

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
JORNALISMO

**JORNAL “OPAVIVARÁ!”:
UMA EXPERIÊNCIA EDITORIAL COLETIVA**

BERNARDO MOSQUEIRA

RIO DE JANEIRO

2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
JORNALISMO

**JORNAL “OPAVIVARÁ!”:
UMA EXPERIÊNCIA EDITORIAL COLETIVA**

2013

Monografia submetida à Banca de Graduação como
requisito para obtenção do diploma de
Comunicação Social/ Jornalismo.

BERNARDO MOSQUEIRA

Orientador: Prof. Dr. André Parente

RIO DE JANEIRO

2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

TERMO DE APROVAÇÃO

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, avalia a Monografia **Jornal “OPAVIVARÁ!”: Uma experiência editorial coletiva.**, elaborada por **Bernardo Alves Pinto Mosqueira Gomes**.

Monografia examinada:

Rio de Janeiro, no dia 18 de Julho de 2013

Comissão Examinadora:

Orientador: Prof. Dr. André Parente

Doutor em Comunicação pela Escola de Comunicação - UFRJ

Departamento de Comunicação - UFRJ

Profª. Dra. Eleonora Fabião

Doutora em Estudos da Performance pela New York University

Departamento de Comunicação - UFRJ

Profª. Dra. Lívia Flores Lopes

Doutora em Artes Visuais pela UFRJ

Departamento de Comunicação – UFRJ

RIO DE JANEIRO

2013

FICHA CATALOGRÁFICA

MOSQUEIRA, Bernardo.

Jornal “OPAVIVARÁ!”: Uma experiência editorial coletiva. Rio de Janeiro, 2013.

Monografia (Graduação em Comunicação Social/ Jornalismo) –
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação
– ECO.

MOSQUEIRA, Bernardo. **Jornal “OPAVIVARÁ!”: Uma experiência editorial coletiva.**
Orientador: André Parente. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO. Monografia em Jornalismo.

RESUMO

Esse projeto relata e discute o processo de edição dos quatro números do Jornal OPAVIVARÁ!, elaborados semanalmente durante a residência artística composta por mim e pelo coletivo na Praça Tiradentes, Rio de Janeiro, entre os meses de maio e junho de 2012. A estrutura formal, o conteúdo textual, a composição de ilustrações, a dinâmica de sua produção, a estratégia de distribuição, a conceituação teórica e a edição coletiva do jornal, além da sua relação com as pesquisas do grupo e minha, são aqui analisadas. Atenção especial será dada, também, à história do coletivo, à minha relação com o mesmo e ao lugar ocupado pelo jornal na minha trajetória e na do próprio.

Agradecimentos

Aos meus amados avós Augusto e Linnéa;
Aos meus amados pais Andréa e Marcelino;
Aos meus amados irmãos Cristiano, Fernanda e Gustavo;
A todas as forças que me acompanham;
A Joaquim;
Aos amigos feitos na Escola de Comunicação;
A André Parente e aos demais professores da Escola de Comunicação;
Aos meus amados amigos Ana, Carol, Dani, Dani, Dom, Julio e Pedro;
Ao Sub;
Ao OPAVIVARÁ!

(Ao meu Amor)

Sumário

1. Introdução – Pra começo de conversa.....	7
2. Entre mim e OPAVIVARÁ!.....	9
3. O OPAVIVARÁ! até a Praça Tiradentes.....	14
4. Nossa residência na Praça Tiradentes.....	20
5. O Jornal “OPAVIVARÁ!”.....	25
5.1. Edição número 1.....	25
5.2. Edição número 2.....	27
5.3. Edição número 3.....	29
5.4. Edição número 4.....	31
6. Conclusão – Da Praça pra frente.....	36
7. Referências Bibliográficas.....	40
8. Anexos.....	41

1. Introdução – Pra começo de conversa

O OPAVIVARÁ! é um coletivo de artistas que tem a cidade do Rio de Janeiro como base. Sua formação já apresentou diversas configurações e, desde o início dos anos 2000, o grupo vem desenvolvendo ações, instalações e dispositivos que estimulam experiências coletivas.

O OPAVIVARÁ! apresenta poética própria que é distinta do simples somatório das linguagens individuais de cada um dos integrantes. Todos os componentes do grupo são artistas que têm trajetórias, poéticas e pesquisas independentes, mas, hoje em dia, com as demandas por trabalhos do grupo cada vez maiores, o coletivo acabou se tornando prioridade para todos.

Minha relação com o grupo teve início antes mesmo do entendimento de que eu trabalharia com arte contemporânea. Quando eu ainda era um estudante de engenharia mecânica, fiz parte de um coletivo de cientistas e artistas do qual Pedro Victor Brandão também era membro. Pedro é artista, fotógrafo e pesquisador e, naquela época, era componente do OPAVIVARÁ!. Aos meus 18 anos, as histórias contadas por Brandão sobre o OPAVIVARÁ! me eram muito sedutoras. Tempos depois, quando eu já estudava comunicação social na UFRJ, o coletivo fazia parte da minha primeira exposição.

Trabalhamos juntos em algumas mostras e projetos especiais até que o coletivo me convidou a participar com eles de uma residência por um mês na Praça Tiradentes, no Rio de Janeiro, e para ser editor chefe do jornal que publicariam semanalmente.

Esse trabalho que apresento tem como objetivo contar a história desses jornais e, para isso, contará parte da minha trajetória, parte da trajetória do coletivo, fará um pequeno histórico de nossas parcerias e relatará o que aconteceu durante nossa residência na Praça Tiradentes e como se deu a construção das quatro publicações.

Essa pesquisa foi iniciada no momento em que se percebe que há pouco conhecimento construído pela academia sobre uma das frações mais experimentais do cenário da arte contemporânea no Rio de Janeiro do começo dos anos 2000. Escreveu-se muito pouco sobre os coletivos, os grupos e as experiências de ocupação de espaços expositivos alternativos. Esse trabalho nasce com a intenção de ser apenas o início de uma grande pesquisa que incluirá, também, o Grupo Py, o GrupoUM, os Orlândias etc..

Minha experiência na Escola de Comunicação da UFRJ foi crucial em todo o processo construtivo do jornal e dessa pesquisa. O que aprendi sobre a história do jornalismo, do jornalismo popular e do jornalismo brasileiro foi muito importante para a criação de

referências e para o desenho conceitual e formal do nosso jornal. O que aprendi também sobre técnicas de entrevista e reportagem foi muito importante para as entrevistas na praça, feitas para o jornal, e para as entrevistas com os artistas, feitas para esse texto.

Para esse trabalho que apresento, **Jornal “OPAVIVARÁ!”: Uma experiência editorial coletiva**, entrevistei cada um dos integrantes do coletivo (Caroline Valansi, Daniel Toledo, Domingos Guimaraens e Julio Callado) e três antigos integrantes do OPAVIVARÁ! (Ana Luiza Hupe, Daniela Serryua Kohn e Pedro Victor Brandão). Nessas entrevistas, coletei documentos e relatos sobre toda a história do coletivo e tive acesso a muitas informações que, apesar da proximidade nutrida há muito tempo com os artistas e com o coletivo, antes eu não possuía.

É importante dizer também que algumas das informações contidas nessa monografia seriam “confidenciais”. Além do fato de que não é pública a inexistência material de Ophélia Patrício Arrabal (a crítica de arte que compartilha comigo a edição e assina alguns textos dos jornais), o OPAVIVARÁ!, da mesma forma, não revela abertamente sua formação. Em entrevistas para jornalistas, críticos e curadores, afirmam a existência de Ophélia e não dizem os nomes dos membros e ex-membros do coletivo – muito menos as datas de suas entradas e saídas. Isso seria, segundo eles, uma forma de reafirmar a identidade coletiva e de se afastar da imagem do senso comum de que coletivos são apenas plataformas para sucessos individuais.

Além das importantes entrevistas supracitadas, muitos livros e textos formam a base da elaboração desse trabalho. Porém, optou-se pela utilização dos textos de outros autores apenas como instrumentos para a construção do pensamento e não como matéria da composição textual. Isso justifica a seguinte ausência de citações. Consultando a bibliografia ao final, será possível conhecer minhas referências para esse texto.

O primeiro capítulo desse trabalho nos revelará a construção de minha relação com o OPAVIVARÁ!. O segundo capítulo resumirá a trajetória do coletivo desde antes de sua gênese até o momento de nossa residência. O terceiro capítulo trará um pouco de nossa experiência na Praça Tiradentes e explicará em que contexto foram construídos os jornais. O quarto capítulo analisará os quatro jornais e os relacionará com a produção do coletivo, com a minha produção e com o que vivíamos e aprendíamos na praça. Na conclusão, dissertarei sobre algumas das reverberações do processo de construção do jornal e desse texto que agora apresento.

2. Entre mim e o OPAVIVARÁ!

Eu estudei engenharia mecânica por dois anos na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Com um segundo vestibular, ingressei na Escola de Comunicação (ECO-UFRJ) com o desejo de trabalhar como jornalista cultural. Ainda no primeiro semestre do curso, Fernando Cocchiarale, que havia sido curador do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) por oito anos, me indicou para uma entrevista de estágio no setor de comunicação do museu. Fui selecionado e trabalhei nessa instituição entre 2009 e 2010, lidando diretamente com os artistas expositores, com os curadores das mostras, com os produtores, com a assessoria de imprensa, com o Clube de Colecionadores, com a Associação de Amigos do MAM - RJ, com as museólogas, com os projetos expográficos etc..

No museu, publiquei meu primeiro texto crítico no catálogo da exposição “Br 22 Bob N Remix” de Bob N e presenciei a entrada de Luis Camillo Osório e Frederico Coelho para os cargos de curador e curador assistente, após a morte do antecessor Reynaldo Roels Jr..

Após meu desligamento do museu, em uma festa de fim de ano no atelier do artista Heleno Bernardi, ouvi um jovem curador dizer que “não tolerava excessos de liberdade”. Alguns dias depois, em um texto de Clarisse Lispector, me apareceu uma resposta: “Liberdade é Pouco. O que desejo ainda não tem nome.”. Minha família havia acabado de comprar uma casa no bairro do Jardim Botânico (Rio de Janeiro), que, em um mês, entraria em obras para reforma. Decidi utilizar a casa como espaço alternativo expositivo e convidei 47 artistas para fazerem parte de uma exposição que discutiria liberdade hoje – tendo como título as frases de Lispector supracitadas.

Por entender que eu era ainda pouco conhecido e muito inexperiente, convidei o grande número de artistas acreditando que entre 10 ou 15 deles aceitariam participar do projeto de ocupação. Todos (menos o grupo Chelva Ferro) aceitaram o convite, e mais alguns inicialmente não convidados pediram para participar.

Conhecendo o importante histórico de experiências expositivas em espaços alternativos no Rio de Janeiro (como Orlândia, Nova Orlândia, Grade Orlândia, Associados e Love’s House, Pylar e Pyrata, entre outros) e sabendo de seu pouco registro em imagens, me preocupei em filmar e fotografar o acontecido. Convidei três amigos também estudantes da ECO para dirigirem um documentário experimental sobre nossa experiência. Liderados por Pedro Acosta, filmaram mais de 80 horas com imagens da casa vazia, das entrevistas nas quase 40 visitas a ateliês, da montagem da exposição, da noite de abertura, da desmontagem e da casa vazia novamente. Tudo isso aconteceu sem nenhum tipo de filiação a programa de

financiamento (edital, institucional, patrocínios, leis etc.). Não podíamos contar com dinheiro nenhum para a produção, mas alguns amigos, familiares, artistas participantes e colecionadores próximos nos apoiaram de forma a possibilitar uma boa estrutura com três seguranças, recepcionista, vendedoras de bebidas e comida e equipe de limpeza.

Nas 12 horas de festa de abertura da exposição, aconteceram mais de 15 performances (nem todas previstas) e compareceram mais de 2800 pessoas. Nos dois dias que seguiram a abertura, mais 1800 pessoas estiveram presentes. Entre os artistas participantes da exposição (a quem eu deverei sempre, certamente, toda minha gratidão), estão alguns artistas de grande reconhecimento (como Marcos Chaves, Raul Mourão, Enrica Bernadelli, Suzana Queiroga, Analívia Cordeiro, Paula Maria Gaitán, bem como o orientador desse trabalho André Parente) e outros que despontavam (como Pedro Varela, Carolina Ponte, Vivian Caccuri, Pedro Victor Brandão, Maria Lynch, Tiago Rivaldo, João Penoni, Luiza Baldan, Joana Traub Cseko e muitos outros).

Dois anos antes dessa exposição, eu havia conhecido Pedro Victor Brandão. Nós fomos dois dos idealizadores e fundadores do Laboratório Tupinagô de Experimentação Artística e Científica, um coletivo de artistas, cientistas, médicos, teóricos etc. que, durante quase dois anos, manteve encontros regulares. Além das mais de 20 apresentações de oficinas de teatro de rua, poesia, palestras e ouvidoria em praças de bairros, favelas e comunidades das mais diversas (como Complexo do Alemão, Complexo da Maré, Ramos, Méier, Bonsucesso, Rocinha, Cantagalo etc. – tudo antes de UPPs), o Laboratório chegou a fazer duas apresentações da peça “E Ainda Assim Se Move” no Salão Dourado do Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ, com participação de Ney Matogrosso, Duse Nacaratti, Leonardo Vieira e Amir Haddad, entre outros. Naquele tempo, Pedro já fazia parte do coletivo OPAVIVARÁ!.

Alguns meses depois do meu primeiro encontro com Pedro, fui apresentado a Daniel Toledo, que também participava do coletivo. Ana Hupe, Caroline Valansi, Daniela Serruya Kohn, Domingos Guimaraens e Julio Callado (que completam o grupo dos sete artistas que compunham o OPAVIVARÁ! na época da exposição “Liberdade é pouco. O que desejo ainda não tem nome.”) eu conheci na primeira visita marcada com os artistas para decidir os espaços definidos aos trabalhos na casa da minha família.

Na exposição, ao entrar pela porta principal da casa, se sentia um cheiro muito forte de ervas. Ao olhar para o lado direito, eram avistadas seis cadeiras de praia de três lugares e três galões de água interligados (do tipo azul usado em bebedores domésticos) com finas

mangueiras plásticas coloridas saindo de suas laterais. O ambiente, que originalmente era uma sala de jantar, estava iluminado por lâmpadas coloridas. Esse era o “ambiente envolvente” criado pelo OPAVIVARÁ! com seis Espreguiçadeiras Multi, algumas lâmpadas e um Gozashisha triplo. Os primeiros eram cadeiras de praia de três lugares, que estimulavam o compartilhamento das ações e a criação de espaços de fruição coletiva e foram criados para a exposição “EU AMO CAMELÔ!” (na Galeria TAC, Rio de Janeiro, 2009, com trabalhos que analisavam e defendiam a prática dos vendedores ambulantes nas praias cariocas à época das primeiras ações restritivas à prática do comércio informal pela política do Choque de Ordem imposta pelo prefeito Eduardo Paes). O segundo, que era apresentado na sua versão tripla, foi criado de maneira embrionária (pequeno e de vidro) para a exposição “nmultiplos” organizada por Ligia Canongia na extinta Galeria Arte 21 e se configurava como um “narguilé” (instrumento para fumar, comum nas culturas de tradição islâmica) que só funcionava se acionado coletivamente, ou seja, se fumado por 12 pessoas ao mesmo tempo. O nome Gozashisha é a união das palavras Goza e Shisha, que significam Narguilé em línguas africanas. O compartimento para o fumo era alimentado coletiva e anonimamente sem que se soubesse nem mesmo qual mistura de ervas era fumada. As instruções para que o público trouxesse ervas foram dadas pelas redes sociais, que foram muito importantes para a construção de toda esta exposição.

O evento criado no Facebook contava com mais de 1500 confirmações de presença (muitas delas de usuários de fora do Rio de Janeiro e do Brasil). Foi criado um email para que quem não tinha perfil no Facebook pudesse confirmar sua ida ao evento. Na mídia tradicional, conseguimos matérias no Jornal O Globo (nota na coluna do Ancelmo Gois, nota e cobertura na coluna Gente Boa, matérias no caderno Zona Sul, no caderno Rio Show e no Segundo Caderno e nota na Revista de Domingo), no Jornal do Brasil (nota na capa, nota na coluna da Heloisa Tolipan, matéria no Caderno B e oito páginas na Revista de Domingo), na revista Veja Rio, na Folha de S. Paulo e em muitos blogs e revistas de moda, design, comportamento e arte. No evento do Facebook, eu e os artistas dávamos instruções para o evento e para os trabalhos.

Uma das festas mais interessantes da cidade (Buati, produzida por José Camarano e Marcelo Argento) fez uma edição chamada “artsy” especial para a exposição, com folders e fotos realizadas pelos artistas participantes da mostra. Os DJs da festa e outros convidados tocaram, durante a abertura, dentro de uma instalação sonora da dupla Franz Manata e Saulo Laudares.

No dia que seguiu a abertura da exposição, ainda com garrafas de cerveja espalhadas pelos cantos, um senhor e uma jovem mulher entraram na casa e pediram ajuda para saber de quem eram os trabalhos. Depois de uma hora e meia falando sobre os artistas, o homem me disse ser Oscar Cruz e afirmou ter sido parceiro de Marcantonio Vilaça, Thomas Kohn e Maria Baró em projetos e galerias no Rio de Janeiro e em São Paulo. Nesse momento, me convidou para fazer a mostra inaugural de sua nova galeria na capital paulistana – 20 dias depois.

A mostra acabou por se chamar “Com Afeto, Rio” e apresentava trabalhos de 23 artistas cariocas ou que escolheram o Rio de Janeiro para morar e produzir e que, de alguma forma, pesquisavam as questões do afeto em sua produção. Entre os artistas, estavam Julia Cseko, Bernardo Ramalho, Domingos Guimaraens, Daniel Toledo e, mais uma vez, OPAVIVARÁ!. O coletivo participou apresentando uma série de postais desenvolvidos no contexto da exposição “EU AMO CAMELÔ” mostrando os vendedores da Praia de Ipanema.

No ano seguinte (2011), depois de ter feito outras oito exposições, eu e o coletivo voltamos a trabalhar juntos na exposição “Sem Título #1: experiências do pós-morte”, em que eu reunia trabalhos de quase 30 artistas de diversas regiões do Brasil para olhar para pintura (como conceito superexpandido) e discutir, com ironia, a relevância de se separar a produção artística pelas suas técnicas ou materiais. O coletivo apresentou o trabalho COLORBAR, que se tratava de um recipiente de vidro com divisões em forma de barras contendo bebidas destiladas de diferentes cores das quais o público podia se servir. O nome do trabalho fazia alusão à antiga barra de cores para ajustes de imagem nas antigas TVs. Esse trabalho era desdobramento da KOMBICOLORBAR apresentado no evento Sesc Arte 24h no ano anterior, em que o coletivo servia drinks alcoólicos coloridos com fumaça de gelo seco através da janela de uma Kombi. O COLORBAR estaria, junto das Espreguiçadeiras Multi (cadeiras triplas), em 2012, na exposição “Trepá-trepá no Campo Expandido” que montei no Edifício Ciccillo Matarazzo (Pavilhão da Bienal de São Paulo) resultado do Prêmio do Laboratório Curatorial da Feira de Arte de São Paulo (sp-arte), tendo sido selecionado por Adriano Pedrosa e Rodrigo Moura e tendo recebido visitas críticas de Uta Meta Bauer, Ana Paula Cohen, Suely Rolnik e Agustin Perez Rubio. A exposição contava, além dos trabalhos do OPAVIVARÁ!, com obras de Fernanda Gomes, Laércio Redondo, Claudia Hersz, Leo Ayres, Rodolpho Paragi, Julio Lucio e Gustavo Speridião, entre outros. Ainda relacionado a essa exposição, escrevi um pequeno texto sobre o OPAVIVARÁ! para a revista Bamboo.

Entre 2011 e 2012, desenvolvi o Projeto Pretexto pelo qual acompanhei, durante 12 meses, com reuniões mensais individuais, um grupo de 12 artistas e um coletivo (o próprio OPAVIVARÁ!) que trabalham no estado do Rio de Janeiro. Este projeto visava relocalizar o trabalho do curador, transformando a função de “escolher trabalho – colocar na parede – escrever texto de justificativa” em um real acompanhamento ativo das questões, da produção, das condições, da situação, da vida e das constantes transformações dos artistas. A cada mês, uma nova dinâmica (cada vez mais experimental) era proposta para as “reuniões” individuais de acompanhamento. No primeiro mês, meu objetivo era ver tudo que os artistas tinham produzido até então. No segundo mês, tudo que eles sempre quiseram fazer mas nunca fizeram. No terceiro mês, o que estavam fazendo na época. No quarto mês, entrevistas sobre assuntos pessoais. No quinto mês, me propus a ser assistente de cada um deles. No sexto mês, pedi que me mandassem fazer qualquer coisa. E assim segui se tornando cada vez mais radical. Nos últimos meses, a estrutura era quase caótica, e, durante todo o processo – que tinha o objetivo, em grande parte, de tirar os artistas dos lugares de passividade e colocá-los em lugares de atividade e dominação sobre os demais elementos do sistema -, passei por assistente de fotógrafo, criador de cores em tinta para pintores, baby-sitter, motorista da mãe que chegava ao aeroporto, parceiro de bar e consultor independente dos Narcóticos Anônimos. O resultado deste ano de trabalho foi o próprio processo, e seus frutos foram as implicações diretas e transformadoras nos trabalhos dos artistas e do meu próprio. Acompanhar o OPAVIVARÁ! durante 12 meses e em muitas de suas reuniões me colocou em um lugar privilegiado para entender e participar de sua dinâmica criativa.

No ano de 2011, o coletivo propôs uma experiência de residência durante o carnaval. Artistas brasileiros e estrangeiros (entre eles a gaúcha Mayra Redin e o coletivo colombiano Los Invisibles) durante todo o carnaval construíram as fantasias coletivamente, dormiram na mesma casa e foram aos mesmos blocos. A experiência acabou por se repetir por mais dois carnavais de maneira cada vez mais intensa – e eu fiz parte das três edições.

Como consequência destas residências, esses projetos juntos e esse acompanhamento experimental, não éramos mais apenas colegas de trabalho ou pesquisador e objetos de pesquisa. Tornamo-nos muito próximos: interlocutores e parceiros. Em 2012, o coletivo organizou uma residência pela qual morariam durante quatro semanas na Praça Tiradentes, no Centro do Rio de Janeiro. Com a obrigação de fazer uma publicação sobre a residência, decidiram fazer um jornal semanal durante esse mês de atividades. Eles me convidaram, então, para ser o editor desse jornal e fazer parte da residência.

3. O OPAVIVARÁ! até a Praça Tiradentes

Daniel Toledo e Julio Callado se conheceram na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, em um curso ministrado por Anna Bella Geiger e Fernando Cocchiarale. Formaram, então, nessa época, um grupo de estudos que era composto, entre outros, pelos artistas Deborah Engel, Celina Portela e André Sheik.

O primeiro trabalho que o OPAVIVARÁ! inscreve em sua cronologia foi o “Onde estão os sonhos que não podem ser comprados?”, uma ação durante o Fashion Rio, a semana de moda carioca, que acontecia nos jardins do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro no ano de 2005. Mostrando que o coletivo questionava a utilização do espaço público e dos instrumentos de interesse público desde então, este trabalho (de certa forma, ainda um experimento despretensioso) aconteceu antes mesmo de o grupo receber seu nome. A ação foi fruto dos encontros do tal grupo de estudos e acontecia como uma distribuição de folhetos com a pergunta que dá título ao trabalho.

Daniel Toledo já havia participado de experiências coletivas no bloco de carnaval Céu na Terra, no GrupoUM¹ e no Grupo Py². Foi em um evento organizado pelo GrupoUM, intitulado “Teatro Abstrato”, que Toledo apresentou pela primeira vez seu trabalho individual mais conhecido e que hoje faz parte da Coleção Gilberto Chateaubriand: o “Homem

¹ O GrupoUM foi fundado em 2003 por Nadam Guerra e Domingos Guimaraens e reunia artistas em exposições/ações com "motes" como “Teatro Abstrato”, “Escultura Imaterial”, “Performance Fotográfica” e “Chanchada Conceitual”. Seu manifesto fundador revelava o interesse na "arte viva": "Tudo é Um. Arte é Um.". Com dinâmica de reuniões regulares e experiências expositivas temáticas sem curadores, o grupo chegou a ser formado por quase 20 artistas. Entre os participantes, Nadam Guerra, Carlos Eduardo Cinelli, Jaya Pravaz, Julia Cseko, Joana Traub Cseko, Lois Lancaster, Pedro Seibnitz, Natalia Warth, Tissa Valverde, Moana Mayall, Bruno Castello, Cristian Caselli e Luiz Lopes, além de Daniel Toledo e Domingos Guimaraens, que viriam a fazer parte do OPAVIVARÁ!. Como convidados, participaram, entre outros, Roberto Alvin, Alexandre Sá, Andrea Jabor, Debora 70, Amélia Possidônio, Leila Lessa, Tato Teixeira, Livia Rosa Freitas, Elaine Thomazzi e Ricky Seabra.

²Daniel também fizera parte do Grupo Py (com Julio Callado, Daniel Murgel, Julia Cseko e Joana Traub Cseko, entre outros) ainda numa época em que havia muito menos espaços expositivos e editais no Rio de Janeiro. O grupo organizou ações e exposições como Pyrata (na barca Rio-Niterói, com a participação de mais de uma centena de artistas), Pylar (na casa da mãe de Julio Callado em Santa Tereza, com as participações, entre outros, de Barrão, José Damasceno, Alexandre Vogler, Marcos Chaves, Martha Jourdan, Mariana Manhães etc.) e Febeario (no Espaço Cultural Sérgio Porto, com Antonio Manuel, Alexandre Sá, Artur Barrio, Carla Guagliardi, Ernesto Neto, Ricardo Ventura, Ricardo Basbaum, Ronald Duarte, Tatiana Grinberg e Vitor Arruda, entre outros).

Espelho”. Nesse trabalho, Daniel caminhava pelo espaço público vestindo uma roupa coberta por pedaços de espelhos. A centralização de poder do GrupoUM na figura do artista Nadam Guerra fez Toledo se afastar do grupo. Da mesma forma, Daniel fez parte do Grupo Py, mas a centralização do poder na figura de Julia Cseko também fez Toledo se afastar do grupo.

Os trabalhos individuais de Julio Callado e Daniel Toledo já apresentavam interesse no que é relacional desde essa época. Do fim do Grupo Py, surgiu a parceria entre Daniel Toledo, Daniel Murgel e Julio Callado com propostas de performances no “CEP 20.000” (organizado pelo poeta Chacal no Espaço Cultural Sérgio Porto). Se no Grupo Py e no GrupoUM as exposições e ações eram formadas pela reunião dos trabalhos individuais dos integrantes ou participantes, as novas propostas do trio apresentavam vontade de criação coletiva: vontade de criar junto.

No trabalho “Ctrl+C Ctrl+V” (2006) propuseram servir um yakisoba e reunir artistas, atores e diretores para compartilhar uma criação. No trabalho “Nada Sincronizado” (no ano da Copa do Mundo de Futebol de 2006) propuseram, com certo tom dadaísta, promover um jogo de futebol no Teatro do Jockey, durante o qual artistas realizariam ações. Ricardo Ventura, McXuparina e Enrica Bernardelli foram alguns dos artistas participantes. No trabalho “Orquestra de Assovio” (2006) já demonstravam o interesse na confusão entre os papéis esperados do público e dos artistas: com uma câmera apontada do palco para a plateia, e espalhados pelos assentos do teatro, começavam a assoviar, estimulando a geração de uma experiência criativa musical coletiva. Seus trabalhos, como podemos perceber, desde então já apresentavam a vontade de estimular comportamentos criativos coletivos.

Mesmo declarando a autoria de trabalhos desde o ano de 2005, o nome OPAVIVARÁ! só foi dado ao grupo quase dois anos depois. O nome curiosamente havia sido cunhado por Julio Callado e um grupo de amigos em uma mesa do restaurante Simplesmente, em Santa Teresa, no ano de 2002, para ser título de uma espécie de jornal experimental de inspiração dadaísta, misturando as expressões “Opa!”, “Viva!” e “Viverá!” para gerar uma palavra sem significado.

Já batizados como OPAVIVARÁ! (desde a exposição na UNEI, no Rio de Janeiro), Daniel Toledo, Daniel Murgel e Julio Callado apresentaram o trabalho “NAMOITA”, na exposição “Verbo” (festival de performances organizado por Daniela Labra e Marcio Gallon, na Galeria Vermelho, em São Paulo). O trabalho ganhava forma como uma área envolvida por plantas e arbustos que impediam que quem estivesse fora visse que havia um espaço a ser ocupado (da maneira que se quisesse) do lado de dentro. Foi com esse trabalho que criaram o

conceito de “espaço envolvente”³: um modo expositivo que se repetiria em outros trabalhos do grupo, em que se envolve o público de maneira a propiciar o livre comportamento e a livre troca entre todos. O espaço envolvente (nesse caso, a moita) visa confundir mais uma vez público e artista: não há necessidade de nenhum ativador para o espaço além do próprio espaço. O “NAMOITA” (em todas as suas versões: na Verbo, em Brasília, no MAM-RJ e na Gentil Carioca) sempre acaba se tornando um espaço para sexo, carinho, bebida e maconha. Naquele momento, na primeira versão do “NAMOITA” (na “Verbo”, na Galeria Vermelho, em 2006), começou a ficar claro que, enquanto Toledo e Callado queriam buscar a construção de uma poética própria ao grupo, Murgel preferia que o coletivo fosse apenas um propositor de eventos. Por isso, Murgel acabou se afastando.

Daniela Serruya Kohn havia estudado com Daniel Toledo na Escola de Belas Artes da UFRJ e acabou por se juntar ao coletivo. Caroline Valansi, amiga de Daniela, é convidada a fazer parte do grupo. No dia da entrada de Caroline, Julio Callado, que acabara de saber que seria pai, avisa seu afastamento do OPAVIVARÁ!

O coletivo mostra o trabalho “Gozashisha” na Galeria Arte 21 e, na noite de abertura, Pedro Victor Brandão se aproxima do grupo. Pouco tempo depois, Pedro faria parte do coletivo.

Em 2007, Ricardo Ventura, que havia se aproximado do grupo desde a exposição “Pylar” organizada pelo Grupo Py, convida o OPAVIVARÁ! para elaborar um evento na mesma casa onde alguns anos antes havia acontecido o “Orlândia”⁴, na Rua Engenheiro

³ Segundo Ophélia Patrício Arrabal na edição número 1 do jornal Opavivará!: “Na transversal da telecomunicação, a intervenção artística propõe o espaço envolvente, oferecendo ao indivíduo o toque e o acolhimento, e, se possível, a sensação festiva de estar entre amigos. O espaço envolvente deve ser um espaço experimental e lúdico, e deve necessariamente, mesmo que por um curto período de tempo, transportar as pessoas para um outro contexto, algo como a descoberta das Américas e seus povos bárbaros.”

⁴ Exposição organizada em 2001 por Márcia X, Ricardo Ventura, Bob N e Elisa Magalhães em uma casa em reformas na Rua Engenheiro Orlando Dantas, em Botafogo, no Rio de Janeiro. Muitos artistas, curadores e críticos de gerações, cidades e interesses diferentes se encantaram pelo projeto que era pleno de liberdade. Foi o cenário de criação de importantes trabalhos de artistas como Simone Michelin, Luiz Aquila, Tunga, Lina Kin, Márcia X e muitos outros. Muitos destes trabalhos acabaram em grandes coleções, exposições e bienais. A ocupação foi pauta das revistas Flash Art, Sculpture Magazine e Contemporary Art além da mídia nacional.

Orlando Dantas, em Botafogo, Rio de Janeiro. A última ocupação da casa fora como sede dos “Oculistas Associados”, e a palavra “Associados” que restava no letreiro acabou por batizar o evento.

A ideia foi construir um trabalho coletivo em que tudo seria construído por todos. Diferente das exposições do Grupo Py ou do GrupoUM, dessa vez não era mais cada artista com um trabalho individual. Não havia etiquetas de identificação dos trabalhos, mesmo que, por vezes, pudessem ser reconhecidas peças dos trabalhos de Claudia Hersz, Aimberê, Heleno Bernardi, Roberto Cabot, Domingos Guimaraens, Caroline Valansi, Nadam Guerra, Bob N, Martha Jourdan, Ana Torres e de outros tantos dos incontáveis participantes. Daniel Toledo, em entrevista inédita concedida a mim no dia 25 de abril de 2013, disse que podem ter sido mais de 200 artistas.

Nessa época, o OPAVIVARÁ! foi convidado para um encontro internacional de coletivos no Matadero Madrid, importante centro cultural na Espanha, durante o ano do Brasil na Arco (feira de arte da capital espanhola). A curadora Solange Farkas havia convidado o coletivo baiano GIA⁵, que, por sua vez, convidou o coletivo Poro, o Grupo Empreza e o OPAVIVARÁ!, entre outros.

A seleção para um evento internacional fez com que o coletivo voltasse os olhos para o próprio trabalho, e os fluxos dos encontros em Madrid fizeram com que conhecessem outras histórias e dinâmicas de pesquisa e existência de coletivos.

Na volta da Espanha, o OPAVIVARÁ! elaborou o trabalho “Moitará” em parceria com o GrupoUM. O trabalho, uma moeda de trocas afetivas sem lastro monetário, foi apresentada na “Verbo”, organizada por Daniela Labra, Marcos Gallon e Eduardo Brandão, na Galeria Vermelho, em São Paulo, no ano de 2008. O coletivo confeccionou mil moedas de cerâmica numeradas e penduradas em colares e participou de eventos em que o público podia propor trocas pelas moedas. Alguns trocaram por objetos (objetos de arte, objetos mágicos, objetos curiosos, objetos cheios de valores simbólicos e afetivos) e outros trocaram por ações (performances, performances musicais, declamação de poesia, ações para a câmera etc.). O coletivo acabou realizando eventos de troca no Barracão Maravilha Arte Contemporânea (no

⁵ GIA é a sigla para Grupo de Interferência Urbana, nome do coletivo baiano de artistas, arte-educadores e músicos que trabalham há mais de 10 anos na cidade de Salvador. A poética desse coletivo tem muitos pontos de contato com a produção do OPAVIVARÁ!: além da vontade de criar situações ideais para trocas, a crítica social e o elogio à alegria são características importantes desses coletivos.

Rio de Janeiro), no Circuito Sesc de Artes (em diversas cidades do interior de São Paulo), no SPA das Artes (no Recife) e em situações íntimas dos membros do coletivo. Todas as trocas são numeradas e têm suas informações publicadas no site do trabalho.

Com o coletivo já no Rio de Janeiro, o produtor Mauro Saraiva (responsável pela produtora Tisara) convidou o coletivo a pensar em um trabalho para a Praça Tiradentes, a acontecer durante o Viradão Carioca de 2009. A praça, que era cercada por grades, recebeu escadas sobre o gradil, de modo que as pessoas podiam atravessar o cercado e cruzar a praça, se apropriando do espaço público. As pesquisas e a relação estreita entre o coletivo e a Praça Tiradentes começaram precisamente com esse trabalho. Alguns meses depois, as grades da praça foram retiradas pela Prefeitura do Rio.

O OPAVIVARÁ! foi convidado, então, a participar da Bienal Anual de Búzios (BAB) organizada pelo curador, artista e gravurista Armando Mattos. Lá, eles apresentam uma nova versão do “Gozashisha”. Domingos, que já estava se aproximando do coletivo (principalmente pela parceria entre o GrupoUM e o OPAVIVARÁ! no trabalho “Moitará”), vai à Bienal acompanhando seu pai, o artista Luiz Alphonsus, que também era convidado da BAB daquele ano de 2009. Após essa viagem a Búzios, Domingos passou a fazer parte do coletivo.

A exposição “EU AMO CAMELÔ!” foi o momento em que o OPAVIVARÁ! começou a construir, de uma forma mais consciente, sua poética. Pela primeira vez, estavam presentes, ao mesmo tempo, elementos que seriam cruciais em sua produção posterior:

- os questionamentos políticos do momento;
- a afirmação da atividade e da liberdade (pelos afetos de alegria);
- a presença de dispositivos que propiciam o comportamento coletivo ou colaborativo;
- a construção de um espaço que cativa o público oferecendo dados de maneira contundente por vários sentidos ao mesmo tempo.

Convidados por Cláudio Valansi, dono da Galeria Toulouse Arte Contemporânea (TAC), para fazer a primeira “individual do coletivo”, decidiram criar uma mostra na qual pudessem comentar as primeiras ações restritivas à prática do comércio informal pela política do Choque de Ordem imposta pelo prefeito Eduardo Paes, elogiando a atividade dos vendedores ambulantes nas praias cariocas. Na iminência da prometida proibição, retrataram diferentes ambulantes com seus produtos e transformaram seus retratos em cartões postais nos quais não vemos mulheres seminuas, nem a natureza ou a arquitetura do Rio: vemos os camelôs, nós, o povo, a gente como a grande riqueza, orgulho ou beleza da cidade. Além

disso, criaram galões de mate triplos (como os tradicionais das areias cariocas, mas com três saídas para a bebida), elaboraram uma trilha sonora com o som da praia sobreposto pelos gritos dos ambulantes anunciando a proximidade e a prontidão de seus produtos, e apresentaram as cadeiras triplas (Espreguiçadeiras Multi) pela primeira vez. Tudo isso em um ambiente com chão de areia, picolés e biscoito de polvilho.

Ana Hupe acabara de voltar da Alemanha, onde morara com a artista Alice Micelli, e, em poucos meses (algumas semanas depois da exposição “EU AMO CAMELÔ!”), entrou no OPAVIVARÁ!. Depois dessa mostra, que foi um grande sucesso, os convites para exposições, os prêmios e as vitórias em editais começaram a ser cada vez mais frequentes. Se, até então, todos os membros do coletivo conseguiam manter suas pesquisas individuais (inclusive ganhando prêmios e participando de mostras com seus trabalhos individuais), depois desse momento a dedicação ao grupo, quase que exclusiva, fez com que as pesquisas fora do grupo desacelerassem.

Durante o ano de 2010, o coletivo fez, entre outros, os trabalhos: “Transporte Coletivo” (pelo qual desenvolveram dispositivos relacionais, que eram triciclos encaixáveis que faziam percursos pelo Centro do Rio – incluindo a Praça Tiradentes – durante o Viradão Carioca) e “Parabéns pra Você Mercado de Madureira” (na exposição “Mapas Invisíveis”, com curadoria de Daniela Name, na Caixa Cultural Rio de Janeiro, em que foram convidados a fazer um trabalho sobre Madureira e decidiram servir bolos feitos no mercadão do bairro estampados com fotografias de coletivos de trabalhadores do Mercado). Foi também no ano de 2010 que fizemos nossa primeira exposição juntos: “Liberdade é pouco. O que desejo ainda não tem nome.”.

Em 2011, Daniela Serruya Kohn se desligou do coletivo para se dedicar a pesquisas em outras áreas. Posteriormente, acabaria se mudando para São Paulo. Ainda nesse ano, fizeram, entre outros trabalhos, “A Cerimônia do Chá” (na exposição “Jogos de Guerra”, na Caixa Cultural Rio de Janeiro, em que elaboraram infusões e decocções de chás na abertura da mostra) e o “Self Service Pajé” (na primeira Feira Internacional de Arte do Rio de Janeiro, a ArtRio, em que construíram um dispositivo que oferecia, como num bufê self-service, mais de 70 tipos de ervas medicinais para pajelança, cura e tratamento e um cardápio-bula com indicações e contraindicações), além do COLORBAR (na exposição “Sem Título #1: Experiências do Pós-Morte”, com minha curadoria, na Galeria Oscar Cruz).

Em 2012, o ano começou com a residência “Me dê Motivos”, na Bahia, com o coletivo GIA. E, então, fomos à praça.

4. Nossa residência na Praça Tiradentes

Por iniciativa de Ana Hupe, o coletivo inscreveu um projeto de residência na própria cidade que é base do OPAVIVARÁ! no edital Pró-Artes Visuais do Fundo de Apoio às Artes Visuais da Secretaria de Cultura da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro. Essa forma de financiamento ainda não era uma prática recorrente para o grupo, como viria a ser nos dias de hoje.

Julio Callado e Ana Hupe já haviam trabalhado com a produtora Automática (Julio como assistente do grupo Chelpa Ferro, e Ana como produtora freelancer no projeto “Travessias”, na Favela da Maré). A produtora, dirigida por Luiza Melo, organizara a abertura do Studio-X Rio, que é uma instituição ligada à Universidade de Columbia, de Nova Iorque, que tem a filial no Rio de Janeiro, na Praça Tiradentes, como um espaço que agrupa profissionais, acadêmicos, estudantes e o público interessado em pensar de maneira interdisciplinar as questões atuais sobre arquitetura, planejamento urbano e sociedade. O coletivo acabou ganhando o edital (inscrito pela Electra, uma produtora na qual Ana Hupe era sócia e que já não existe mais), e a produtora Automática virou parceira do coletivo, responsável, nesse projeto, pela produção executiva.

O projeto original era de apenas morar na antiga casa de Bidú Sayão⁶, imóvel de três andares na Praça Tiradentes, onde hoje em dia funcionam o Studio-X Rio e o Centro Carioca de Design. Depois de vencido o edital, o coletivo me convidou para fazer parte de um processo de um mês de residência como editor do catálogo do projeto.

Naquele momento, não haviam sido planejados nem eventos, nem ações. O trabalho deles seria somente viver na praça, estudando o entorno e a convivência com os locais. Mas o projeto acabou mudando. Nossas reuniões a partir de então acabaram por se basear na vontade de pensar o que seria uma residência na praça. Dessa forma, o coletivo criou dispositivos relacionais que estimulavam o comportamento coletivo e doméstico no meio da praça.

Os primeiros objetos pensados foram grandes tonéis de água acoplados a carrinhos com tanques de lavar roupa nos quais poder-se-ia lavar, com água filtrada, as mãos, os alimentos, os recipientes ou vestimentas. Entre esses tonéis móveis, foram esticadas cordas

⁶ Bidú Sayão foi uma das mais importantes sopranos brasileiras. Com grande projeção internacional, Bidú atendia pelo título de “la piccola brasiliana” (“a brasileirinha”, em italiano). Depois de ter morado em um sobrado da Praça Tiradentes, estudou na Europa, morou com Carmen Miranda nos Estados Unidos e morreu, aos 97 anos, em Los Angeles.

para servir de varal para secar roupas. Outros objetos, que faziam alusão poética às antigas fontes urbanas de água, foram, alguns carrinhos que carregavam de dois a quatro galões de água mineral que podia ser consumida. Além disso, havia um pesado forno móvel a lenha, duas grandes mesas com quatro longos bancos (comportando até 20 pessoas simultaneamente), uma vitrola com vinis e um grande número de cadeiras de praia triplas (Espreguiçadeiras Multi).

Finalmente, decidimos que faríamos ações na praça duas vezes por semana: aos sábados e às quartas-feiras levaríamos todos esses dispositivos relacionais para a praça e convidaríamos as pessoas a fruir desse lugar como em um lar de amigos, coletivamente.

Na primeira semana, levamos os alimentos (em sua maioria para uma dieta vegetariana) e os utensílios de cozinha, convidamos as pessoas a participarem da feitura da comida e da alimentação e convidamos todos (no local e online) a trazerem alimentos e receitas para cozinarmos juntos nas ações seguintes. Nas três semanas que se seguiram à primeira ação, muitas pessoas (de moradores de rua a universitários, de prostitutas e loucos a artistas e jornalistas) trouxeram seus mais diversos ingredientes e suas mais diferentes receitas para cozinarmos juntos.

Muitos, no início, queriam apenas comer e não queriam participar, mas, com o tempo, cada um foi entendendo de que forma poderia contribuir para cada ação.

Entre todos os participantes (moradores de rua, camelôs, trabalhadores, passantes, moradores da área, artistas e o público da arte) que passaram pelo projeto durante as quatro semanas de residência, uma participante merece especial menção: Marcela Carvalho, uma travesti prostituta moradora de rua, que apareceu no primeiro sábado de ações dizendo querer apenas se alimentar e não querer participar. Marcela acabou voltando quase todos os dias, trabalhando coletivamente, ensinando receitas, contando e ouvindo histórias, dançando, cantando, cozinhando e cativando todos nós e além. Ela, como alguns outros, ficou tão próxima do coletivo e do projeto que passou a ensinar, a quem chegava, como era possível participar. Marcela foi rapidamente eleita pela praça como a musa das ações e aparece em vários dos jornais e no vídeo do projeto.

As refeições estavam constantemente sendo elaboradas (o forno, às vezes, ficava ligado por até 10 horas), e sempre havia participantes diferentes alterando as receitas no meio do preparo. Depois de prontas, elas eram servidas em potes de plástico com hashis (palitinhos japoneses) e acabavam muito rápido. Sentados à mesa, preparando ou comendo os alimentos, muitas histórias, visões de mundo e experiências eram trocadas.

Desde o início, sabíamos que os moradores de rua seriam importantes no projeto, mas jamais poderíamos ter ideia do tamanho da relevância que tomariam. Muitas vezes, quem chegava sem ser avisado e sem prestar atenção à dinâmica pensava que éramos parte de alguma Organização Não Governamental, de algum grupo de assistentes sociais ou de entidade filantrópica. Estávamos sempre cercados por moradores de rua, conversando, trocando, cozinhando junto. Quase todos traziam histórias trágicas para contar, alguns eram viciados nas drogas mais diversas, outros sofriam de patologias mentais.

Mesmo que essa tenha sido a primeira forte relação criada com a Praça Tiradentes, com o tempo e a pesquisa de campo, surgiram outras relações com outros agentes do local. Além dos lojistas, dos moradores do entorno, dos alunos universitários do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ (IFCS) e das pessoas que pegavam transporte coletivo nos arredores, muitos vendedores ambulantes e artistas da região se tornaram próximos e participativos.

Nos dias em que não fazíamos a ação da cozinha coletiva na praça, fazíamos ouvidoria no Studio-X Rio e nos arredores. Às vezes, sentávamos com as cadeiras triplas em pontos estratégicos da praça. Às vezes, sentávamos em frente à porta do nosso sobrado. Buscávamos estar sempre atentos aos dados, reclamações, histórias e relatos dos que tinham algo a nos contar sobre a região. Além disso, fazíamos longas caminhadas entregando jornais e entrevistando trabalhadores, passantes e moradores para entender melhor o funcionamento da área.

Criamos, também, com o tempo, uma pequena biblioteca de referência para pensar a praça naquele momento. Entre os títulos, desde livros de Pierre Verger, Milton Santos e Jorge Luis Borges até Drummond, Michael Hardt, Manuel Castells, Jesús Martín-Barbero, Jean-Marie Guyau e João do Rio.

Dormir na casa era muito desconfortável: quase não tínhamos móveis além dos dispositivos criados pelo coletivo e de uma geladeira, não havia refrigeração nem ventilação, e dormíamos em colchões sendo atacados por muitos insetos. Com o passar dos dias, fomos descobrindo saídas para uma ocupação mais suportável. Utilizamos muito repelente e queimamos muitas velas de citronela.

Alguns artistas visitantes, depois de suas primeiras passagens pela praça em dias de ação, voltavam para conversar, conviver e trabalhar junto. Foi o caso da cantora e artista Cibelle e do performer alemão Robin Resch (que acabou dormindo conosco em muitos dos dias e apresentando suas performances na praça). A artista francesa Mathilde Boulois

participou das primeiras ações como público e, depois, pediu para “estagiar” na residência. Foi aceita, é claro. Além dos moradores de rua, artistas de rua, vendedores ambulantes e passantes, muitos críticos, artistas e pesquisadores tinham participação regular, levando ingredientes, vontade de trocar e de cozinhar junto e fome para a praça, uma ou duas vezes por semana.

O edital Pró-Artes Visuais exigia que, ao final da residência, houvesse um catálogo ou publicação. O jornal surgiu, então, como uma tentativa de repensar o formato e o papel do catálogo. Enquanto um catálogo seria um meio de comunicação frio, pensado e desenhado ao final do processo para registrar, validar e afirmar o projeto junto ao sistema da arte, o jornal seria um meio quente, aquecido e construído em grande parte pela relação com o público e feito durante o processo para se relacionar com a praça. É claro que os quatro jornais juntos, hoje, podem quase que formar um catálogo: mas é uma publicação que evidencia vivências e processos. É possível sentir vida no papel.

Essa ideia ficou ainda mais forte quando percebemos que o jornal seria um importante veículo de comunicação com o local. As estratégias às quais estávamos acostumados (nos cadernos de cultura dos jornais de classe média e de forma independente na internet) não nos pareciam poder ter qualquer efeito para a comunicação com o entorno. Os jornais, com estética inspirada nos periódicos gratuitos populares, nos pareceram uma boa estratégia. E estávamos certos.

A estrutura do jornal foi pensada coletivamente e, então, ficou pronta: Design colorido e aparentemente dinâmico, manchetes impactantes, receita na primeira página, texto poético de abertura, “editorial” nas páginas dois e três, cartaz horizontal, perfis de personagens da praça, cartaz vertical e “Classificados” da praça. O folhetim e outras colunas (como a coluna social) surgiram durante o processo.

Para Julio Callado, conseguimos transformar o jornal em veículo de comunicação local, objeto de ação e dispositivo relacional. Ao fim, o jornal não era apenas uma obrigação para o edital ou uma forma de falarmos com a praça e criar – ou reforçar – nossa relação com a mesma, mas também uma forma das pessoas da praça se comunicarem entre si. O jornal acabou por se tornar um dispositivo relacional da mesma maneira que os objetos que levamos para a rua ou outros trabalhos do coletivo.

A parte da identidade visual e das montagens ficou mais a cargo de Julio Callado, Caroline Valansi e Paulinha Hupe (irmã de Ana Hupe e estudante de design contratada por nós para a residência). Quando não estávamos na praça, as mesas iam para um grande salão

no primeiro andar do Studio-X Rio e os laptops ficavam o dia inteiro abertos em cima dessas, em uso na pesquisa e na diagramação e redação do jornal.

As entrevistas, em sua maioria, foram feitas por Domingos Guimaraens. Todos fizeram parte das pesquisas sobre a praça: seja em livros ou em campo. A coordenação da redação foi minha responsabilidade (debatendo pautas e corrigindo ou reescrevendo textos) e, algumas vezes – digamos assim –, incumbência também de Ophélia Patrício Arrabal.

Ophélia Patrício Arrabal é, na verdade, um personagem criado pelo coletivo na exposição “EU AMO CAMELÔ!” (2009, Galeria TAC, Rio de Janeiro). A primeira ideia da criação de um pseudônimo do coletivo que escreve textos críticos é de 2007 e foi resgatada para escrever o texto da mostra de 2009. Suas iniciais (O.P.A. para Ophélia Patrício Arrabal) revelam o apelido do coletivo (OPA). Ela já escreveu textos para a residência “Terra Una”, para exposições de Luiz Alphonsus, de Cleantho Viana, de Felipe Braga, para o Festival Internacional de Arte de Rua, para a revista do SPA das Artes de Recife e para a Semana Experimental Urbana, além de ter escrito críticas e cartas de recomendação para diversos artistas e curadores.

Ophélia teria nascido em Medellín, na Colômbia, teria estudado filosofia na Universidade de Salamanca, teria feito mestrado em estética pós-estruturalista em Sorbonne e teria feito o doutorado em história da arte latino-americana na universidade de Saint Martins, em Londres. O perfil de Ophélia no Facebook tem mais de dois mil amigos e diz que ela mantém um relacionamento aberto comigo. Nos jornais da praça, ela aparece como diretora editorial e como autora de algumas matérias.

Ainda na primeira semana do programa, Pedro Victor Brandão se desligou do grupo de maneira inesperada, e isso tornou a residência um pouco dolorosa pra todos os membros do coletivo. Além disso, Pedro era certamente o membro mais radicalmente politizado do grupo, sempre atento às questões relativas à cidade, seus moradores e ao modo de gerência do município escolhido pelo prefeito Eduardo Paes e pelo governador do estado Sérgio Cabral. O desligamento de Pedro não foi explicado na época: o artista deixou sua mala e livros na residência e não retornou. Sabíamos que ele estava bem, mas, até então, ele não havia explicado o desligamento. Mais tarde, Pedro enviaria uma carta explicando que precisava de tempo para desenvolver sua exposição individual na Galeria Jaime Portas Vilaseca e para organizar os meses que passaria em residência em Paris. O desligamento de Brandão tornou a redação ainda mais sobrecarregada. Ele era parte importante da escrita coletiva de Ophélia.

5. O Jornal “OPAVIVARÁ!”

Neste capítulo, vamos descrever e analisar cada uma das quatro edições do jornal, contar parte da história desses processos e da relação entre a vivência da residência e das ações na praça com a feitura dos jornais.

5.1 Edição número 1

O primeiro dos jornais tem o fundo de cor verde e foi, provavelmente, o mais difícil de ser feito. Tínhamos de elaborar toda a linguagem e identidade visual do jornal, preenchê-la com um conteúdo que apresentasse o coletivo para o público da praça e já trouxesse parte de nossa experiência com o local. O jornal foi lançado no primeiro sábado, segundo dia de ações na praça.

Na primeira página, o nome do coletivo se tornou o nome do jornal. Um grafismo amarelo continha a expressão “GRÁTIS!!!” para que ficasse claro, durante a distribuição, que não vendíamos o jornal, mas o fornecíamos ao público. A manchete “A PRAÇA É NOSSA!” usava o título do programa popular de humor do canal de televisão SBT como uma espécie de grito de torcida (como em, por exemplo, de “O Maraca é Nosso!”) e anunciava nossa crença e vontade: de que a praça fosse tomada por todos com sensação de pertencimento e propriedade.

Pouco tempo antes do início de nossa residência na Praça Tiradentes, um acidente em um restaurante explodiu o primeiro andar de um edifício na praça. A imagem da tragédia com caminhões de bombeiros e destroços espalhados foi base de uma montagem: a anta da base da estátua que fica no centro da praça acabou deitada na calçada, uma metralhadora estava na mão de Dom Pedro I no monumento, um padre acudia um índio no asfalto (recorte do quadro “O Último Tamoio”, de 1883, por Rodolfo Amoedo), uma moradora do Complexo do Alemão fazia pose no topo de um prédio (recorte de fotografia em que uma moradora vestiu roupas de carnaval para protestar contra a invasão do Complexo) e uma placa no poste anunciava o local da Praça Tiradentes como praça de alimentação.

Na coluna “Receita da Semana”, um trecho do livro “A Cozinha Brasileira – Pequena introdução histórica, pitoresca e sentimental à gulosa Cozinha Brasileira” ensinava uma receita indígena de como cozinhar o “homem branco” e fazia referência ao conceito da antropofagia, tão caro à história da arte brasileira. No canto direito inferior, tornávamos pública a “Programação” da semana com todas as ações ou propostas de relação com a praça que aconteceriam até o lançamento do segundo jornal, sete dias depois.

O jornal foi impresso na gráfica do Diário Oficial com tiragem de cinco mil exemplares. Ainda não tínhamos, nessa primeira edição, noção de como as cores funcionariam e de qual seria a diferença entre as tonalidades da tela para o papel. Por isso, as cores do primeiro número, por vezes, dificultavam a leitura.

Nas páginas dois e três, um texto escrito coletivamente pelos membros do OPAVIVARÁ! e por mim, mas assinado por Ophélia, compunha uma leitura poética sobre a situação teórica na qual estávamos mergulhados ao chegar na praça: modernidade, contemporaneidade, utopia, distopia, arte e espaço urbano eram entrelaçados em um texto cheio de referências acadêmicas e da cultura popular. Em uma das passagens mais importantes, o texto definia o importante conceito de “espaço envolvente”: “deve ser um espaço experimental e lúdico, e deve necessariamente, mesmo que por um curto período de tempo, transportar as pessoas para um outro contexto, algo como a descoberta das Américas e seus povos bárbaros.”

Ainda nessa página, o expediente apresentava Ophélia como diretora editorial, eu como editor-chefe, Paulinha Hupe como responsável pelo design e apresentava os contatos do coletivo para o público se comunicar com a redação e para anunciar nos “Classificados”.

O cartaz horizontal nas páginas centrais quatro e cinco exibe uma manipulação digital de uma das primeiras representações das Américas, ilustração de Theodore de Bry a partir de relatos de Hans Staden, em que os pedaços de corpos humanos sendo cozidos e comidos foram tingidos de rosa e legendados com os dizeres “É cozinhando que a gente se entende”. A frase faz referência ao ditado popular “É conversando que a gente se entende” e alude à relação entre compartilhar um processo de refeição e a compreensão do outro.

Na página seis, uma matéria contava a situação da Companhia de Teatro José de Alencar, capitaneada por José de Alencar Neto, que funcionava no sobrado número 35 da praça. Alguns meses depois, o teatro fecharia suas portas. Nesse, como em quase todos os textos, encontrávamos formas de ecoar e escoar, no meio das pautas, as pesquisas sobre a história e a situação da Praça Tiradentes e seu uso pela população.

Na página sete, a fotografia do interior de uma cabine de telefone público (“orelhão”) estampado com panfletos anunciando serviços sexuais tinha a frase “me chama!” como título. Essa era nossa homenagem às garotas de programa da praça. Infelizmente, nossa relação com as numerosas prostitutas do entorno foi menos próxima do que imaginamos de início. De todos os grupos da praça, esse foi o mais difícil de penetrar, mas sua presença era muito forte e inspirou essa homenagem.

Na última página dessa primeira edição, na sessão “Painel Ambulante”, diversos profissionais ambulantes, artistas de rua e comerciantes locais anunciavam seus serviços e produtos. Além do convite para quem quisesse anunciar no número seguinte, apresentávamos pelo título “Fala que eu te escuto” (referência ao programa de rádio e televisão em que um pastor evangélico recebe ligações de quem sente que precisa desabafar) nosso serviço diário de ouvidoria na praça. As logomarcas da Prefeitura, da Secretaria de Cultura, do Edital Pró-Artes Visuais, da produtora Automática, do Centro Carioca de Design e do Studio-X encerravam essa edição, como todas as seguintes.

5.2. Edição Número 2

O segundo jornal tem o fundo azul e traz na capa a manchete “Libera Geral!!!”, que foi reflexo da noção obtida pelas experiências da primeira semana de que as ações eram feitas com/por “Geral”, com/por todos que quisessem participar, mas que precisávamos de muitas autorizações oficiais para isso. O texto na primeira página listava onze dicas para quem quer fazer uma ação artística pública no Rio de Janeiro. Nessa semana, a prefeitura do Rio tinha proibido todo tipo de ação artística ou política em áreas públicas devido ao acontecimento da Rio+20 (evento sobre ecologia e sustentabilidade que reuniu chefes de estado do mundo inteiro no Rio de Janeiro 20 anos depois da ECO92). Mesmo tendo ganhado um edital da própria Prefeitura, para que pudéssemos trabalhar na praça, precisamos de muitas autorizações.

Na coluna “Receita da Semana”, mais um trecho do livro “A Cozinha Brasileira – Pequena introdução histórica, pitoresca e sentimental à gulosa Cozinha Brasileira” que ensinava uma receita de caium, bebida indígena feita a partir de mandioca mastigada por mulheres virgens. Na mesma página, a programação da semana com “Deambulações” diárias (caminhadas atentas em todos os dias), Praça de Alimentação (mesas e forno), Lavanderia Pública (tanques e varais), Fonte Pública (filtros com água) e Sala de Estar ao Ar Livre (cadeiras triplas). Já anunciávamos, também, que no último sábado teríamos música pelo coletivo Nuvem (coletivo de ciclistas com aparelhagem de som móvel).

Nas páginas dois e três, mais um texto da Ophélia escrito coletivamente por mim e pelos integrantes do grupo. Dessa vez, o texto tratava poeticamente da grande transformação urbana do Rio de Janeiro desde a fundação de nossa cidade até os dias de hoje. Atenção e espaço especial foram dados ao Centro e à Zona Portuária: falamos da mudança dos cursos de rios, dos aterros da cidade, dos projetos de Pereira Passos, da Exposição de 1922 em

comemoração ao Centenário da Independência e da atual explosão de especulação imobiliária no Rio de Janeiro.

Nas páginas quatro e cinco, um cartaz horizontal apresentava uma montagem digital de recortes da pintura “A primeira missa no Brasil”, de Victor Meirelles (1861) com recortes da pintura “Tiradentes esquarterado”, de Pedro Américo (1893). O resultado faz parecer que o padre se alimentava ou dava de beber à cabeça decapitada de Tiradentes enquanto o povo ao redor fazia reverência ao estranho ritual. Sobre a imagem, a expressão “Ao Amor do Público”. Essa é uma citação da frase que estava escrita na base de umas das pirâmides projetadas por Mestre Valentim para o Passeio Público carioca (a outra pirâmide tinha a expressão “À Saudade do Rio”). A frase, além de evocar o espírito de todas as ações do coletivo, de certa maneira, se relaciona com a dedicatória que inicia todos os meus textos publicados: “(Ao meu amor)”.

Na página seis, o perfil de Wilson Gomes, o comerciante informal de antigos discos que todo dia colocava caixas preenchidas com parte do seu acervo de 10 mil vinis exatamente em frente à porta do Studio-X Rio para vender raridades para passantes e colecionadores.

Na página sete, o cartaz vertical com uma imagem que mostra o único prédio realmente alto da Praça Tiradentes tendo como legenda “Solidão de São Paulo”. O nome do prédio solitário é “Edifício São Paulo”, e a expressão jogava com a solidão do prédio, do santo e da cidade.

Na última página, seis anúncios dos classificados de profissionais ambulantes e sete poemas de Roberto Corrêa dos Santos de seu livro “Clínica de Artista II: Seis Livros Treze Mil Vezes Treze Mil Vezes Treze Mil Ossos”. Roberto foi visitante assíduo da praça e interlocutor sensível e especializado.

A página oito trazia, ainda, o primeiro número dos folhetins que seguiriam até o quarto jornal e, depois, se tornariam o início do livro “A Carta Aberta por Zé Bento e Entendida por Zé Jorge” que eu lançaria no ano seguinte. O folhetim conta a história de amor entre Zé Bento e Zé Jorge, e a existência dessa coluna faz referência a esse gênero literário tão caro à cultura brasileira. Escreveram folhetins alguns dos nossos mais importantes escritores brasileiros (como Machado de Assis, Nelson Rodrigues etc.), e sua estrutura é base da radionovela e da telenovela. É importante dizer que, entendendo nosso jornal como um dispositivo relacional, o folhetim era retroalimentado por vida: seja pelas vivências reais dos personagens, seja pela importante reação dos leitores ao que acontecia nos textos.

5.3. Edição Número 3

O terceiro jornal tem o fundo de cor laranja e traz como manchete principal “Viva a Pirataria!”: O grito de exaltação à cópia ilegal de produtos remete ao comércio ilegal e usual de bolsas, DVDs de filmes, CDs de música e de softwares na praça. A foto da capa é uma montagem que mistura uma cena ocorrida no sábado anterior (com público, parte do coletivo e membros da Companhia de Teatro José de Alencar se alimentando, descansando e festejando) com retratos de outras pessoas próximas ao projeto. Ao fundo, uma bandeira pirata.

A receita da semana foi um trecho do livro “Antigo Livro de São Cipriano – O Gigante e Verdadeiro Capa de Aço”, da editora Espiritualista, e ensina como fazer um elixir da coragem utilizando formigueiro e aguardente.

Numa coluna vertical, o hino da Companhia de Teatro José de Alencar composto por José de Alencar Neto. Na semana anterior, fomos todos assistir a uma apresentação do grupo de teatro com sede na Praça Tiradentes e, ao final, eu pude transcrever o hino que entoavam. O texto vem a propósito por estranhamente compartilhar muito do espírito do grupo. Na mesma página, na programação da semana, além do mesmo das outras semanas, estava anunciada a apresentação de “A Mulher Sem Pecado” pela Companhia Teatral José de Alencar.

Na página dois, o expediente do jornal e três textos: um trecho do “Sem Tesão Não Há Solução”, do Roberto Freire, uma carta escrita por Torquato Neto e um texto de Raphael Fonseca. O trecho de Freire fala sobre a necessidade do tesão como arma libertadora ao homem revolucionário. O texto de Torquato trata do estado de risco e da ação de arriscar para o poeta. Raphael é um jovem crítico que foi convidado por mim a publicar seu primeiro texto, que, por sua vez, reflete sobre nossas ações na praça e no jornal e acaba por repensar, brevemente, as fronteiras da arte.

Na página três, a sessão “Boca no Trombone” trazia uma antiga fotografia de cartão postal da Praça Tiradentes e uma reunião lúdica de depoimentos sobre esse local. A primeira delas era do livro “Histórias oficiais do Brasil” e contava a história da praça desde quando era Lagoa da Pavuna até o enforcamento de Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes. O segundo trecho é de Lima Barreto e falava sobre a praça como entroncamento entre o “mundanismo republicano” e a “população menos favorecida”. O terceiro trecho é um depoimento de um morador da Praça Tiradentes que dizia que as estátuas do local tomavam vida às luas cheias. A quarta passagem é de Mikhail Bakhtin sobre o carnaval e o espaço

público na Idade Média. A última, por sua vez, é de João do Rio citando a Praça Tiradentes e a estátua de Dom Pedro I para afirmar que as ruas são entes vivos.

Nas páginas quatro e cinco, o cartaz horizontal é uma montagem que reúne a fotografia de Evandro Teixeira da Passeata dos Cem Mil com o quadro “Operários”, de Tarsila do Amaral. A forma obtida remete à bandeira do Brasil, mas, também, a uma boca aberta: gritando ou com fome. Sobre a imagem, a expressão “Gente é pra brilhar” retirada da música “Gente”, de Caetano Veloso. Tendo recebido, na semana anterior, um representante de uma entidade nacional de moradores de rua que nos explicou todo o horror dos abrigos da Prefeitura e do Governo do Estado, se tornava cada vez mais forte a reflexão sobre a praça como espaço político de troca, ponto de encontro e reflexão: local de moradia e alimentação para alguns e de passagem e protesto para outros. Nosso trabalho estava exatamente pensando essa intercessão. Gente é pra brilhar, não pra morrer de fome. Pensávamos, também, encantados pela troca com os moradores de rua e participantes, sobre o que seria o “brilhar” das pessoas.

Na página seis, três colunas sob o título de “Damas, Musas e Delícias – Prazeres da Praça”. A primeira coluna era ocupada por uma pauta sobre a história do jogo de damas no Brasil e sua prática na Praça Tiradentes. A segunda foi uma homenagem à Marcela, importante e inspiradora figura que, moradora de rua, travesti e prostituta, era presença espirituosa constante nas nossas ações. A terceira era um perfil de Sonia Baiana, uma baiana de acarajé (além de líder negra e feminista) que vendia seus quitutes na praça às quartas-feiras durante os shows de jazz que lá aconteciam.

Na página sete, o cartaz vertical mostrava a estátua de Dom Pedro I acenando com a Declaração da Independência e montado numa mula sem cabeça. Na base do monumento, uma sereia, um boto cor-de-rosa, uma oferenda de umbanda e o Zé Pilintra. No céu, uma enorme lua cheia, a Via Láctea, São Jorge e um disco voador. Em um dos postes da praça, uma placa de trânsito com a imagem do saci-pererê avisa sobre a presença do impensável. A montagem é inspirada pelos numerosos relatos místicos dos moradores de rua, que se relacionam com a praça e com os espaços públicos com muita intimidade e têm vontade de inspirar relações cotidianas com a cidade mais lúdicas e criativas, ao mesmo tempo que menos automáticas e protocolares. O cartaz reflete uma das principais motivações do coletivo: inspirar uma vivência particular e coletiva mais atenta, criativa, espiritualizada e viva. A legenda “Paixão e Simpatia” trata disso e foi das frases mais difíceis de serem cunhadas coletivamente.

Devemos lembrar: quando, aqui, dizemos que uma decisão foi tomada coletivamente, deve-se entender que, para isso, houve longa discussão entre mim e todos os membros do coletivo. Dessa forma, toda a diagramação dos jornais, cada um dos oito cartazes e suas legendas e cada um dos textos de Ophélia foram discutidos longa e exaustivamente por, pelo menos, seis pessoas.

Na última página, mais cinco classificados e o segundo folhetim.

5.4. Edição número 4

O quarto jornal tem fundo cor-de-rosa e foi lançado quase um mês após a última ação na praça. Esse jornal, diferente dos outros, não apresenta tantas pautas e entrevistas e tem um tom de agradecimento (aos que participaram conosco dos trabalhos durante as quatro semanas), reflexão sobre o acontecido (com algum tempo a mais para amadurecer as experiências e análises) e manifesto (das propostas, desejos e projetos do coletivo).

Na capa, a manchete “A Luta Continua” (que, em si, anuncia um fim e uma continuidade) vinha com o subtítulo “A gente não quer só comida” (citação da música “Comida”, da banda Titãs). O texto dessa página é uma síntese da maneira como a experiência na praça tornou mais claros ou intensos alguns dos posicionamentos do coletivo como entidade artística e política. Eu mesmo não participei de sua escrita. De certa forma, o texto é, também, uma resposta do OPAVIVARÁ! às opiniões da crítica de arte Clarissa Diniz à “estética relacional” (em especial aos trabalhos do coletivo baiano GIA, mas, por analogia, ao trabalho do próprio OPAVIVARÁ!) no texto “Partilha da Crise: Ideologias e Idealismos”, publicado na revista Tatuí número 12. No texto, Diniz associa trabalhos de arte com concepção relacional à prestação de serviços de “relações públicas” para instituições, e afirma que trabalhos desse tipo propõem modelos alienantes de sociedade que domesticam as diferenças sociais. Certamente, essas críticas não poderiam ser aplicadas a esse trabalho do OPAVIVARÁ!. Como poderiam ser relações públicas da Prefeitura do Rio evidenciando, durante todo o tempo, suas falhas e fazendo propaganda para seus adversários políticos? Como poderiam domesticar as diferenças sociais se o encontro entre as estudantes de design da PUC e as prostitutas travestis na mesma mesa no centro da Praça Tiradentes nos faz atentar para a necessidade de mudanças que estão além do alcance individual? No texto de capa desse último jornal, o coletivo revela seu desejo de dissolução completa entre arte e vida: almeja que experimentemos a arte da mesma forma como experimentamos a vida e diz que, levando o trabalho da arte para onde a vida acontece, transformações são operadas não

apenas na arte, mas na vida. Se afirmando como praticantes de uma estética subversiva, ironizam ameaçando o neoliberalismo aconselhando-o a não os absorver.

Entre o fim da residência e a edição desse jornal, o OPAVIVARÁ! fez a exposição “Desvende-se” na Casa França Brasil. A mostra, na verdade, acontecia fora do espaço físico da instituição e se tratava de caminhadas por percursos do centro do Rio e da zona portuária. Esses cortejos eram acompanhados por músicos (em cada uma das quatro semanas de ação, um grupo diferente os acompanhou) e misturavam a estética, a visualidade e as motivações dos blocos de carnaval e das passeatas políticas. Entre sítios históricos, arranha-céus e canteiros de obras, o coletivo e o público carregavam faixas (com dizeres como “O de cima sobe e o de baixo desce”, “Sorria, você está na Barra”, “A praça é nossa”, “Desvende-se” etc.) e unidades móveis com caipirinhas, sucos de frutas e água. As pessoas eram convidadas a irem fantasiadas e podiam se servir de tecidos, tintas e purpurina durante as ações. Os percursos passaram, entre outros lugares, pelas obras do Museu de Arte do Rio (para cuja exposição de abertura, no ano seguinte, a curadora Clarissa Diniz os convidaria a participar), pelo Cais do Valongo (o maior porto de escravos das Américas) e pela Perimetral (que já estava no início de seu processo de demolição).

A imagem na capa desse quarto jornal é uma montagem entre uma fotografia de um desses cortejos e a estátua de Dom Pedro I da Praça Tiradentes. Nessa imagem, o cavalo parece estar fazendo “embaixadinhas” com a lua cheia, e o monumento parece ser um carro alegórico carregado pelo grupo. A vontade era, exatamente, de mostrar que o coletivo continuava a trabalhar pelas ruas, mas, agora, carregando a experiência da praça.

Na coluna “Receitas da Semana”, duas receitas. A primeira se chama “Receita para não engordar sem necessidade de ingerir arroz integral e chá de jasmim”, do poeta Carlos Drummond de Andrade, e é um texto que deseja inspirar a vivência do “amor integral”. A segunda é uma receita familiar de “guarnição à francesa” e é a única das cinco receitas que estaria em um livro de cozinha de verdade. A presença desta entre as outras tem como função justamente colocar receitas mágicas, práticas ritualísticas e poesia no mesmo campo da culinária diária.

Na coluna “Programação”, que, nos outros jornais, anunciava a lista das ações da semana seguinte, nesta edição afirma, com um pequeno poema, a continuidade do trabalho do coletivo pelas ruas depois e além desse programa de residência.

No canto direito inferior, uma montagem com a pesquisadora gaúcha Talita Tibola cozinhando e alimentando a própria cabeça com os dizeres “*Just do Eat*” (referência ao slogan da marca Nike: “*Just do it*”).

A segunda e a terceira páginas do último jornal foram dedicadas à sessão “Social na Pixta: a coluna da Marcela” que era uma espécie de coluna social, mas no lugar em que estariam as celebridades dos grandes meios de comunicação, mostramos algumas pessoas que fizeram nosso trabalho acontecer. A diagramação brinca com a aparência de revistas populares de fofoca: uma sequência de retratos legendados.

É comum, ao ler os grandes jornais diários e revistas semanais, encontrar notícias que tratem de moradores de rua, prostitutas ou pobres sem citar seus nomes. Por exemplo: “Um morador de rua foi atropelado.” Em comparação, quando a notícia é sobre alguém de classe média ou alta, ficamos sabendo de sua vida e seus nome e sobrenome: “O jovem João da Silva foi atropelado.” Nessas duas páginas, os próprios retratados escolheram como queriam ser chamados.

Muitas das fotos desembocam de longas histórias. Na página dois, por exemplo, temos o registro da comemoração do aniversário de Marcela Carvalho e Fabiano Hulk e o grupo de homens animados que não gostavam de cozinhar, mas lavavam toda a louça, apelidados de “Bonde do lava-louça”. Na página três, temos o encontro entre a crítica de arte Moana Mayall e a atriz Ana Maria, da Companhia Teatral José de Alencar, e uma fotografia de Raquel formando o símbolo de um coração com as mãos. Raquel, legendada com a frase “Amor sem fronteiras”, pediu que fizéssemos a fotografia para que ela mostrasse o jornal a seu namorado na cadeia. A expressão “na Pixta” no título da sessão era a maneira “carinhosa” usada por Marcela e outras pessoas da praça para dizer “na vida da prostituição”.

As páginas quatro e cinco trazem o último cartaz horizontal que funde imagens de dois trabalhos de Lygia Pape: o “Divisor” e o design da embalagem do biscoito da marca Piraquê. Na montagem, as cabeças das crianças podem parecer comestíveis como os biscoitos ou os biscoitos podem parecer bolas ativando os corpos das crianças. De todo modo, aproximar a experimentação de Lygia da comida insere o coletivo em uma genealogia muito específica e reafirma o ato de comer como um pensar do corpo e o prazer como outro pensar do corpo. A frase “O prazer é nosso!” é uma referência à comum frase escrita em sacolas de padaria ou ao cumprimento “O prazer é todo meu”. Nos dois sentidos, há a afirmação de que houve um contato e que esse contato foi prazeroso. Além disso, a frase, quando associada aos trabalhos de Lygia e à comida, parece querer nos fazer lembrar de que o prazer é sempre

próprio, de quem o sente: e essa sensação pode ser compartilhada ou vivida em grupo ou coletivamente. O prazer compartilhado como um pensamento do corpo coletivo.

Na página seis, está o maior texto que produzi para esse projeto. É um texto escrito e assinado por mim (e não coletivamente ou por Ophélia) e se configura como uma crítica que se nutre de estrutura narrativa e analítica elaborada a partir de dentro das vivências do projeto. Depois da dedicatória usual (“Ao meu amor”), inicio o texto narrando uma cena que descreve Marcela como a apresentadora de um programa de TV que convida os passantes a se sentarem à mesa. Depois, narro o encontro improvável, na praça, entre um mexicano que falava de “la gente” e nós que falávamos de “a gente”. “La gente” em espanhol são “os outros”, enquanto “a gente” (o gentio, as pessoas, o povo) em português corresponde a “nós”. Depois, falo sobre a praça como o espaço de mediação de realidades, de negociação de mundos, em que todos nós (mistos de público e privado) temos o corpo acordado ao encontro. Em seguida, relaciono as noções de afeto para Espinosa, Muniz Sodré e Peter Pál Pelbart com os estudos de Toni Negri sobre afeto e valor de trabalho para afirmar o encontro alegre como uma potência transformadora ou revolucionária das estruturas sociais. Então, depois de explicar o que aconteceu na praça durante as quatro semanas, me utilizo de uma narrativa mística do guru Mário Trancoso como gancho para falar rapidamente sobre a importância da participação dos moradores de rua. Os estudos de Mario Perniola sobre o encontro e o “sentir” nos levam a pensar rapidamente sobre o funcionamento interno do coletivo antes do fim do texto. Ao final, Marcela reaparece como uma apresentadora que anuncia o encerramento do programa “ao vivo” e decide, como nos programas infantis dos anos 90, mandar beijos. Ela manda beijo pra Espinosa, Mario Perniola, Mario Trancoso, Toni Negri, Muniz Sodré, Mikhail Bahktin, Peter Pál Pelbart (referências teóricas importantes para esse texto), Mário Pedrosa, Milton Santos, Jesús Martín-Barbero (referências teóricas fortes durante a residência), Madame Satã, Duse Nacaratti, Luz Del Fuego, Chiquinha Gonzaga, Carlos Drummond de Andrade, Caetano Veloso, Antonio Cícero, Ney Matogrosso (referências artísticas importantes para os processos da residência), Pedro Victor Brandão (o integrante do coletivo que se desligou do grupo logo no início da residência), Cibelle, Robin Resch (dois artistas que foram muito próximos da residência) e, finalmente, Marcelo Freixo (deputado filiado ao PSOL, que concorria, naqueles meses, à eleição para prefeito como oposição a Eduardo Paes). Esses “beijos” da Marcela funcionavam como uma espécie de bibliografia desse texto, do nosso jornal e da nossa residência, mas também como espaço de agradecimento aos que, sem saber, tiveram enorme importância para nós. Mesmo tendo se

desligado do projeto, os estudos de Pedro Victor continuaram conosco. Caetano foi citado em manchetes, legendas e textos. Duse Nacaratti, musa do teatro de comédia brasileiro (e inventora da palavra “tiete”), foi referência para nossa relação com a companhia de teatro. Marcelo Freixo, centro das discussões por um Rio de Janeiro melhor naquele momento, teve o slogan de campanha transcrito quase que integralmente – entendendo e aproveitando desse jornal como uma forma de comunicação direta com a comunidade.

Na página sete, o último cartaz vertical se mostrava como uma página negra com a frase utilizada por Joãosinho Trinta no desfile da Escola de Samba Beija Flor de Nilópolis com enredo “Ratos e Urubus, Larguem a Minha Fantasia” (1989) para revestir seu carro alegórico censurado pela Igreja Católica por ter a imagem de Cristo. O texto, em branco no fundo negro, tem algumas letras em vermelho ou em verde. Unindo as letras vermelhas em sequência, lemos “Tiradentes”. Unindo as verdes, “OPAVIVARÁ!”. O texto convoca mendigos, prostitutas e loucos (nossos parceiros construtores desse projeto) a construir suas fantasias a partir dos restos de luxo no lixo do país e a se unirem ao grande baile de máscaras do carnaval. No final, em amarelo, o título do enredo “Ratos e Urubus, Larguem a Minha Fantasia!” faz referência a todos aqueles que dificultaram a realização de nossas ações.

Na última página, mais quatro anunciantes no “Painel Ambulante” de comerciantes informais e o terceiro e maior número dos folhetins. Ao final do texto, a indicação de que o texto continuaria em outras edições.

6. Conclusão – Da Praça pra frente

Segundo Daniel Toledo, a experiência da residência na Praça Tiradentes foi um marco na história do coletivo. Para o artista, mais antigo membro do grupo, eles teriam conseguido reunir, pela primeira vez no mesmo trabalho, o interesse por uma produção politizada, as pesquisas do OPAVIVARÁ! sobre estratégias de ocupação do espaço público, suas investigações sobre formas de vivências coletivas e a criação experimental de dispositivos que amarrem tudo isso. E, nesse trabalho na praça, o jornal acabou por se tornar um elemento mais do que crucial.

Nossa residência não foi apenas uma ação na rua: foi um processo intenso, regular e duradouro de negociações e investigações em que nos encontrávamos diariamente e morávamos juntos – não apenas eu e o coletivo, mas eu, o coletivo e todos do cotidiano da praça.

Sem dúvida, o processo do jornal foi extremamente exaustivo e, por vezes, parecia que só o que fazíamos era o jornal. Com a necessidade de ficar uma noite na gráfica e um ou dois dias distribuindo, tínhamos sempre por volta de quatro ou cinco dias para escrever e diagramar todo o conteúdo. Mas o sucesso do jornal foi além de nossas expectativas e a vivência que ele nos proporcionou (de entrar em todos os cantos, becos, lojas e trocar ainda mais intimamente com todas as pessoas) foi muito especial.

Ao chegar à praça, eu vinha de uma experiência radical e quase que oposta ao que a seguiria. Tendo recebido o prêmio do Primeiro Laboratório Curatorial da SP-Arte (assim como Kamilla Nunes, Marta Mestre e Renan Araújo), eu havia passado uma semana inteira dentro das entranhas mais profundas de uma enorme feira internacional de arte. Voltar desse evento para o Rio de Janeiro, direto para a residência na Praça Tiradentes, foi muito chocante – e, de alguma forma, um alívio.

Depois de nossa residência, passei dois meses em viagens pelos Estados Unidos e Europa para fazer uma residência na Espanha e visitar alguns grandes museus e eventos de arte daquele ano (Várias oportunidades em Nova Iorque, “Documenta” em Kassel, “Manifesta” em Genk, “Trienal” de Paris etc.). Durante a viagem (feita quase inteiramente sozinho), senti muita falta de interlocução sensível e especializada. Eu normalmente já sinto essa falta, mas nessa viagem percebi que eu tinha, no dia a dia, muito mais do que eu pensava. Senti muita falta das conversas da residência.

Assim que cheguei ao Rio, me reuni com o coletivo, e eles, dizendo ter sentido essa mesma falta, me convidaram extraoficialmente para mais um projeto. Haviām sido

convocados pelo curador Felipe Chaimovitch para participar, no MAM de São Paulo, da exposição “Encontros de Arte e Gastronomia”, para a qual deveriam desenvolver um cardápio ou ação em parceria com o chef de cozinha Leo Filho. Com uma vaga sobrando em um dos quartos do hotel (já que Pedro Victor Brandão tinha se desligado do grupo), me ofereceram a oportunidade. Acabei por participar do trabalho – mais uma vez, muito internamente – e escrevi um texto sobre a experiência.

Em março de 2013, levamos a cozinha coletiva (com todos os seus dispositivos relacionais) novamente para a Praça Tiradentes. O OPAVIVARÁ! venceu o edital Criatividea (do Governo do Estado do Rio para fomento de produções audiovisuais) para publicar o vídeo resultado de nossa residência. Nesse dia, lançamos uma pasta contendo um DVD (financiado por esse edital) e os quatro jornais (financiados pelo edital Pró-Artes Visuais da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro). Foi muito forte voltar à praça e saber que alguns dos moradores de rua que conhecíamos haviam morrido ou sumido. Mesmo a Marcela Carvalho, nossa “musa da residência”, havia desaparecido. Eu a tinha visto nos arredores da Cinelândia com um galo na mochila havia alguns meses. Até o dia em que foi escrita a conclusão desse trabalho, ninguém a reencontrou.

No DVD, é Marcela que guia todo o filme. Por ideia e vontade próprias, ela pediu que ligassem a câmera e a filmassem distribuindo o jornal. Durante essa distribuição, ela apresentava os locais e as pessoas da praça à câmera da mesma forma com a qual uma celebridade apresenta os cômodos e as pessoas de sua família em um programa de TV. Um utensílio de cozinha fazia as vezes de microfone. Outros participantes falam, no vídeo, sobre a experiência.

Nesse ano de 2013, o coletivo também participou da histórica abertura do Museu de Arte do Rio. Para essa exposição, que pretensamente tangeria o questionamento sobre as transformações urbanas no Brasil e suas reações na arte, se recusaram a repetir a construção da cozinha coletiva na Praça Mauá e propuseram aos curadores Paulo Herkenhoff e Clarissa Diniz fazer um cortejo entre o galpão da Escola de Samba Pimpolhos da Grande Rio e a porta do museu. Os integrantes mirins da escola tocariam percussões feitas de panelas e distribuiriam alimentos. O trabalho se desenhou dessa forma, pois o galpão teria de ser esvaziado para ter outros fins no Projeto do Porto Maravilha, e levá-los ao museu seria levar os que sofrem pela gentrificação da área à causa de seus problemas. A proposta foi autorizada pela curadoria, mas, no dia da abertura, foi proibida pelos responsáveis pela segurança da Presidenta da República Dilma Rousseff. A proibição teve grande repercussão à época.

Também nesse ano, houve o lançamento do meu livro “A Carta Aberta por Zé Bento e Entendida por Zé Jorge”. Os folhetins escritos por mim na última página dos três últimos números do jornal de nossa residência se tornaram o início de um livro formado por outros nove textos. Esses nove textos foram publicados nas mais diversas situações e nos mais diversos meios (revista, livro, catálogo de exposição, blog, lambe-lambe, panfleto de rua e impressão em guardanapo de bar), e todos foram reunidos em uma edição apresentada como uma pasta contendo a pequena publicação em formato A3 (com os textos) e 13 impressões em formato A4 de imagens criadas por artistas convidados, como versões visuais para cada uma das partes do livro. Marina Simão, Pedro Victor Brandão, Joana Traub Cseko, Ana Hupe, Diogo Oliveira, Guilherme Altmayer, Mayra Reidin, Daniela Kohn, Tiago Rivaldo, Claudia Hersz, Caroline Valansi, Domingos Guimaraens, Daniel Toledo e Felipe Meres foram os artistas participantes.

Alguns meses depois, o OPAVIVARÁ! foi convidado a fazer uma “exposição individual do coletivo” na galeria A Gentil Carioca. A exposição apresentava uma série de dispositivos relacionais, como as seis mochilas-moitas com plantas vivas, a mesa para ser vestida por quatro pessoas, as roupas-bares com bebidas alcoólicas, as roupas-percussão feitas com panelas e utensílios e cozinha e o enorme carro-cama móvel montado sobre um chassi de Kombi. O texto da exposição foi escrito por Moacir dos Anjos. A mostra foi intitulada “Ao Amor do Público” e sua abertura teve participação de percussionistas e uma performance nua da Musa Michelle Mattiuzzi. O título da mostra é umas das legendas dos cartazes horizontais dos jornais e, segundo Daniel Toledo, a ideia do grupo é que as próximas três individuais do coletivo sejam nomeadas com as outras três legendas: “É cozinhando que a gente se entende”, “Gente é pra brilhar” e “O prazer é nosso”. Em tom de brincadeira, durante as entrevistas para esse trabalho, me foi prometida a curadoria da quarta individual.

Após esta exposição na galeria A Gentil Carioca, Ana Hupe se desligou do coletivo. Segundo a artista, depois que ela iniciou o curso de doutorado na Escola de Belas Artes da UFRJ e olhou para o próprio trabalho individual, pôde perceber com mais clareza que estava sendo “despotencializada” pelo grupo. O coletivo exigia que ela eliminasse sua individualidade em nome de uma rotina árdua de pesquisa e trabalho prático para o grupo, e ela não sentia que podia continuar a fazê-lo. Ana escreveu uma bela carta aos companheiros e preferiu continuar com os amigos, mas sem fazer mais parte do OPAVIVARÁ!.

Relendo os jornais e os analisando com esse relativo distanciamento que o tempo e a situação nos trazem, posso perceber o quão arriscado foi assumir o compromisso de ter de

criar tanto conteúdo em tão pouco tempo. Noto, também, que ali se solidificava uma espécie de identidade estética do grupo: seja na criação dos projetos de dispositivos, seja no design gráfico de jornais, convites e catálogos. Foi importante lançar o olhar novamente sobre a edição desses jornais para dar ou entender o sentido de algumas escolhas que, à época, eram apenas fruto do ritmo criado e absorvido pela redação do jornal.

7. Referências Bibliográficas

- ANJOS, Moacir dos. *Três coisas que eu acho que sei sobre o OPAVIVARÁ!* Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <http://opavivara.com.br/p/ao-amor-do-publico/ao-amor-do-publico>
- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais*. Brasília: Editora HUCITEC, 2008.
- BARBOSA, Marialva. *História cultural da imprensa: Brasil, 1900-2000*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.
- BISHOP, Claire. *Antagonism and Relational Aesthetics*. Massachusetts, 2004. Disponível em http://www.marginalutility.org/wp-content/uploads/2010/07/Claire-Bishop_Antagonism-and-Relational-Aesthetics.pdf
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins, 2009.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins, 2009.
- CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins, 2005.
- CERTEAU, Michel de. *Caminhadas pela cidade*. In: _____ *A Invenção do Cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994. Cap 7, pg 169-189.
- COUTINHO, Eduardo Granja (org.). *Comunicação e Contra-Hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.
- DINIZ, Clarissa. *Partilha da Crise: ideologias e idealismos*. Recife, 2011. Disponível em <http://revistatatui.com/revista/tatui-12/clarissa-diniz/>
- FREIRE, Roberto. *Sem Tesão Não Há Solução*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987
- JACQUES, Paola Berenstein. *Cenografias e corpografias urbanas: espetáculo e experiência na cidade contemporânea*. Revista Observatório Itaú Cultural, v. 5, p. 47-57, 2008.
- KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas Revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.
- MEYER, Marlyse. *Folhetim – uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MORAES, Dênis de (org.). *Por uma outra comunicação: mídia, mundialização cultural e poder*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- SODRÉ, Muniz. *Reinventando a Cultura: a comunicação e seus produtos*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- TRAQUINA, Nelson. *Teorias do Jornalismo. Vol 2. A tribo jornalística - uma comunidade interpretativa transnacional*. Florianópolis: Insular, 2005. Cap 2. pg 61-101.
- ASSOCIADOS: <http://blogistasassociados.blogspot.com.br/>
- GALERIA VERMELHO: <http://www.galeriavermelho.com.br/en/verbo/edicoes>
- GRUPO PY: <http://grupopy.blogspot.com.br/>
- GRUPO UM: <http://www.grupoum.art.br/>
- MÁRCIA X: <http://www.marciax.art.br/>
- MOITARÁ: <http://moitara.wordpress.com/>
- OPAVIVARÁ!: <http://opavivara.com.br/>

8. Anexos