralha audiovisual**, grupo de que faço parte e que desenvolve trabalhos colaborativos com forma de estrutura nascida das propostas desenvolvidas no EC.

O fim do grupo, fruto de necessidade de radicalização das suas próprias propostas, possibilitou novos começos. Assim como se pretende este trabalho, que termina com proposta de continuidade.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- BEY, Hakim. *TAZ, Zona Autônoma Temporária*. Tradução de Renato Rezende e Patrícia Decia. São Paulo: Conrad Editora, 2001.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins, 2009.
- CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. vol.1. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins, 2005.
- COCCO, Giuseppe; NEGRI, Antônio. *Glob(AL): Biopoder e Luta em uma América Latina Globalizada*. Rio de Janeiro: Record, 2005. 273 p.
- COLAPIETRO, V. *The Loci of creativity: fissured selves, interwoen practices*. Em manuscrita – Revista de crítica genética 11. São Paulo: Annablume, 2003.
- DEBOARD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. I e III. São Paulo: Editora 34, 1995.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- \_\_\_\_\_. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac Naif, 2007.
- GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. Campinas: Papirus, 1990.
- KURZ, Robert. *Die Ästhetik der Modernisierung. Von der Abspaltung zur negativen Integration der Kunst*. Disponível em: <http://www.krisis.org/> - Tradução de Cláudio Roberto Duarte.
- LEÃO, Lúcia. *O labirinto da hipermídia*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- \_\_\_\_\_. *A estética do labirinto*. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2002.
- \_\_\_\_\_. (org). *O chip e o caleidoscópio: reflexões sobre as novas mídias*. São Paulo: Editora SENAC, 2005.



- LEVY, Pierre. *Cibercultura*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- MACLUHAN, M. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Tradução de Décio Pignatari, São Paulo: Cultrix, 1979.
- MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos: O declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.
- MASI, Domenico De. *O ócio criativo*. Rio de Janeiro: Sextante, 2000.
- MOORE, A. General Introduction to Collectivity in Modern Art. In: *Journal of Aesthetics & Protest*. 2002. Disponível em: <http://www.journalofaestheticsandprotest.org/3/moore.htm> Acesso em: 19 jan 2009.
- MORIN, Edgar. *O método 4. As ideias*. Porto Alegre: Ed. Sulina, 1998.
- PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- RANCIÈRE, Jaques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- SALLES, Cecília Almeida. *Redes da criação: construção da obra de arte*. São Paulo: Horizonte, 2006.
- \_\_\_\_\_. *O gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP; Ana Blume, 2004.
- SANTAELLA, L.; NÖTH, W. *Imagem, Cognição, Semiótica, Mídia*. São Paulo: Iluminuras, Semiótica, PUC-SP/1994.
- SANTAELLA, Lúcia. *Comunicação e Pesquisa: Projetos para Mestrado e Doutorado*. São Paulo: Hacker Editores, 2001.
- SANTOS, Boaventura de Souza. *Renovar a teoria Crítica e reinventar a emancipação social*. São Paulo: Boitempo, 2007.