

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ

GUSTAVO CANDIDO DE JESUS PARIS

INTERVENÇÃO E COLABORAÇÃO NAS AÇÕES DO GRUPO 3NÓS3 (1979-1982)

CURITIBA
2023

GUSTAVO CANDIDO DE JESUS PARIS

INTERVENÇÃO E COLABORAÇÃO NAS AÇÕES DO GRUPO 3NÓS3 (1979-1982)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes – linha de pesquisa Modos de Conhecimento e Processos Criativos em Artes da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Artur Correia de Freitas

CURITIBA
2023

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Candido de Jesus Paris, Gustavo
Intervenção e colaboração nas ações do grupo 3nós3
(1979-1982) / Gustavo Candido de Jesus Paris. --
Curitiba-PR, 2023.
103 f.

Orientador: Artur Correia de Freitas.
Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação
Mestrado em Artes) -- Universidade Estadual do
Paraná, 2023.

1. 3nós3. 2. Intervenção. 3. Colaboração. 4.
Institucionalização da arte. 5. Redemocratização. I -
Correia de Freitas, Artur (orient). II - Título.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES MESTRADO
PROFISSIONAL EM ARTES

ATA nº 3 /2023 – PPGARTES

BANCA DE DEFESA

No dia 1/6/2023, às 14h30 horas, realizou-se o Banca de Defesa do Trabalho Acadêmico intitulado "Intervenção e colaboração nas ações do grupo 3nós3 (1979-1982)" do mestrando **Gustavo Candido de Jesus Paris**, que contou com a presença dos professores doutores Paulo Roberto de Oliveira Reis (UFPR), Everton de Oliveira Moraes (UFES) e Artur Correia de Freitas (UNESPAR, orientador), como membros titulares da banca avaliadora. Após a avaliação do Trabalho Acadêmico, a banca deliberou pela **APROVAÇÃO** da pesquisa. Nadamais havendo a discutir, o Exame de Qualificação deu-se por encerrado e eu, professor orientador e presidente da banca, lavrei a presente ata, que segue assinada por mim e pelos demais membros da banca de avaliação.



Prof. Dr. Artur Correia de Freitas (UNESPAR) -
orientador



Prof. Dr. Everton de Oliveira Moraes (UFES)



Prof. Dr. Paulo Roberto de Oliveira Reis (UFPR)



Para André

Agradecimentos

A Artur Freitas, pela confiança e valiosa orientação.

À Unespar, por ofertar e possibilitar o ato da pesquisa em artes.

A Fabricia Jordão, pelas impressões que estruturaram boa parte deste trabalho.

A Paulo Reis, pelo entusiasmo e incentivo com esta e futuras pesquisas.

A Mario Ramiro, Rafael França e Hudinilson Jr., por ousarem inverter a norma.

A Maria, por fazer parte desta trajetória desde o primeiro momento.

A Jhon, pelas trocas, pelo acolhimento e os puxões de orelha.

A Luiza, Milena e Wander, pelo companheirismo e a leveza de suas presenças.

A Bia e Elisa, por inspirarem a seguir caminhando.

A Gilmara, minha mãe e inspiração maior, por acreditar e apoiar sempre.

A Alana, pela beleza da partilha.

RESUMO

O presente estudo tem como objetivo investigar a relação entre arte e política no cerne das práticas artísticas do coletivo de intervenção urbana 3nós3. Em atividade entre os anos de 1979 e 1982, o grupo, formado por Mario Ramiro, Hudinilson Jr. e Rafael França, realizou uma série de ações assumindo *a priori* o espaço da cidade como principal suporte no contexto político da redemocratização brasileira, em que o país se encontrava sob o governo de João Batista Figueiredo. Marcado pelas lutas sociais dos movimentos estudantil e de trabalhadores, o período foi representativo pelo processo de retomada do espaço público pela sociedade civil como arena de manifestações públicas, incluindo-se as práticas artísticas de caráter experimental. Em paralelo, agentes do campo das artes visuais passavam a se empenhar na atuação institucional ao mesmo tempo em que se organizavam em redes de sociabilidade artística, promovendo o intercâmbio e o fortalecimento do pensamento contemporâneo no sentido de fundar as bases institucionais mínimas para sua produção, circulação e difusão. Nesse sentido, este trabalho se debruça sobre o estudo do grupo 3nós3 e suas práticas à luz do contexto político e institucional do campo da arte a ele diretamente relacionados, problematizando considerações que generalizam o complexo e heterogêneo período do regime militar e pouco comentam o lugar do 3nós3 no estabelecimento dessas redes e suas contribuições em um processo mais amplo, qual seja, o de reconfiguração das instituições de arte a partir dos anos 1980. Partindo da hipótese de que o trio – assim como boa parte dos artistas desse período – foi representante de uma reorientação política da arte produzida no Brasil nesse período, o trabalho busca analisar as possíveis formas políticas manifestadas em suas ações, organizando-as em duas categorias: a obra como intervenção e a colaboração como forma política. Tais categorias metodológicas tornam-se eficazes para identificar duas fases distintas na atuação do 3nós3, sendo a primeira representada pelas ações iniciais do grupo (*Ensacamento*, *X-galeria* e *Tríptico*) e, a segunda, pelas ações performáticas no âmbito do *Evento fim de década* e as ações de grande escala a partir dos anos 1980; tendo a ação *Interdição* como ponto de transição entre os dois momentos do grupo, compreende-se o conjunto da obra do trio como ações complexas que evocam a ideia de um espaço público ampliado, o qual assume a cidade, a mídia de massa e a instituição-arte. Em uma chave mais ampla, busca-se contribuir para a historiografia da arte do período para além das considerações que se encerram no caráter amplamente estudado acerca da chamada geração 80, levando em consideração os esforços na institucionalização da produção contemporânea do período e destacando a potência política de poéticas visuais que se voltam para as questões internas à arte como problema central.

Palavras-chave: 3nós3; intervenção; colaboração; institucionalização da arte, redemocratização.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1: 3NÓS3, *Ensacamento* (imagem de registro), 1979
- Figura 2: Hudinilson Jr., *Exercício de me ver II* (registro da performance), 1982
- Figura 3: Registro da performance *Exercício de me ver II*, de 1982
- Figura 4: Rafael França, *O silêncio das coisas mortas* (frame - personagem), 1988
- Figura 5: Rafael França, *O silêncio das coisas mortas* (frame - carnaval), 1988
- Figura 6: Mario Ramiro, *Grande queda*, 1995
- Figura 7: Hudinilson Jr. lacrando com fita crepe a porta da Galeria de Arte Alberto Bonfiglioli
- Figura 8: 3NÓS3, *Tríptico*, 1979. Face Mario Ramiro.
- Figura 9: 3NÓS3, *Tríptico*, 1979. Face Hudinilson Jr.
- Figura 10: 3NÓS3, *Interdição*, 1979
- Figura 11: 3NÓS3, *Interversão VI*, 1980
- Figura 12: 3NÓS3, *Arco 10*, 1981
- Figura 13: 3NÓS3, *Arte*, 1980
- Figura 14: 3NÓS3, *Suprematismo*, 1980
- Figura 15: Artur Barrio, *Situação T/T,1 – Trouxas ensanguentadas*, 1970
- Figura 16: Cildo Meireles, *Tiradentes: Totem - Monumento ao Preso Político*, 1970
- Figura 17: 3nós3, *Ensacamento*, 1979 - Hudinilson Jr.
- Figura 18: Lista de monumentos.
- Figura 19: Detalhe da lista com a quantidade de estátuas ensacadas.
- Figura 20: Notícia sobre *Ensacamento* no Jornal *Folha da Tarde*, edição de 28 de abril de 1979
- Figura 21: 3nós3, múltiplo *Encarte-Ensacamento*, 1979
- Figura 22: 3nós3, *X-galeria*, 1979
- Figura 23: Bilhete mimeografado
- Figura 24: Reportagem sobre *X-galeria* n' *O Estado de São Paulo*, edição de 4 de julho de 1979
- Figura 25: Texto do crítico Jacob Klintowitz sobre *X-galeria* – *Jornal da tarde*, 4 de julho de 1979
- Figura 26: 3nós3, *Interdição*, 1979. Mario Ramiro posicionando a faixa em um dos lados da rua

Figura 27: Recorte do Jornal da Tarde com a chamada da matéria sobre Interdição, veiculada em 22 de setembro de 1979

Figura 28: *Interdição*, 1979. Registro fotográfico de Alex Flemming

Figura 29: 3nós3, *Interversão VI*, 1980

Figura 30: Visão aérea da do túnel que liga a Av. Paulista e a Consolação

Figura 31: Reportagem no jornal O Estado de São Paulo sobre *Interversão VI*

Figura 32: Da esquerda para a direita: Hudinilson Jr., Mario Ramiro e Rafael França em reportagem para a Rede Globo no âmbito da *Interversão VI*

Figura 33: Estudo da para a *Interversão VI* sobre o croqui do projeto da Av. Paulista.

Figura 34: 3nós3, *Conexção*, 1981

Figura 35: Mario Ramiro em entrevista para o Jornal Hoje sobre a ação *Conexção* e, à esquerda, Rafael França

Figura 36: 3nós3, *Arco 10*, 1981

Figura 37: Capa do catálogo do *Evento fim de década*, editado pelos artistas

Figura 38: *Evento fim de década*: o entorno do marco zero, Praça da Sé, 1979

Figura 39: Cartão postal que seria enviado pelo correio a partir da Bse Arte postal

SUMÁRIO

RESUMO	3
INTRODUÇÃO	7
1. 3NÓS3, REDEMOCRATIZAÇÃO E O CIRCUITO DE ARTE: REORIENTAÇÃO POLÍTICA NAS PRÁTICAS ARTÍSTICAS ENTRE OS ANOS 1970 E 1980	17
1.1 A FORMAÇÃO DO GRUPO	19
1.1.1 Os três nós	21
1.1.2 As <i>interversões</i>	28
1.2 O REGIME MILITAR E O CIRCUITO DE ARTE VIGENTE: UM PANORAMA	36
2 PRÁTICAS URBANAS COMO REIVINDICAÇÃO DO CIRCUITO: OS CASOS <i>ENSACAMENTO</i> E <i>X-GALERIA</i>	44
2.1 <i>ENSACAMENTO</i>	51
2.2 <i>X-GALERIA</i>	61
2.3 APROPRIAÇÃO E EXPANSÃO COMO MANIFESTAÇÃO POLÍTICA	68
3 POLÍTICAS NO CAMPO DA COLABORAÇÃO: INTERVENÇÕES DE GRANDE ESCALA E AÇÕES PERFORMÁTICAS	70
3.1 TRAÇOS SOBRE A CIDADE: A COLABORAÇÃO COMO PRÁTICA	73
3.2 <i>EVENTO FIM DE DÉCADA</i> : COLABORAÇÃO COMO ELABORAÇÃO POÉTICA	85
CONSIDERAÇÕES FINAIS	94
REFERÊNCIAS	98

INTRODUÇÃO

No fim da década de 1970, três jovens artistas residentes na cidade de São Paulo se uniram em torno de uma pesquisa poética comum, a qual se utilizava do espaço público como suporte e expansão do circuito de arte vigente. O grupo de intervenção urbana 3nós3, como foi batizado, era formado por Mario Ramiro, Hudinilson Jr. e Rafael França e permaneceu em atividade entre os anos de 1979 e 1982, com a maioria dos trabalhos realizados na capital paulista. Suas ações tinham como premissa a inserção de materiais inusitados como **interferência** visual na paisagem urbana, incitando a **inversão** ou mesmo a criação de novas **versões** de significados para elementos ordinários da cidade. Dessa conceituação o trio criou um neologismo como denominação de suas ações: **interversões**. A materialização das suas obras variava em natureza e dimensão: de fita crepe e sacos de lixo à faixas de polietileno chegando a cem metros de comprimento. Operacionalmente, as ações do grupo eram marcadas pela clandestinidade, efemeridade e coletividade. Ainda, são notáveis na atuação do trio as variadas técnicas de documentação e registro, as quais assumiam papel relevante no que tange a poética de cada intervenção. Exemplo deste fato é a apropriação da mídia hegemônica como parte da obra, processo pelo qual se garantia o registro através da cobertura midiática ao passo em que expandia a circulação de seus trabalhos em um sistema diverso ao das artes. A partir desses elementos, a presente dissertação tem como objetivo estudar o grupo 3nós3 e suas práticas, com vistas a compreender a relação entre arte e política no cerne de suas ações.

O período de atuação do grupo se insere no complexo momento de abertura do regime militar brasileiro. De forma “lenta, gradual e segura”, o processo, que se iniciou no governo Geisel, em 1974, só iria atingir um caráter de transição democrática a partir de 1978 com a nomeação de João Figueiredo à presidência. Segundo o historiador Marcos Napolitano (2014), tal caráter democrático, embora marcado pela pressão dos movimentos sociais que voltavam às ruas, fora agenciado pelos atores liberais em uma longa negociação com os militares. De um lado, o regime perdia suas bases de apoio popular – sobretudo a classe média – na derrocada do milagre econômico, o que exigia manobras de aproximação com figuras da oposição. De outro, ainda permaneciam alguns aparatos de violência pelas mãos da ala conservadora das forças armadas. Nesse contexto, artistas se organizaram em redes

de sociabilidade e criaram um intercâmbio da produção artística contemporânea, por meio da criação de espaços independentes e publicações, além da atuação institucional.

A complexa conjunção de fatores neste contexto onde o 3nós3 se situa criou as bases para que as práticas artísticas pudessem se coletivizar e expandir o circuito vigente para o espaço público, a exemplo de outros coletivos de intervenção urbana, das práticas voltadas para o grafite e da *performance* (PONTES, 2017). Ainda, embora estivessem produzindo no espaço público, foram notáveis os esforços dessa geração em atuar no sentido da institucionalização da produção artística experimental como forma de sobrevivência da linguagem, em uma realidade institucional de precarização e de certa submissão ao mercado da arte, então em formação, mas bastante voltado para a produção modernista (JORDÃO, 2018). Desse modo, justifica-se o recorte temporal escolhido, qual seja, o período de atuação do grupo, entre os anos de 1979 e 1982.

Os artistas atuantes nesse período, incluindo os integrantes do 3nós3, não estavam negando o sistema da arte ao buscarem espaços independentes ou a esfera pública como alternativas, mas problematizavam o próprio sistema a partir da sua politização. Se na geração anterior se explicitava o engajamento político contra o regime militar, esta geração 80 enfatizava a política como forma estética em seus trabalhos. Em outras palavras, tratava-se do que se chama no presente estudo de **reorientação política nas artes**, que passava do engajamento programático, situado nos anos 1960 e 70, para um engajamento “institucionalizante”¹ no que se refere à produção artística, entre os anos 70 e 80. Levanta-se hipoteticamente essa ideia sob duas possíveis motivações: 1) o momento de transição democrática da abertura política que não apenas apresentava um horizonte democrático, mas também apresentava menos truculência nos aparatos de violência do estado, permitindo com que outras urgências assumissem maior visibilidade, como a questão institucional; 2) o momento de retomada do espaço público como arena possível das manifestações públicas, na esteira dos movimentos operário e estudantil, expressando um movimento de expansão territorial e coletivização, incluindo-se as práticas artísticas de viés experimental.

¹ Veremos no capítulo 1 que a produção artística do 3nós3, bem como de outros artistas da época, se volta muito mais para as políticas do campo da arte, em suas mais variadas formas.

A ideia aqui proposta de reorientação política nas artes desse período se faz importante tanto para destacar as diferenças de abordagem política entre as duas gerações de artistas quanto para evocar a primeira inquietação para o desenvolvimento desta pesquisa: se havia diferença da *práxis* artística entre a geração AI-5 e a do período da redemocratização (aqui representados pelo 3nós3), qual seria a possível razão de boa parte das contribuições críticas acerca dos trabalhos do trio aproximar o olhar da sua produção pelas lentes da arte como denúncia, panfleto ou programa revolucionário? E, se há semelhanças justificadas por essa crítica, problematiza-se tal visão em favor de traçar as especificidades de cada atuação e contexto. Assim, quais seriam os pontos divergentes entre a arte engajada da primeira metade do regime militar e as práticas do 3nós3? Por fim, se há diferenças, é preciso fazer um esforço em nomeá-las partindo da seguinte questão: quais são as possíveis formas políticas manifestadas no cerne das ações do 3nós3? Essa é a problemática que a presente pesquisa procura responder.

Embora tenha aumentado a quantidade de estudos sobre o grupo 3nós3 nos últimos anos, é interessante salientar que cada abordagem difere uma da outra, oferecendo grande contribuição não só para compreender a trajetória do grupo, mas principalmente para debater as suas relações com o contexto político e a sua inserção no cenário da arte internacional. Figuram neste campo a tese de doutorado de 2008 intitulada *Interventions into Urban and Art Historical Spaces: The Work of the Artist Group 3Nós3 in Context, 1979-1982* (Universidade do Texas), na qual a autora – Erin Aldana – faz um panorama geral da atuação do grupo considerando o regime militar como um todo, bem como um esforço de situá-lo segundo movimentos artísticos internacionais, como a arte intervencionista. Em 2010, Aracéli Nichelli defendeu sua dissertação de mestrado na Universidade do Estado de Santa Catarina sob o título de *O que está dentro fica/o que está fora se expande: 3nós3 – coletivo de arte no Brasil*. Aqui, a pesquisadora contribui para a relação do grupo com o espaço urbano, segundo o estudo sobre a formação das cidades contemporâneas, bem como com a arte urbana representada por *happenings* como a *Experiência n° 3*, de Flávio de Carvalho, *Apocalipopótese* e *Mitos Vadios*, de Hélio Oiticica, e as *Situações T/T* de Artur Barrio, ocorridos no espaço público como precedentes à formação do 3nós3. Maria Adelaide Pontes escreveu uma dissertação focada na documentação do grupo: *A documentação nas práticas dos grupos Arte/Ação e 3nós3*, defendida na Universidade Estadual Paulista em 2012. Por fim, a tese de doutorado de Patrícia Morales Bertucci,

de 2021, trata, além do 3nós3, dos grupos de intervenção urbana *Viajou sem passaporte*, *D'magrelas*, *GEXTU*, *Atelier Mãe's Janaína* e *Manga Rosa*, sob o prisma dos estudos do teatro. A autora defende a hipótese de que esses coletivos, para além da intervenção, se apropriam do espaço urbano e se enquadram dentro da abordagem das vanguardas contraculturais brasileiras. O trabalho tem o título de *Ordem e percurso: arte de intervenção e apropriação da cidade de São Paulo pelos grupos de arte independente a contrapelo da ditadura* e foi defendido na Universidade de São Paulo.

Frente a essa grande quantidade de estudos – valorosas referências para a construção desta pesquisa –, acredita-se que a contribuição aqui reside na análise **das relações que o 3nós3 manteve com o contexto de sociabilidade artística** nos anos em que esteve em atividade. Assim, **a presente pesquisa ressalta a discussão sobre o papel e as contribuições do 3nós3 no processo de formulação de um espaço para a arte contemporânea no Brasil a partir do fim da década de 1970.** Além disso, tomando como base os estudos supracitados, nos capítulos a seguir opta-se por relacionar a atuação do grupo com o contexto político a partir dos acontecimentos específicos de seu tempo – a redemocratização brasileira –, evitando as correlações com o período do regime militar de modo generalista. Sobre as considerações teórico-críticas a respeito do grupo, também serão problematizadas aproximações por semelhanças com práticas artísticas de outros tempos e lugares, em específico com a arte politicamente engajada que surge com o golpe de 1964 e se radicaliza a partir de 1968 com o decreto do Ato Institucional 5. Com essa abordagem ligeiramente desviante do que se produz criticamente acerca do grupo 3nós3, **pretende-se com esta pesquisa contribuir com um debate mais amplo acerca de uma historiografia da arte produzida no Brasil nos anos 1980 que venha a somar e diversificar a já amplamente discutida ideia de “geração 80” e apontar para o lugar e o papel desses e outros artistas na reconfiguração do campo da arte nos anos 1980.**

O ponto de partida para este trabalho, como mostrado anteriormente, foi a inquietação em relação a certas considerações politizadoras acerca dos trabalhos do 3nós3. Nesse sentido, a metodologia adotada para a dissertação foi a *Pesquisa Bibliográfica*. As etapas de trabalho se iniciaram a partir da seleção de três estudos acerca do grupo, os quais repercutiam aproximações entre suas ações e a arte de guerrilha, as teorias da guerrilha armada e interpretações como obras-denúncia.

Trata-se das já mencionadas pesquisas de Aldana (2008) e Pontes (2012), bem como o ensaio *Isto não é uma obra: arte e ditadura*, publicado na revista Estudos Avançados em 2014, de autoria da pesquisadora Julia Buenaventura Cayses, leituras de onde emergiu a problemática a ser discutida neste trabalho. Seguiu-se, então, a estruturação dos capítulos pensando em uma contextualização política e institucional do campo da arte e, na sequência, da análise das ações, a partir da pesquisa e a leitura da bibliografia citada no decorrer da dissertação.

Para compreender a trajetória e as práticas do grupo, foram usados principalmente os estudos de Aldana (2008), Nichelle (2010), Pontes (2012) e Bertucci (2021). Como forma de contextualização política e institucional, os autores mais importantes foram Marcos Napolitano (2018; 2014) e Fabricia Jordão (2018; 2012), respectivamente. Na análise das obras, Regina Melim (2008), Artur Freitas (2017; 2013), Hal Foster (2002), Seligmann-Silva (2016), Ricardo Fabbrini (2016), Nicolas Bourriaud (2009), Ricardo Basbaum (2011) e Claire Bishop (2008) estiveram presentes como embasamento teórico.

Ainda com relação à análise das obras, além da revisão bibliográfica, foram utilizadas fontes veiculadas na mídia impressa, como matérias, entrevistas, textos críticos e fotografias. Este material encontra-se publicado nos estudos citados acima e não foi necessário consultar acervos. Analisou-se, também, uma entrevista veiculada no Jornal Hoje, da rede Globo, exibida em uma palestra proferida por Mario Ramiro no MAC-USP em 2011. Esta palestra, disponível na internet, serviu de fonte para alinhar diversas lacunas não contempladas pela revisão bibliográfica. Ainda, foi consultado o acervo online da Associação Cultural Vídeo Brasil para a análise das obras de Rafael França e o site da galeria Jaqueline Martins. Repositórios online também contribuíram para a pesquisa, como do International center for the arts of the americas at the Museum of Fine Arts, Houston (ICAA) - Documents of Latin American and Latino Art e da Fundação Bienal De São Paulo, bem como verbetes da Enciclopédia Itaú Cultural. Por fim, a grande contribuição para se elencar os trabalhos do 3nós3 com olhar aos detalhes (como quantidade e dimensão dos materiais utilizados, relação de monumentos ensacados e galerias lacradas etc.) foi a publicação organizada por Mario Ramiro em 2017. Esta publicação assume a forma de um catálogo que percorre toda a trajetória do 3nós3, reunindo imagens de registro e de documentos, bem como textos críticos e uma cronologia de fatos paralelos, onde

mostra a preocupação dos integrantes do grupo em mapear acontecimentos artísticos em diversas partes do Brasil entre 1979 e 1982.

No que se refere a apontamentos teóricos nesta introdução, é pertinente falar sobre o conceito de espaço público, elemento chave para ações do 3nós3. Hannah Arendt (2007), ao teorizar sobre o espaço público, leva em consideração os acontecimentos históricos em torno do nazismo como um regime que desumaniza o outro através da força e do veto ao diálogo. Como via de solução, a autora defende a constituição de um espaço público onde todos os sujeitos tenham voz e participem do que ela chama de “mundo comum”, compartilhado e transparente. A ideia por trás do enunciado coloca a esfera pública como ambiente de liberdade, diálogo e expressão, onde a coletividade desempenha um papel importante na tomada de decisões, partilha de poder e processos decisórios relacionados à vida pública. Este mundo comum é onde a condição humana dos indivíduos seria revelada, tendo caráter público, pois é o espaço da ação e da política (o que se opõe à esfera privada, do trabalho e da produção).

Jürgen Habermas (2003), por sua vez, define a esfera pública burguesa como a arena onde assuntos de interesse comum são discutidos e sobre os quais uma opinião é formada. Assim, a composição de uma *opinião pública* é a característica essencial da esfera pública e está relacionada com a construção da ideia de *reputação*, ou seja, a “consideração que se realiza em relação a outros” (LOSEKANN, 2009. p 39). Losekann afirma que, nesse sentido, os assuntos debatidos passam por um julgamento, ao qual se atribui um papel fundamental no controle do exercício político. Assim, a publicização das ações políticas permite que a população as critique e supervisione. O raciocínio habermasiano coloca a racionalização – condição inerente ao ser humano – como base da noção de opinião pública. Para o autor, se todos os humanos têm a capacidade de racionalizar, todos podem comprovar ou refutar (a partir do julgamento) questões públicas, a exemplo das ações políticas publicizadas.

A noção de julgamento também é importante na construção do conceito de público habermasiano. Segundo o autor, o público é sempre aquele que julga o objeto de interesse comum; tal objeto, por sua vez, ao ser julgado, ganha publicidade. Assim, o surgimento de uma esfera pública está relacionado com a emergência de um espaço onde assuntos de interesse comum são publicizados e debatidos para, então, dar lugar a um consenso (HABERMAS, 2003).

Entender como se desenvolve a esfera pública habermasiana torna-se parte importante para compreender as ações sobre o espaço público criadas pelo 3nós3. Se esta é a esfera que permite a formação da opinião pública, toda e qualquer questão/ação colocada nesta arena é passível de ser publicizada e julgada. Se a cidade, abordada por Habermas como primeira esfera pública e cujas instituições formadoras são espaço de encontro, em uma sociedade pós revolução industrial, passa a existir uma outra esfera pública: a mídia impressa. Para além da multiplicidade de esferas públicas apontadas pelo autor, cabe aqui destacar o papel da comunicação na formação das dinâmicas inerentes à esfera pública que, em suma, trata-se da formação de uma cena política. Nesse ponto, é a comunicação, através da linguagem e suas trocas intersubjetivas, que permite com que assuntos de interesse comum, colocados à debate na esfera pública, sejam convertidos em decisões políticas.

Embora haja certo distanciamento entre as abordagens de Arendt e Habermas – ela defende em sua leitura a formação de uma esfera pública produzida através do dissenso, ou seja, da diversidade de vozes; ele, coloca como finalidade o consenso, ponto de chegada de um processo comum previamente publicizado e debatido –, pode-se apontar que, no que tange a **formação de um espaço do debate e diálogo**, exista uma aproximação. Partiremos desse ponto.

De saída, assume-se que o domínio primeiro de ação do 3nós3 é o espaço público – entendido nesta dissertação como a aproximação dos conceitos de esfera pública de Arendt e Habermas –, pois é onde suas obras são realizadas. Os fenômenos do espaço público também definem os contornos mais evidentes de suas obras: a efemeridade, a clandestinidade, a forma e o diálogo com o público. Ao assumirem esse como o lugar de sua poética visual, o trio não estava buscando ingenuamente negar o circuito da arte, tampouco criar um espaço alternativo representado para os seus trabalhos. Tratava-se de um movimento de expansão do próprio sistema da arte para a arena pública; a rua passava a se tornar suporte e também meio de circulação daquilo que se produzia para os museus e galerias – ou, idealmente, deveria se produzir, uma vez que as instituições eram precárias no que se referia à difusão da produção experimental e o mercado excludente. Assim, tanto para o 3nós3 quanto para diversos outros artistas dessa geração, não havia o intento de ruptura com o circuito vigente. Desse modo, a primeira conclusão é de um movimento de mão dupla: ao mesmo tempo em que o espaço público assimilado pelo grupo como suporte para suas obras circulava dentro do sistema da arte, o sistema

da arte era publicizado na esfera pública, tornando-se temporariamente questão de interesse geral.

Outro elemento importante para a discussão é a apropriação da mídia de massa como parte das obras do 3nós3, uma vez que para Habermas (2003) esta é também uma categoria de esfera pública, além da cidade. Fica evidente que, assim como o espaço da cidade, a mídia também dá formato às ações do grupo, tornando-se igualmente parte do sistema da arte, fazendo emergir uma segunda via de mão dupla: a publicização do sistema da arte em outro sistema, qual seja, da informação, ao passo em que a mídia se torna, também, parte do sistema de arte.

O terceiro ponto interessante a esta pesquisa reside na orientação dos trabalhos para os museus e galerias, colocando-se na chave de elementos sob intervenção. Aqui, há uma forma de publicização desses espaços pelo acionamento da obra, evocando um caráter comumente apagado pelo sistema da arte: o caráter de um equipamento urbano que é parte da dinâmica socioespacial da cidade, uma mescla de marco urbano, limite e ponto nodal². Aqui, não se considera o retorno para esses espaços em forma de exposições de registros das ações, pois compreende-se que neste momento há um retorno da obra para o sistema da arte, onde as exposições já se configuram como uma categoria de esfera pública.

Dessa maneira, no decorrer de toda a pesquisa a ideia de espaço público deve ser compreendida em sua forma ampliada nessas três esferas: a cidade, a mídia de massa e a instituição-arte (como elemento sob intervenção). Com efeito, os trabalhos do 3nós3 surgem como interface entre as três categorias, o que corrobora com a leitura contextual como definidora das possíveis formas políticas manifestadas nas obras do 3nós3.

A estrutura desta dissertação se faz no sentido de apresentação do grupo e sua relação com o contexto e a análise de suas obras. No primeiro capítulo, intitulado *3nós3, redemocratização e o circuito de arte: reorientação política nas práticas*

² O urbanista Kevin Lynch desenvolveu na década de 1960 um estudo sobre como cidadãos organizam informações aleatórias ao se deslocarem na cidade. A partir da observação de três grandes cidades centros urbanos (Jersey, Boston e Los Angeles), Lynch compreendeu que as pessoas tendiam a traçar mapas mentais a partir de cinco elementos principais: as vias, os limites (contornos visíveis, como muros e construções), os bairros (territorialidades que, embora de grandes dimensões, possuíam dinâmicas distintas, reconhecíveis ao cidadão), os pontos nodais (pontos de convergência de pessoas, como praças e cruzamentos) e os marcos urbanos (pontos de referências, como monumentos e construções icônicas). As galerias de arte, pelo caráter privado, estariam voltadas à ideia de ponto nodal e até limite. O museu, por sua vez, pelo caráter público, além de ponto nodal (a exemplo do vão do MASP, um dos alvos de *X-galeria*), também pode ser colocado na categoria de marco urbano (LYNCH, 1999).

artísticas entre os anos 1970 e 1980, parte-se da origem do grupo e suas práticas (passando por uma breve apresentação de seus integrantes e atuações individuais) para a contextualização nos acontecimentos do regime militar naquela fase específica de abertura política, bem como no contexto da formação de redes de sociabilidade artística. Da leitura dos fatos contíguos à atuação do 3nós3 no que se refere à relação com o contexto político e institucional do campo da arte, emergem duas hipóteses: I) a ora referida reorientação política nas artes no período dos anos 1980 e II) a identificação de duas possíveis formas políticas nas ações do grupo, quais sejam, de **obra como intervenção política** e de **colaboração como forma política**, categorização que irá estruturar os capítulos seguintes, dedicados à análise dos trabalhos do grupo.

As intervenções *Ensacamento* e *X-galeria*, ambas de 1979, serão analisadas na categoria de obra como intervenção política no capítulo 2: *Práticas urbanas como reivindicação do circuito: os casos Ensacamento e X-galeria*. Pelo peso simbólico dessas ações no que se refere ao engajamento de viés programático, táticas de guerrilha e à ideia de obra como denúncia, o capítulo inicia estabelecendo os pontos de divergência entre elas e as práticas situadas no contexto da arte de guerrilha, bem como as teorias da guerrilha armada (Carlos Marighella) e artística (Décio Pignatari), evocando as particularidades de cada momento político, um marcador contextual necessário para refletir sobre um marcador postura dos artistas de 1968 era oposta a dos artistas do fim da década de 1970: enquanto aqueles sofreram uma dura repressão e, os que não conseguiram sair do Brasil se retraíram e radicalizaram suas práticas, estes se abriram para o espaço público e para a coletividade a partir da reorientação política em suas práticas. Na sequência, *Ensacamento* é considerada a partir das partes que compõem o todo, ou seja, desmembrada em três atos distintos, analisados segundo teores específicos: o da intervenção urbana propriamente dita, o da performance e o da expansão para o sistema da mídia de massa. Em seguida, *X-galeria* é confrontada com a realidade do mercado de arte brasileiro, ainda em conformação naquele momento, bem como à luz das notícias de jornal veiculadas a respeito da ação.

O terceiro capítulo – *Políticas no campo da colaboração: intervenções de grande escala e ações performáticas* – se concentra nas obras de grande escala e nas ações performáticas no contexto do *Evento fim de década*, na categoria de colaboração como forma política. Trata, principalmente, da potência da colaboração

como forma política nos trabalhos do 3nós3. O início do capítulo faz um breve paralelo a uma questão teorizada apenas na década seguinte a nível global por Nicolas Bourriaud: a estética relacional. Leva-se em consideração aqui fatores como o “bom mocismo” da arte relacional de Bourriaud e as críticas de Claire Bishop a esses termos. As balizas regionais e temporais são consideradas, mas faz-se pertinente trazer à tona as reflexões sobre a virada ética da crítica de arte (que Bishop afirma vir na esteira da virada social da arte a partir dos anos 1990) para a formulação de outra hipótese, nesse caso, para debater a super-politização das obras do 3nós3, por parte da crítica de arte. Na sequência, entra em cena um conjunto de obras de grande escala: *Interdição*, *Intervenção VI*, *Conexção*, e *Arco 10*, realizadas entre 1979 e 1981. A análise desses trabalhos segundo as diferentes formas de colaboração – as quais se manifestavam em diferentes etapas das ações, como viabilização financeira e logística, execução e registro – corrobora com a leitura contextual dos trabalhos em colaboração com instituições, grandes empresários, outros grupos de artistas e até familiares. Em seguida, é apresentado o evento performático *Fim de década*, um trabalho feito na Praça da Sé no fim de 1979 e que envolveu em torno de quarenta artistas. O evento tinha uma programação que se desenvolveu meses antes através de ações performáticas pontuais denominadas *Pré-eventos*. Destaca-se aqui a força do coletivo na elaboração poética e também no processo de viabilização do trabalho, que incluía em um de seus pré-eventos a exigência de que o Estado arcasse com os custos da ação performática – o que foi, veremos adiante, até certo ponto, bem-sucedido.

Por fim, serão consideradas as perguntas elencadas como problema de pesquisa para pontuar as principais linhas de força que localizam o grupo 3nós3 como representante das experiências do/para o campo das artes visuais dos anos 1980 em que o implícito, enquanto discurso político, figura como potência para certa reconfiguração do sistema da arte.

1. 3NÓS3, REDEMOCRATIZAÇÃO E O CIRCUITO DE ARTE: REORIENTAÇÃO POLÍTICA NAS PRÁTICAS ARTÍSTICAS ENTRE OS ANOS 1970 E 1980

Formado pelos artistas Mario Ramiro (1957), Hudinilson Jr. (1957-2013) e Rafael França (1957-1991), o 3nós3 foi um grupo de intervenção urbana que atuou, sobretudo, na cidade de São Paulo entre os anos de 1979 e 1982. Semelhante a outras experiências artísticas de sua época³, o trio buscava ampliar o circuito tradicional da arte – configurado pela institucionalidade e a lógica do capital, representados pelos museus e as galerias (RAMIRO, 2004, p. 1 *apud* NICHELLE, 2010, P. 96) – e utilizar o espaço público como principal suporte para suas ações. As intervenções do 3nós3 tensionavam as situações do cotidiano através de poéticas comumente materializadas no espaço urbano, mas que também circulavam na mídia e em outros materiais independentes, como cartazes, postais e edições de artistas.

Outra marca indelével de sua atuação é o estabelecimento de redes de colaboração e sociabilidade⁴. No caso das colaborações, estas se manifestavam como um processo de viés *prático*, ou seja, as redes colaborativas como influenciadoras diretas (operacional e poeticamente) nas práticas do grupo; no que se refere à sociabilidade, percebe-se um caráter *contextual*, o qual considera o lugar que o grupo ocupa em relação ao contexto de sociabilidade artística contemporânea daquela época. Em resumo, para o 3nós3, as redes de colaboração se mostraram potentes tanto para a viabilização de vários de seus trabalhos quanto para situar o grupo em relação ao contexto de sociabilidade artística dos anos 1970 e 80, o qual, segundo Jordão (2018, p. 9), buscava construir um espaço para a arte contemporânea não à parte, mas para e a partir do circuito hegemônico, então excludente para produções experimentais não alinhadas ao mercado da arte. Notadamente, tais colaborações fizeram emergir aspectos políticos dos trabalhos do 3nós3, os quais se distanciaram daqueles operados pelos artistas da geração do golpe militar⁵, marcados

³ Segundo observa Artur Freitas, esse momento do Brasil trouxe consigo uma profusão de manifestações artísticas de cunho combativo, participativo e público, principalmente a partir da década de 1980 (FREITAS, 2017, p. 289).

⁴ A qualidade de formação de redes não é peculiar ao 3nós3, mas própria de boa parte dos artistas visuais atuantes na virada dos anos 1970 para 1980 (PONTES, 2017, p. 138).

⁵ Embora ações como *Ensacamento* sejam comumente interpretadas pela carga política que evocava a memória dos presos torturados pelo regime militar ou, ainda, que as estratégias utilizadas nessa e outra ação, *X-Galeria*, sejam comparadas aos trabalhos conceitualistas e neovanguardistas do Brasil da geração 64, veremos no capítulo 2 que o aspecto político por trás desses dois trabalhos são mais de ordem estética e menos do ativismo. Na sequência da sua atuação, as ações de grande escala e performáticas, executadas colaborativamente – a serem abordadas no capítulo 3 – acentuam este

pelo engajamento e a crítica ao regime, além de estarem alinhados em alguns casos a programas de organizações partidárias de oposição.

Por sua vez, o trio não tematizava a exortação contra o regime. Sua intenção era, de um lado, chamar a atenção para elementos do espaço urbano, criando intervenções visuais e causando ruído no comum; de outro, suas ações contribuem na politização das questões internas ao sistema da arte **com uma postura crítica às linguagens artísticas tradicionais adotadas como modelo e ao difícil acesso ao mercado**, ao passo em que **diluíam a ideia de autoria e operavam trabalhos de escala monumental e de caráter efêmero como parte do circuito vigente**.

O contexto político da virada da década de 1970 para 1980 também favoreceu à retomada do espaço público, assim como, a mudança de direção nas formas de politização da arte daquele momento. Caracterizado por Mario Ramiro como “mais light” (RAMIRO, 2011)⁶, o regime militar se encontrava de fato em um momento de desgaste, marcado pela diminuição drástica de sua base social de apoio – a classe média –, e a volta das manifestações populares às ruas. Isso forçava o governo em transição⁷ a enfraquecer os mecanismos de repressão, injustificáveis àquele momento, uma vez que a guerrilha estava derrotada (NAPOLITANO, 2018. p. 106). Esta dissertação trabalha com a hipótese de que, com o terreno de certo modo livre para as manifestações civis, tenha sido possível o desenvolvimento de práticas artísticas na esfera pública sem a urgência de manifestar discursos engajados em suas poéticas. Assim, esta geração de artistas se voltou para o espaço público com o interesse em uma outra agenda, específica à problemática da estrutura ideológica do circuito de arte vigente.

Desse modo, é pertinente compreender os possíveis aspectos políticos nos trabalhos do 3nós3, que surgem de modos distintos, a depender da natureza da obra.

distanciamento entre poética e programas partidários. Em ambos os capítulos, serão apontados os matizes que fazem do 3nós3 um grupo de práticas artísticas que não subjugava a estética à ética, mas acentuava-a como uma forma política *a priori*, segundo o próprio estatuto da arte.

⁶ 3NÓS3 Por Mario Ramiro. Palestra no MAC/USP (2011). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=n8-hzlg5B5Y&t=4039s>. Acesso em 15 de fev. 2023.

⁷ O regime militar brasileiro, iniciado com o golpe de 1964 e que duraria, oficialmente, até 1986, encontrava-se neste momento na fase de distensão “lenta e gradual”, iniciada no governo Geisel, caracterizado como um período de transição. Importante salientar que esta transição não possuía um caráter de ruptura com a ordem vigente. A cientista social Maria D’Alva Kinzo explica que o percurso até a constituinte de 1986, embora marcado por manifestações populares, fora conduzido de forma continuada, o que, para Werneck Vianna (1997), garantiu que a sociedade civil permanecesse sob o controle do Estado a serviço das elites políticas (KINZO, 2001, p. 5; VIANNA *apud* SEINO, ALGARVE e GOBBO, 2013, p. 33).

Para tanto, o capítulo lança luz sobre a formação do grupo e sua trajetória, bem como a de seus integrantes, situando-os em relação à geração de artistas à qual pertenciam. A seguir, revela-se o panorama político e artístico dos anos de 1980, afim de apreender quais eram as transformações impulsionadas por esse contexto político e que fizeram desse um momento de grande profusão de proposições artísticas de caráter público ao mesmo tempo em que se fortalece um movimento de ativismo institucional. Por fim, é apresentado o argumento acerca da problemática que norteia esta pesquisa, qual seja, a que se refere às possíveis formas políticas que insurgem no cerne das práticas do 3nós3.

1.1 A FORMAÇÃO DO GRUPO

A história do 3nós3 começa em 1979, quando Mario Ramiro e Rafael França, graduados na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), planejavam uma exposição na estação São Bento do Metrô de São Paulo, em conjunto com a artista plástica Marília Gruenwaldt (NICHELLE, 2010). Convidado posteriormente, Hudinilson Jr., egresso do curso de artes plásticas da Fundação Álvares Penteado (FAAP), passou a integrar a exposição coletiva que contava com desenhos, gravuras e carimbos de autoria dos quatro artistas. Segundo conta a pesquisadora Aracéli Nichelle (2010), a mostra possibilitou não só o encontro do 3nós3, mas também a criação de uma atmosfera relacional com o público que marca o estopim das motivações que vieram estruturar o grupo posteriormente. Além das obras expostas, a exposição continha em seu programa um ateliê aberto de xilogravura, o que proporcionou a adesão do público, em especial de grupos ligados ao movimento punk paulista. Este fato foi crucial para o surgimento do coletivo 3nós3, segundo relato de Hudinilson Jr. em entrevista à Nichelle:

Eu saquei que bastava umas madeiras e uma faquinha, você cavava um relevo, podia ser com graxa ou coisa assim, um papel de padaria. Inventamos de fazer um ateliê com essa moçada, os punks. Cara, rolou! Eles nem iam mais na praça. Iam direto na galeria, pois eles queriam fazer a tal da xilogravura. E essa convivência começou a ficar mais fértil entre eu, Ramiro e o Rafael, e a gente tinha que se encontrar por causa desses moleques, foram eles os causadores (HUDINILSON, 2010 *apud* NICHELLE, 2010, p. 102).

Após a experiência no metrô – chave para que os três compreendessem que seu interesse poético residia em uma maior aproximação entre arte e público –, o

grupo passou a se encontrar semanalmente⁸, aos sábados, na casa de Rafael França. Segundo Nichelle, um dos objetivos dessas reuniões era o contato com catálogos “sobre *Earth Art* e Arte Conceitual americana que Rafael França traduzia devido ao conhecimento que possuía sobre língua inglesa após ter participado de um programa de intercâmbio nos Estados Unidos” (NICHELLE, 2010. p. 102)⁹.

No ano de 1979, nas proximidades da casa de Rafael França, fora realizada a cerimônia de posse do último presidente militar do regime, João Batista de Oliveira Figueiredo. O local em questão era a praça Marechal Deodoro, de cujo centro se erguia um monumento em homenagem ao militar. A ideia de criar uma intervenção na escultura central, no dia da nomeação, foi o mote de uma primeira ação do 3Nós3, a qual jamais aconteceu. A intenção do ato marca, como pode-se apreender das palavras de Hudinilson Jr, o início do coletivo:

É engraçado que a formação do nosso grupo não tinha um pensamento político, mas é uma coisa intrínseca, que era necessária. O 3Nós3 em si não existia. Existia essa amizade, acabou virando amizade entre nós três. O primeiro trabalho de intervenção, que a gente decidiu fazer, foi quando o Figueiredo ia para posse na praça Marechal Deodoro, em frente à casa do Rafael. Em um de nossos encontros, tivemos a ideia de fazer alguma coisa na escultura do Marechal no dia da posse de Figueiredo, interferir com tinta, com jornais, qualquer coisa assim. Passamos a noite conversando e não fizemos nenhuma interferência (HUDINILSON, 2010 *apud* NICHELLE, 2010, p. 102).

Interessante que o primeiro trabalho do grupo seja uma não-ação, ou seja, uma ação não concretizada. Porém, foi graças a ela que na manhã de 27 de abril de 1979, uma sexta-feira, diversos monumentos públicos da região central de São Paulo amanheceram com as cabeças cobertas por sacos de lixo. Tratava-se de *Ensacamento*¹⁰, a primeira intervenção urbana executada pelo 3Nós3 (Figura 1).

⁸ Marília Gruenwaldt não fez parte desses encontros, assim como não integrou o 3Nós3 (NICHELLE, 2010).

⁹ Este trecho, que trata da formação do coletivo segundo o testemunho dos próprios integrantes, pode sugerir que a operação artística do 3Nós3 seja um desdobramento brasileiro da *Earth Art* ou da Arte Conceitual estadunidense. Discutiremos neste capítulo que existem especificidades dadas pelo contexto político e artístico brasileiro que distanciam os trabalhos do 3Nós3 dessas experiências em âmbito internacional, a despeito das semelhanças formais.

¹⁰ A ação *Ensacamento* será descrita e analisada no Capítulo 2.

Figura 1: 3NÓS3, *Ensacamento* (imagem de registro), 1979



Fonte: RAMIRO, 2017.

Em três anos de atuação, o grupo realizou um total de dezoito ações, as quais, como citado anteriormente, possuíam uma variedade de modos operacionais, de inserções de objetos ordinários a intervenções de escala arquitetônica no espaço público, alinhavadas por ações performáticas e complementadas pela utilização da mídia como parte de seus trabalhos. Tais qualidades, por sua vez, fazem emergir a reflexão acerca dos integrantes do grupo; antes de percorrer a produção do 3nós3, faz-se importante falar brevemente da produção individual de cada integrante, o que servirá aqui como contribuição para caracterizar a atuação do coletivo no que se refere a suas poéticas assim como o seu lugar no contexto artístico e político de sua época.

1.1.1 Os três nós

Hudinilson Jr.

Dentre os três, Hudinilson Urbano Junior foi o único egresso do curso de artes plásticas da FAAP¹¹. Lembrado como uma pessoa de personalidade forte e por ter vivido seus processos intensamente na arte e na vida pessoal, Hudinilson figura como

¹¹ Hudinilson não concluiu a graduação em artes plásticas.

um dos artistas mais importantes de sua geração, deixando como legado o pioneirismo na xerox arte brasileira – técnica com a qual não só produziu poeticamente mas também contribuiu na difusão a partir de oficinas em diversos espaços institucionais no início da década de 1980¹² – ao lado de nomes como Paulo Bruscky e Bené Fonteles (OLIVEIRA, 2016, p. 142). De modo diverso, transitava também por técnicas e linguagens como colagem, desenho, pintura, gravura e arte postal, para citar alguns.

Em seu processo de criação, tematizou o homoerótico, assim como o corpo e a autoimagem (OLIVEIRA, 2016, p. 143). Em suas colagens, imagens de corpos nus, apropriadas de revistas, aparecem sem identidade e em composição com texturas diversas, como raízes e folhas secas e outros objetos. A fragmentação do corpo segue sendo explorada na arte postal, bem como a repetição¹³. Segundo verbete da Enciclopédia Itaú (2016), o contato com a obra de Alex Vallauri (1949-1987) fez com que Hudinilson incorporasse as técnicas do estêncil na produção de imagens.

Oliveira conta que o mito narcísico era referência constante que “Hudinilson mantinha com muito apreço dentro do seu campo de visão em sua casa/apartamento/ateliê” (2016, p. 146). O autor traça uma correlação entre a obra *Tratado de Narciso*, de André Gide, e a de Hudinilson Jr., afirmando que “assim como Narciso encantado pela sua autoimagem refletida no lago, Hudinilson nos anos de 1980 inicia uma série intitulada *Exercício de me ver*” (Figuras 2 e 3) (OLIVEIRA, 2016, p. 148). Trata-se de uma série de fotocópias de partes de seu corpo, provenientes da ação performática na qual o artista nu se debruça sobre a máquina de xerox e registra detalhes do seu corpo. Das imagens, Hudinilson ainda ampliava e imprimia detalhes, como que num ato de “acúmulo do narcisismo”, os quais, tendendo à abstração, tocavam, paradoxalmente, a própria “negação do narcisismo” (HUDINILSON, 1985, p. 247 *apud*. OLIVEIRA, 2016, p. 150). Como desdobramento dessa série, um projeto individual para o espaço público é executado após o fim do 3nós3: *Zona de tensão* (1983) exhibe fragmentos de seu corpo ampliados em um *outdoor* na cidade de São Paulo.

¹² Adiante, veremos que essa atuação esteve relacionada a um contexto de ativismo institucional, no qual o 3nós3 esteve inserido.

¹³ HUDINILSON Jr.. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21081/hudinilson-jr>. Acesso em: 20 de fevereiro de 2023. Verbetes da Enciclopédia.

Hudinilson Jr. Faleceu no ano de 2013, Em São Paulo. Segundo Marcio Harum, boa parte de sua produção apresenta

autorretratos e imagens de homens nus, apontando para os impedimentos de natureza política, social, moral e física que o desejo homoerótico e o pensamento artístico *queer* enfrentaram durante a ditadura civil-militar brasileira e a progressão da Aids¹⁴

Figura 2: Hudinilson Jr., *Exercício de me ver II* (registro da performance), 1982



Fonte: Galeria Jaqueline Martins.¹⁵

¹⁴ HARUM, M. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/post/1336>. Acesso em 19/02/23.

¹⁵ Disponível em: encr.pw/yI0RZ. Acesso em 19 de fev. 2023.

Figura 3: Registro da performance *Exercício de me ver II*, de 1982



Fonte: Galeria Jaqueline Martins.¹⁶

Rafael França

*“Acima de tudo eles não tiveram medo da vertigem”*¹⁷

Para além da atuação junto ao 3nós3, Rafael França se destaca por seu trabalho com as tecnologias na arte, realizando as primeiras experimentações com xerox arte ainda em 1979 e, após o ano de 1982, concentrando sua pesquisa com as experimentações na videoarte. Segundo a pesquisadora Lyara Oliveira (2012, p. 101), França foi um dos primeiros artistas visuais brasileiros a se apropriar do vídeo de forma sistemática como narrativa visual.

Nascido em Porto Alegre no ano 1957, ingressou no curso de artes plásticas da ECA/USP no ano de 1978¹⁸. Após o término do 3nós3, consegue uma bolsa de estudos de mestrado na School of the Art Institute of Chicago, EUA, onde intensifica sua pesquisa com vídeo a partir de 1983¹⁹.

Em termos poéticos, sua narrativa na linguagem do videoarte se concentra em experiências autobiográficas intensas, tocando em questões ligados aos

¹⁶ Disponível em: encr.pw/y10RZ. Acesso em 19 de fev. 2023.

¹⁷ Rafael França, *Sem medo da vertigem* (citação do texto final do vídeo), 1987.

¹⁸ RAFAEL França. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa17473/rafael-franca>. Acesso em: 20 de fevereiro de 2023. Verbete da Enciclopédia.

¹⁹ Associação Cultural Videobrasil. Disponível em: <https://site.videobrasil.org.br/pt/acervo/artistas/artista/25944>. Acesso em 19 de fevereiro 23.

relacionamentos sociais, à sexualidade, ao desejo e à morte, temas através dos quais explorava narrativas sobre “presente e passado, realidade e memória, experiência e fantasia” (OLIVEIRA, 2012 p. 106)²⁰. A autora destaca também suas experimentações no que se refere à própria linguagem audiovisual, questionando “elementos de continuidade e linearidade; a relação tempo-espço; as relações de causalidade; o jogo de campo/contracampo e o uso dos elementos de montagem”, e estabelecendo tentativas de ruptura a esses elementos (OLIVEIRA, 2012 p. 106).

França também contribuiu para o campo teórico da linguagem, valorizando as técnicas de reprodução mecânica na arte contemporânea e o caráter conceitual da obra (COSTA, 1997 *apud* OLIVEIRA, 2012, p. 104). Segundo Oliveira, a busca pela compreensão da relação entre as narrativas visuais, tecnologia e suas implicações no campo da arte podem estar relacionadas a uma tradição crítica e conceitual brasileira, sobretudo pela sua convivência com artistas como Regina Silveira, Walter Zanini e Júlio Plaza na época da faculdade (OLIVEIRA, 2012, p. 105).

No trabalho *O profundo silêncio das coisas mortas*, de 1988 (FIGURAS 4), dois homens relatam sua história de amor para a câmera em um vídeo de pouco mais de 7 minutos de duração. Suas aparições – isolados ou dividindo a tela – se alternam com planos da paisagem urbana do Rio de Janeiro e imagens do carnaval carioca (FIGURA 6). Sem linearidade formal, os planos são entrecortados “como que por soluções” e colocam o espectador por vezes como cúmplice – “quando os personagens se dirigem diretamente a ele e contam suas dores e angústias” –, em outras no lugar do próprio companheiro – com a “câmera subjetiva que interage com o personagem em cena” – ou então como observador – a partir dos “planos gerais, paisagens instáveis”²¹.

Rafael França faleceu no ano de 1993 em Chicago, nos Estados Unidos, em decorrência das complicações da AIDS.

²⁰ Considera-se importante destacar a aproximação temática tanto do contexto geral – a AIDS era um mistério para o mundo ao passo que se alastrava com altas taxas de letalidade – quanto pessoal, uma vez que o artista descobriu ser portador do vírus do HIV em 1985 (OLIVEIRA, 2012).

²¹ Para a análise completa da obra, ver OLIVEIRA, L. Rafael França: processos de desconstrução audiovisual. Revista Valise V. 2, n. 3. Belo Horizonte, jul. 2012.

Figura 4: Rafael França, *O silêncio das coisas mortas* (frame - personagem), 1988



Fonte: Galeria Jackeline Martins.²²

Figura 5: Rafael França, *O silêncio das coisas mortas* (frame - carnaval), 1988



Fonte: Galeria Jackeline Martins.²³

²² Disponível em: <https://vimeo.com/118588085>. Acesso em 19 de fev. 2023.

²³ *Idem*.

Mário Ramiro

“no campo da arte tudo é verdade”²⁴

Mario Ramiro, um dos artistas brasileiros mais importantes na correlação entre arte, ciência e tecnologia, nasceu em 1957 na cidade de Taubaté/SP. Esteve ligado ao movimento de arte e tecnologia no Brasil dos anos 1980. Após a dissolução do 3nós3, as possibilidades poéticas dos meios eletrônicos e de reprodução de imagens que despontam com novas tecnologias à época norteiam a sua produção; assimilando conceitos como a operação em tempo real, simultaneidade, supressão do espaço e imaterialidade crescente (MAIA, 2018, p. 170).

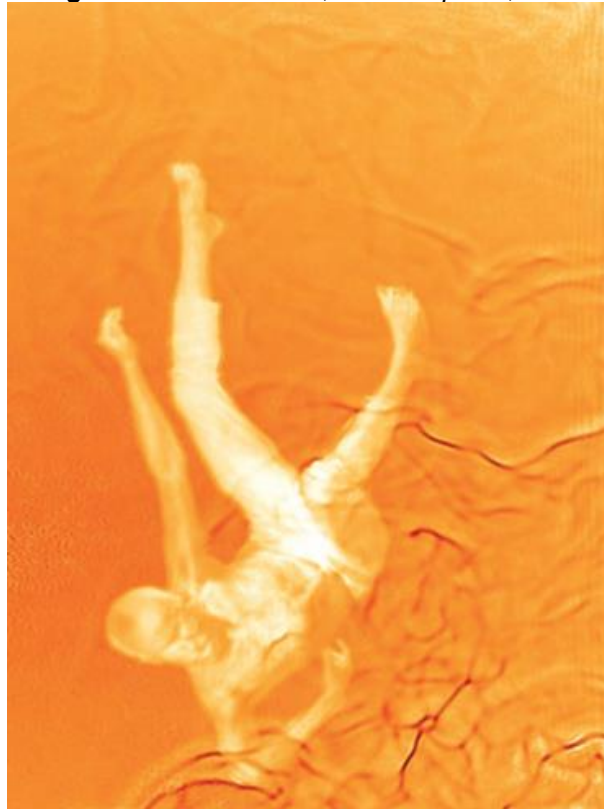
O aspecto midiático presente na atuação do 3nós3 reaparece na sua produção individual dos anos 1980, agora munido de novas tecnologias. Em *Clones – uma rede simultânea de rádio, televisão e videotexto*, trabalho de 1983, Ramiro propõe a transmissão de um objeto em diferentes mídias. Segundo conta a curadora Ana Maria Maia (2018, p. 171), realizada no Museu da Imagem e do Som em São Paulo em 26 de novembro daquele ano, a instalação consistia em uma barra vermelha que foi transmitida, simultaneamente, como ruídos na rádio Cultura, como imagem na TV cultura e como gráfico para terminais de videotexto. Com duração de 4 minutos, o evento ainda movimentou uma quarta mídia: o jornal impresso (MAIA, 2018, p. 171). Segundo Maia, a obra “antecipava em escala prototípica a convergência midiática da internet”, além de fazer referência à Joseph Kosuth em *Art as ideias as idea*, de 1968 (2018, p. 171).

Na década de 1990, Ramiro se muda para a Alemanha e passa a investigar a linguagem da fotografia com método Schlieren, que capta o volume térmico ao redor dos objetos. Nessa pesquisa, inicia um trabalho relativo a captar pela fotografia fenômenos invisíveis ao olho nu, como a refração da luz. Nesse período, produz experimentações com raio laser como fonte luminosa, tendo como resultado fotogramas pelo efeito da luz do laser sobre papel fotográfico, chamados por Ramiro de “lasergramas” (FIGURA 6).

Atualmente é professor do departamento de artes visuais do Programa de Pós-graduação da ECA/USP.

²⁴ Trecho da fala de Mario Ramiro em vídeo dirigido pelo cineasta Jorge Bodansky. Disponível em: <https://youtu.be/Q8skYZuDBc0>. Acesso em 19 de fev. de 2023.

Figura 6: Mario Ramiro, *Grande queda*, 1995



Fonte: BUENO, 2015.

1.1.2 As *interversões*

Como assinala Pontes (2012, p. 74), além de ocupar o espaço público como suporte plástico, o 3nós3 buscava criar a partir de suas intervenções ruídos neste lugar, invertendo o sentido natural do cotidiano ao modificar momentaneamente sua aparência, trazendo à tona aspectos invisíveis de sua existência. Tal processo culmina na ideia de *interversões*, termo cunhado pelo próprio grupo para designar o caráter de, a partir de suas intervenções, provocar inversões em relação à percepção de equipamentos da cidade, mostrando outras versões de seus fenômenos (PONTES, 2012. p. 74).

Na ação seguinte aos ensacamentos nas estátuas, o alvo foi um conjunto de galerias. *X-galeria*, intervenção de lacramento simbólico de diversas galerias de arte da cidade de São Paulo, foi realizada em 2 de julho de 1979 (NICHELLE, 2010). Munidos de rolos de fita crepe e acompanhados por uma repórter do Jornal da Tarde, o grupo deixou o recado: “*o que está dentro fica, o que está fora se expande*”, em

texto mimeografado, grudado às portas de entrada das galerias, adicionadas de um grande “X” feito de fita crepe²⁵ (FIGURA 3).

Figura 7: Hudinilson Jr. lacrando com fita crepe a porta da Galeria de Arte Alberto Bonfiglioli



Fonte: PONTES, 2012.²⁶

A temática do circuito hegemônico permanece na ação seguinte, embora mais atenuada. Como que “devolvendo” a discussão sobre o sistema da arte para o espaço público, o 3nós3 exhibe *Tríptico*, uma exposição-intervenção em frente à escadaria do Teatro Municipal da cidade de São Paulo. Em cartaz por três dias (de 24 a 27 de agosto de 1979), tratava-se de um totem de base triangular em que cada uma das três faces exibia a obra de um dos artistas. Rafael França expôs a imagem de uma gravata pintada em preto e branco. Mario Ramiro (FIGURA 8), por sua vez, explorou mais as cores em uma composição de figuras humanas distorcidas, na qual alguns homens, segurando taças, se amontoam ao lado de uma mulher nua. A terceira face apresentava uma assemblagem de Hudinilson Jr. (FIGURA 9), composta de uma moldura colada à moldura da estrutura do tríptico e, nelas, tarjas pretas em diagonal, conformando uma espécie de fractal e sugerindo “o luto da pintura”, nas palavras de Ramiro (RAMIRO *apud* NICHELLE, 2010. p. 120). Se nos ensacamentos e no laque às galerias o 3nós3 propôs um diálogo poético direto com a esfera da arte, o tema se estendeu de forma menos politizada no que se refere à institucionalidade e os estilismos na instalação do tríptico, para o qual a chave de compreensão se insere mais no aspecto relacional entre o transeunte-espectador e a obra do que no apelo crítico à política partidária. Tal fato se deve ao destino da obra: a total ruína, operada

²⁵ A ação *X-galeria* será detalhada no Capítulo 2.

²⁶ Coleção dos artistas Hudinilson Jr. e Mario Ramiro.

pelos cidadãos que utilizaram a instalação como suporte para lambes, pixações e propagandas diversas.

Figura 8: 3NÓS3, *Tríptico*, 1979. Face Mario Ramiro.



Fonte: PONTES, 2012.²⁷

Figura 9: 3NÓS3, *Tríptico*, 1979. Face Hudinilson Jr.



Fonte: PONTES, 2012.²⁸

²⁷ Coleção dos artistas Hudinilson Jr. e Mario Ramiro.

²⁸ *Idem.*

Diferente desses, o grupo criou trabalhos de grande escala que, em termos de discurso, eram mais abstratos, ao passo que no que se refere a interferência (visual e física) no cotidiano se mostravam bastante presentes, criando uma esfera de ruptura com o sentido original dos elementos urbanos. Operacionalmente, se destacam pela necessidade de vários cuidados prévios: mapeamento da cidade, contato com potenciais patrocinadores para viabilização da proposta, formação de equipes para execução, pessoas para falar com a polícia (caso fosse necessário) e a movimentação da mídia²⁹. São eles: *Interdição* de 1979; e *Interversão VI* no ano de 1980; *Conexão*, *Corte AA*, *B.81*, e *Arco 10* em 1981; *27.4/3* e *27.4/3-II*, no ano de encerramento do grupo³⁰.

Em *Interdição* (Figura 10), utilizaram oitenta metros de papel celofane colorido para interditar o tráfego da avenida Paulista, nas proximidades do MASP (NICHELLE, 2010. p. 123). Com *Interversão VI* (Figura 11), o 3NÓS3 propôs uma interferência visual de grandes proporções, faixa de plástico polietileno vermelho com cem metros de comprimento por quatro metros de largura, que “costurou” os dois buracos que ligam, pelo subsolo, a Avenida Paulista e a Rua da Consolação (NICHELLE, 2010. p.129).

No ano de 1981, as ações *Conexão* (Figura 11) e *Arco 10* (Figura 12) foram intervenções no espaço urbano, sendo a primeira, um ato de conectar por meio de uma faixa de plástico vermelha dois dutos de ventilação no entroncamento das avenidas Rebouças e Dr. Arnaldo, em São Paulo e, a segunda, a colocação de 100 metros de faixa de plástico amarela, em arco, no viaduto da avenida Dr. Arnaldo. Nesse mesmo ano, duas ações aconteceram no âmbito institucional: em *Corte AA*, uma faixa vermelha atravessou uma exposição coletiva na Galeria São Paulo; *B.81*, ação de ligar dois pontos da praça com o plástico vermelho na parte externa do pavilhão da Bienal de São Paulo – o trabalho fazia parte do setor de arte postal da XVI Bienal de SP (RAMIRO, 2017).

Já em seu último ano de atuação, o 3NÓS3 realizou *27.4/3 (23 de maio)* e *27.4/3-II*. Na primeira, duas grandes faixas de plástico vermelho interligavam

²⁹ 3NÓS3 Por Mario Ramiro. Palestra no MAC/USP (2011). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=n8-hzlg5B5Y&t=4039s>. Acesso em 15 de fev. 2023.

³⁰ Essas ações possuem o caráter colaborativo a ser analisado como aspecto político das ações e serão discutidas no capítulo 3.

imaterialmente os dois lados da avenida 23 de maio; a segundo foi uma intervenção na fachada do edifício da Pinacoteca de São Paulo.

Figura 10: 3NÓS3, *Interdição*, 1979



Fonte: BERTUCCI, 2015.

Figura 11: 3NÓS3, *Interversão VI*, 1980



Fonte: BERTUCCI, 2015.

Figura 12: 3NÓS3, *Arco 10*, 1981



Fonte: BERTUCCI, 2015

Nas experiências acima, a repetição da utilização do material plástico em grandes dimensões como interferência física e visual no contexto da cidade ou da instituição de arte, torna-se evidente a ideia de *interversão*, pois fazem emergir outros olhares sobre o espaço, invertendo o seu sentido comum, diluído na experiência do cotidiano. Tal aspecto é afirmado pelo grupo em relação à ação *Interdição*; dada a semelhança entre as ações, pode-se estender a explicação para as demais:

(...) são estas construções, elementos visuais que se sustentam nos espaços já construídos das ruas, monumentos ou qualquer outro tipo de figuração urbana. São os contrastes, os agrupamentos ou quaisquer outras relações com a forma, o espaço e a cor que são aspectos mais interessantes dentro do trabalho (3nós3 *apud* NICHELLE, 2010. p. 123).

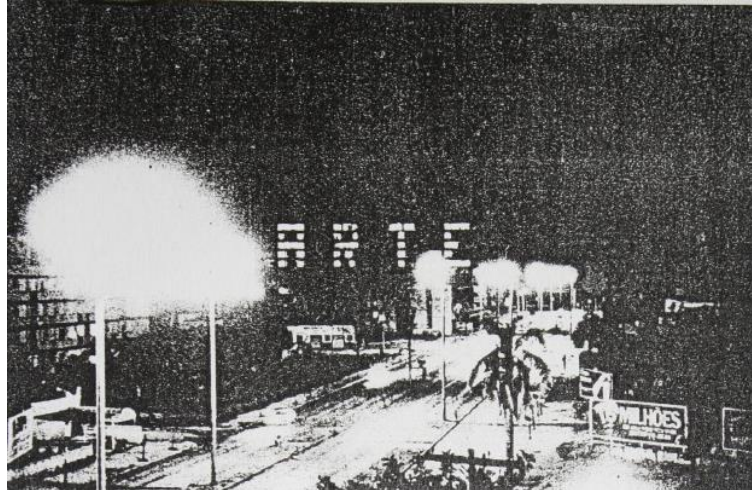
Ainda em 1979, o grupo realiza um evento-intervenção em conjunto com os coletivos Viajou sem Passaporte, Gextu, d'Magrellos e o argentino TIT. Intitulado *Evento fim de década*. Esta é uma ação de cunho performático: consistiu na ocupação da Praça da Sé, em São Paulo, a partir de diversas ações performáticas que buscavam integração com o público e a inversão do uso da praça e seus monumentos

(NICHELLE, 2010. p. 123). O evento em si, segundo conta Ramiro (2011)³¹, foi precedido de vários “pré-eventos”, ou seja, ações performáticas pontuais que serviam como divulgação da ação principal. Aqui, o aspecto colaborativo assimila uma nova camada em relação aos trabalhos de grande escala, uma vez que não se trata apenas da colaboração como processo de viabilização/execução, mas refletindo, também, em sua poética e forma.

Algumas práticas do 3nós3 se destacam, para além da obra em si, pelas relações de sociabilidade de caráter mediador. É o caso de *Arte*, realizada em Porto Alegre no ano de 1980. Consistia em uma composição com as luzes na fachada do Instituto de Previdência Social, formando a palavra “ARTE” (Figura 13). O trabalho foi previamente acordado, não sendo uma intervenção de teores clandestinos. Segundo Ramiro (2011), a comunicação com a instituição foi mediada por Vera Chaves Barcellos, em virtude da articulação entre o 3nós3 com o Espaço N.O., uma iniciativa de diversos artistas de Porto Alegre em implementar um espaço “alternativo” ao circuito vigente para a produção contemporânea. Outra ação pertinente no que se refere ao contexto colaborativo de mediação é *Outdoor/Art-door*, de 1981. Convidado pelo Grupo Manga Rosa, o trio fez uma intervenção com plástico vermelho em um *outdoor* na rua da Consolação, em frente à praça Roosevelt. A ação foi feita no contexto do projeto *Arte ao ar livre*, no qual foram exibidos trabalhos de artistas convidados pelo grupo. Nesse agrupamento de obras, o 3nós3 realiza *A categoria básica da comunicação*, ação direta no caderno dominical de artes visuais do jornal Folha de S. Paulo, edição de 18 de novembro de 1979. Na coluna do jornalista Fernando Lemos – quem cedeu o espaço – o 3nós3 produziu “matéria-intervenção” na qual um texto-colagem com frases aleatórias, retiradas de livros de estética, semiologia e política que, juntas, não faziam qualquer sentido: uma intervenção direto na mídia.

³¹ 3NÓS3 Por Mario Ramiro. Palestra no MAC/USP (2011). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=n8-hzlg5B5Y&t=4039s>. Acesso em 15 de fev. 2023.

Figura 13: 3NÓS3, *Arte*, 1980



Fonte: NICHELLE, 2010

Suprematismo (Figura 14), de 1980, foi uma ação em que o grupo se apropriou de um painel em branco, nas dimensões de um pequeno outdoor, para realização de uma pintura geométrica em uma das edificações das indústrias Matarazzo (NICHELLE, 2010. p. 127). Segundo Ramiro (2011)³² este é um trabalho que se tratava mais de um “exercício”, no qual os artistas simplesmente se dirigiram ao local e pintaram uma espécie de “Volpi”.

Figura 14: 3NÓS3, *Suprematismo*, 1980



Fonte: BERTUCCI, 2015.

³² 3NÓS3 Por Mario Ramiro. Palestra no MAC/USP (2011). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=n8-hzlg5B5Y&t=4039s>. Acesso em 15 de fev. 2023.

O trio encerra suas atividades com uma exposição-performance no Sesc Pompeia, sob o título de *3nós3 acabou*, que durou do dia 12 a 26 de julho de 1982. O curto período de atuação do grupo é marcado por uma potente produção, a qual se caracteriza: pela complexidade operacional; pela escala; pela postura crítica em relação ao circuito de arte hegemônico e pelas redes colaborativas. Se destaca, para efeitos desta pesquisa, as duas últimas qualidades, pois são delas que as formas de ser político afloram com mais visibilidade, seja por um viés discursivo crítico à institucionalidade da arte, seja pela relação em rede na qual se configuravam. De modo transversal, surge a ativação de novas apreensões estéticas do cotidiano a partir de suas *interversões*. A política em seus trabalhos, por sua vez, se distanciava do ativismo ao mesmo tempo em que não deixava de dialogar com aquele contexto, o qual passava por mudanças estruturais tanto no campo das instituições quanto da vida pública.

1.2 O REGIME MILITAR E O CIRCUITO DE ARTE VIGENTE: UM PANORAMA

Muitas das manifestações artísticas do início dos anos 1980 com proposições orientadas para o espaço público, não criavam uma ideia de afastamento do circuito vigente, mas de reivindicação por um espaço mais inclusivo e preparado para as experimentações visuais contemporâneas. Segundo Pontes (2017, p. 138), na década de 1980, o *3nós3* e outros coletivos, bem como artistas voltados ao grafite e à performance, figuravam como parte de um movimento que promovia formas de fruição com a arte transformando o que então não era convencional ao sistema em suporte plástico, meio e objeto de suas poéticas. Em que pese o experimentalismo e o extravasamento das paredes institucionais, Fabricia Jordão (2018, p. 8) explica que, no período de redemocratização, a atuação institucional buscou uma reorganização do meio vigente para formar de fato um espaço para a produção contemporânea, então excluída do mercado e carente de uma base institucional mínima. Apesar da aparente divergência entre o empenho de proposições públicas e atuações institucionais, há um ponto de convergência quanto às formas de manifestação política nesses dois âmbitos e que surgem segundo a compreensão de alguns elementos contextuais.

O regime militar, como apresentado anteriormente, na virada da década de 1970 para 1980 já não podia contar com o apoio da classe média. A grande crise do

petróleo de 1973, provocada pela guerra do Yom Kippur, deixou consequências significativas para a economia dos países ocidentais. No caso do Brasil, manter as altas taxas de crescimento econômico dos anos anteriores, bem como baixar a inflação, tornou-se quase impossível, processo que pôs fim ao chamado milagre econômico (NAPOLITANO, 2018. p. 105). Por outro lado, embora a censura aos meios de comunicação garantisse que não fossem veiculadas notícias polêmicas sobre a realidade nacional, a perseguição a jornalistas passou a prejudicar o papel histórico da imprensa de sondagem da opinião pública³³, deixando o governo às cegas no tocante às tendências de opinião pública daquele momento (NAPOLITANO, 2018. p. 105). Ainda, a repressão violenta já não era justificável, uma vez que nos primeiros anos de 1970 os movimentos revolucionários, sobretudo os de guerrilha, se encontravam em total desmembramento. Tudo isso ao passo em que se organizava a abertura política que, embora tutelada pelos militares, despertava conflitos entre governo e apoiadores ligados às forças armadas (NAPOLITANO, 2018. p. 105).

Apesar de todo o controle, o regime militar perdia a cada dia sua legitimação política, tornando a conjuntura mais favorável para as manifestações populares³⁴ e as proposições artísticas de caráter público. A esse respeito, Paulo Reis (2009) afirma ser sintomático de um Brasil em transição as propostas do 3nós3, pois traziam em seus próprios fundamentos o espaço em retomada, um espaço que já não era mais do cerceamento e do controle militar, mas sim de uma nova agenda democrática, embora ainda em momento transitório.

Assim como o 3nós3, outros coletivos se formaram nesse contexto. Na cidade de São Paulo, destacam-se o Viajou sem passaporte, Gextu, D'magrelas e o grupo Manga Rosa, com os quais o 3nós3 se articulou tanto para viabilização e execução de intervenções quanto para formulação de trabalhos coletivos, estes no âmbito do *Evento fim de década*. Artistas que propunham suas experimentações através do grafitti também participaram do contexto em retomada do espaço público na redemocratização, como Alex Vallauri.

Com relação ao meio das artes visuais, para Jordão (2018, p. 75), o período da redemocratização figura também como um momento de ativismo institucional, o

³³ Marcos Napolitano lembra que a função da sondagem de opinião pública é própria do exercício da imprensa, ao mesmo tempo que forma e informa. De forma indireta, tal papel acaba por orientar as análises estratégicas de qualquer governo (NAPOLITANO, 2018. p. 106).

³⁴ O ano de 1977 marca o retorno das atividades dos movimentos estudantil e operário e torna possível a retomada do espaço público para manifestações opositoras ao regime (NAPOLITANO, 2018. p. 106).

qual se consolida como o caminho para efetiva contribuição de seus agentes tanto na reestruturação do seu campo de atuação quanto num processo mais amplo, relacionado à abertura política. A urgência daquele momento era fundamentar as bases para a institucionalização da produção contemporânea, assegurando a sua dimensão pública e a sua inscrição na história e na sociedade, pois, segundo a autora, frente à realidade institucional precária dos anos 1970 e sem acesso ao mercado – o qual pouco promovia a difusão dessa cena –, artistas ligados a essa vertente perceberam que era preciso formular estratégias para consolidar uma base institucional mínima (JORDÃO, 2018, p. 8). Desse modo, em meados dos anos 1970, formulou-se a ideia de que era necessário ocupar a instituição de modo a reconfigurá-la, abrindo espaço para produções de arte contemporânea; a reconfiguração, por sua vez, se daria pelo viés da politização do espaço da arte, compreendendo que essa produção é parte dos processos políticos e ideológicos que envolvem instituições e mercado. Com este pressuposto, artistas passam a se articular formando um *contexto de sociabilidade artística contemporânea*, no interior do qual

o sistema da arte e o papel de seus agentes e instituições, sobretudo no que diz respeito às linguagens associadas à arte contemporânea, são reexaminados criticamente. Ao posicionar a arte contemporânea e suas questões como objeto de reflexões, questionam e tornam visíveis uma rede de relações, especificidades, contradições e limites do sistema da arte vigente. Nesse processo, artistas e críticos também “problematizam todos os fatores que legitimam a obra: o artista como criador original, os métodos e técnicas de produção e/ou a estrutura institucional” (JORDÃO, 2018, p. 141; TORRES, TELLES, 2008, p. 24 *apud* JORDÃO, 2018, p. 141).

Munidos desse posicionamento inegavelmente político, esses artistas instauram uma forma de politização que enxerga a produção contemporânea como parte de um sistema de correlações e, ainda, compreende a sua necessidade de intervir no circuito hegemônico como urgência, através da formulação de “políticas para/da arte” (JORDÃO, 2018, p 142).

Destacando-se a clareza de consciência acerca do lugar e o papel do artista e da arte contemporânea neste sistema ideológico, é natural que essas formulações não aderissem a programas partidários, tanto à direita – a qual entendia as políticas culturais por um viés essencialista e instrumental –, quanto à esquerda, pois não havia em sua agenda um apelo à mobilização popular.

A atuação no/para o sistema no sentido de ampliar a institucionalização e a profissionalização da produção contemporânea tornou possível diversas experiências que se deram tanto no âmbito governamental, quanto em espaços alternativos. Com relação às experiências institucionalizadas, pode-se citar a criação o Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba (NAC/UFPB), concebido por Paulo Sérgio Duarte e Antonio Dias em 1975 e o Espaço Arte Brasileira Contemporânea (Espaço ABC), também idealizado por Paulo Sérgio Duarte em 1980, bem como a atuação das gestões do Instituto de Artes Plásticas da Funarte (INAP) entre 1981 e 1989, período em que esteve sob a direção, além do próprio Paulo Sérgio Duarte, de Paulo Herkenhoff, Luciano Figueiredo e Iole de Freitas (JORDÃO, 2018, p 10). Em relação aos espaços alternativos, destacam-se a Revista *Malasartes*, de 1975, o grupo Nervo Óptico em 1976 e o Espaço N.O. no ano de 1979, entre outros (JORDÃO, 2018, p 10).

Parte desse contexto de sociabilidade artística contemporânea, o 3nós3 esteve presente em uma exposição do NAC/UFPB no de 1981. Tratava-se de uma série de exposições³⁵, entre 1979 e 1981, de imagens de registro de operações artísticas efêmeras, nas quais se abordava a compreensão a respeito daquelas fotografias como “ferramenta crítica para a arte”, principalmente para trabalhos de caráter experimental e efêmero “onde, mais que pelo valor de registro, eram apropriadas como um elemento compositivo e, em certa medida, imprescindível para a concretização dos projetos” (JORDÃO, 2018, p 204).

No âmbito da exposição do 3nós3, fazia parte da programação ainda uma oficina de Criatividade em Xerografia (JORDÃO, 2012, p. 146), ministrada por Hudinilson Jr., além de uma exibição de seus livros de artista (JORDÃO, 2012, p. 186). No caso dessa e das outras exposições, o fato de se abrir um espaço institucional para mostrar trabalhos de caráter efêmero dá o tom do experimentalismo assumido na esfera institucional nas experiências do NAC, garantindo ao público a sua circulação e difusão.

Outras experiências – fora da esfera institucional, embora não à margem –, neste contexto e com as quais o 3nós3 se relacionou diretamente foi o Nervo Óptico e o Espaço N.O., na cidade de Porto Alegre. No ano de 1977, os artistas Carlos Asp,

³⁵ Além da exibição do 3nós3, as outras mostras de registros fotográficos realizadas no NAC foram da intervenção *Um dia de sol*, de Chico Pereira, no ano de 1979 e das performances *3 e 4 movimentos* e *Latas*, do artista Artur Barrio, em 1980 (JORDÃO, 2018, p. 204).

Carlos Pasquetti, Clóvis Dariano, Mara Álvares, Telmo Lanes e Vera Chaves Barcellos começaram a publicação do *Óptico: publicação aberta à divulgação de novas poéticas visuais*, um cartazete que tinha como finalidade veicular trabalhos dos artistas participantes através da linguagem da fotografia (CARVALHO, 2009, p. 133). Contudo, o Nervo Óptico enquanto experiência é anterior à publicação. Segundo Carvalho, os artistas já se reuniam desde 1976, mas não como um “grupo” – no sentido de estabelecer um programa artístico coeso – mas como o que a autora considera uma “estratégia de grupo”, realizando, além da publicação, uma série de exposições. Segundo a autora, a união desses artistas

remonta a um momento anterior, durante o qual, juntamente com vários outros de sua geração, encontravam-se regularmente para discutir sobre a produção contemporânea e o meio artístico em Porto Alegre e em outros centros brasileiros, buscando um posicionamento tanto estético, quanto político – no caso, uma política das artes – e ainda social (CARVALHO, 2009, p 13).

Desse modo, pode-se compreender que a experiência Nervo Óptico não se configura como um coletivo ou grupo, tampouco se limita a uma publicação. Ainda assim, este agrupamento de artistas promovia o mesmo tipo de pensamento que se articulava com o ativismo institucional e repercutia no contexto de sociabilidade artística, caracterizada por Jordão como “frente contemporânea”, engajada na tarefa de “potencializar a formulação conjunta de estratégias de intervenção e de agenciamento das produções e o compartilhamento de processos e experimentações artísticas e intelectuais” (JORDÃO, 2018, p 153).

Operando em uma chave diferente, mas difundindo o mesmo ideal, o Espaço N.O.³⁶ funcionava como um centro cultural, com espaço para exposições, encontros, cursos e debates (CARVALHO, 2009, p. 136). Funcionou entre 1979 e 1982. A relação com o 3nós3 aqui se deu através de uma exposição do grupo, no ano de 1980, intitulada *Intervenção Urbana*, contendo fotos, serigrafias e audiovisual, além de um debate com o trio (PONTES, 2012, p. 88). Além disso, foi Vera Chaves Barcellos e Ana Maria Flores Torrano, integrantes do espaço, que intermediaram a comunicação

³⁶ O espaço N.O. surgiu a partir do esforço de diversos artistas de Porto Alegre, quais sejam: jovens artistas vinculados à arte postal, como Ana Flores Torrano, Heloisa Schneiders da Silva, Karin Lambrecht, Regina Coeli Rodrigues, Simone Michelin Basso; remanescentes do Nervo Óptico, como Vera Chaves e Telmo Lanes; artistas atuantes na arte Xerox, performance e desenho, como Carlos Wladimirsky, Cris Vigiano, Mário Röhnelt, Milton Kurtz, Ricardo Argemi, Rogério Nazari, Sérgio Sakakibara (CARVALHO, 2009, p. 136).

entre o grupo e o Instituto de Previdência Social para a realização da intervenção *Arte*, de 1980 – a qual Ramiro afirma ser a única intervenção do 3nós3 que não se materializa no espaço, além de ser a única ação do grupo fora da cidade de São Paulo³⁷.

Ainda, destaca-se a atuação de Fábio Magalhães como diretor da Pinacoteca do Estado de São Paulo entre 1979 e 1982. Neste período, a instituição formava, ao lado do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, “uma pequena rede de espaços expositivos caracterizada por oposição às dimensões simbólicas das instituições oficiais da arte e as suas estratégias homogeneizadoras” (JAREMTCHUK, 2012 *apud* JORDÃO, 2012, p. 122). Na gestão de Magalhães se estabeleceu uma parceria entre a Pinacoteca e o NAC/UFPB e se realizou uma das últimas intervenções do 3nós3, *27.3/4-II* operada a partir de uma grande faixa de plástico vermelho na fachada principal do edifício. Demonstrando que a “linha de condução era de apoio às pesquisas experimentais contemporâneas” (JAREMTCHUK, 2012 *apud* JORDÃO, 2012, p. 122), existia também um compromisso com a formação do público. Entre programas de visitas guiadas e monitoria, haviam também oficinas, das quais Hudinilson Jr. foi convidado para ensinar sobre arte em xerografia.

Este breve contexto, narrado a partir de eventos diretamente relacionados com o 3nós3, mostra uma possível origem da tendência de reorientação das narrativas políticas operadas pelo grupo, processo que pode ter influenciado outras experimentações contemporâneas no período da redemocratização. O novo cenário caminhava para um futuro democrático e cedia espaço para urgências específicas às instituições da arte, desincentivando a assimilação de políticas programáticas ou partidárias nas poéticas do período.

Frente a essa reorientação política, os artistas passam a se articular em rede e se envolver com as políticas da arte, ao passo em que suas experimentações tendem ao abstrato no lugar das narrativas poéticas explícitas.

Embora o 3nós3 tivesse como premissa a ideia de *interversões* voltadas sobretudo para a esfera pública, fica evidente – se considerarmos os espaços com que se envolveram – que não havia uma negação ao circuito de arte. Isso não significava isenção à crítica, como destaca o próprio Mario Ramiro na já referida

³⁷ Refere-se aqui à única ação operada no espaço público pelo trio fora da cidade de São Paulo. Como vimos, o grupo fez exposição de sua documentação no NAC/UFPB.

palestra no MAC/USP em 2011. Na ocasião, o artista afirma que, ainda que fossem críticos ao circuito vigente, tudo dependeria das pessoas que estivessem por trás das instituições, referindo-se breve, mas positivamente, à atuação de Fábio Magalhães na Pinacoteca de São Paulo. O depoimento se encontra em consonância com a produção do grupo, à nível poético e das articulações colaborativas.

Assim, quando Ramiro afirmou que o 3nós3 buscava se distanciar do circuito convencional da arte pois este se orientava pela *institucionalidade e a lógica do capital*³⁸, podemos interpretar, à luz da análise da sua relação com o contexto político e artístico, que se tratava de uma institucionalidade precarizada e sem as bases mínimas para receber, circular e difundir a produção experimentalista que estavam propondo, bem como uma lógica do capital expressa em um mercado desinteressado na produção de caráter efêmero e experimental, justamente onde se localizavam as formulações poéticas e teóricas contemporâneas.

A partir da leitura contextual em relação direta com a produção do 3nós3, pode-se identificar duas possíveis formas políticas nas suas ações. Uma primeira se manifestaria na poética em si, ou seja, na ideia de obra como intervenção política na esfera pública. Tomando como exemplo os primeiros alvos de suas *interversões*, os monumentos públicos e, em seguida, as galerias de arte, entende-se que estes figuram como símbolos de presença ideológica marcante no espaço público. Assim, os ensacamentos e os lacramentos simbólicos das galerias, ao utilizarem mensagens diretas que ecoam em cada um desses sistemas (político e da arte), produzem contranarrativas que operam no sentido original tanto da estátua pública quanto da galeria, como que interditando os seus respectivos significados e sugerindo uma inversão ou mesmo a produção de outras versões deste significado. Isso acontece imagetivamente e pela transmissão midiática, no caso de *Ensacamento*, e textualmente no caso de *X-galeria* – a partir da mensagem “o que está dentro fica, o que está fora se expande”. Teriam, assim, um caráter mais próximo a algumas práticas conceitualistas de viés guerrilheiro. A diferença é que o tema central, no caso desses trabalhos, era o sistema da arte e sua ideologia, mas a partir de um contexto de reorganização e, como visto anteriormente, até de certa colaboração entre instituições e a jovem produção contemporânea.

³⁸ Citação de Mario Ramiro apresentada no início deste capítulo.

A outra possível forma política nas ações do grupo se encontra na organização das redes colaborativas no âmbito das ações posteriores³⁹. Considera-se aqui as redes formadas a partir de uma articulação prévia à realização dos trabalhos e que tem influência direta na sua viabilização, execução e narrativa. É o caso das obras de grande escala, as intervenções previamente permitidas por uma instância institucional e as *performances* coletivas. Nessas, a forma política prevalece no âmbito da articulação, ativação de contatos e a correspondência entre artistas e instituições em rede, caráter que por sua vez problematiza a partir da prática artística – e não do manifesto – as ideias de autoria individualizada e a tendência ao objeto de arte e seus múltiplos como peças para o comércio de arte. O fator interessante é que a tendência ao conceito da desmaterialização do objeto, tão debatida nas gerações anteriores, encontra sua radicalidade no 3nós3 justamente na *supermaterialização* das intervenções de grande escala: a obra se concretizava em metros de material cuja instalação não era possível sem uma rede que envolvia diversos outros atores para além do coletivo, mesmo que ainda se atribua a autoria das ações ao 3nós3. Por fim, em nível poético, tendem a uma narrativa visual mais abstrata, como traços sobre o espaço da cidade. Em suma: a partir da organização em rede, da diluição do indivíduo-autor em uma coletividade artística e da negação do objeto como mercadoria através da exacerbação dimensional, pode-se entender uma reorientação política que, embora mais abstrata, se voltava naquele momento para as políticas da arte.

Categorizando as duas formas políticas, tem-se, portanto, uma em que os artistas produzem a **obra como intervenção política** e outra em que configuram a **colaboração como forma política**. Para efeitos desta pesquisa, as duas categorias servirão para organizar as análises das ações nos capítulos seguintes: para a ideia de obra como intervenção política, serão analisadas *Ensacamento* e *X-galeria* no capítulo 2; no caso da colaboração como forma política, as obras de grande escala e as *performances* coletivas, a serem debatidas no capítulo 3.

³⁹ Observa-se que *Ensacamento* e *X-galeria* não são isentos de colaboração. Em ambos os casos, contaram com a ajuda de amigos e, na operação das galerias, uma repórter acompanhou o trio. Ademais, a transmissão midiática em ambas também dá certo tom colaborativo ao produzir efeitos de expansão de diferentes ordens: expansão do circuito vigente de arte, expansão da circulação dos trabalhos e a expansão da difusão de um certo pensamento contemporâneo, afinal, foi através da apropriação da mídia, que os primeiros textos sobre o 3nós3 foram publicados; fossem matérias totalmente desconectadas do mundo da arte, fossem textos de crítica nada construtivos, são processos que se manifestam pelas mãos de outras pessoas e que acenderam na esfera pública um debate que poderia se restringir ao sistema da arte.

2 PRÁTICAS URBANAS COMO REIVINDICAÇÃO DO CIRCUITO: OS CASOS *ENSACAMENTO E X-GALERIA*

Não é raro que algumas intervenções do 3nós3 sejam interpretadas como fenômenos predominantemente sociopolíticos e, assim, comparadas às experimentações da chamada geração AI-5⁴⁰, temporalmente localizadas entre a metade dos anos 1960 e início de 1970 e caracterizadas pela radicalização poética a partir do engajamento político⁴¹. Neste quesito, a ação *Ensacamento*, seguida de *X-galeria* talvez sejam as mais citadas. As fotografias de estátuas ensacadas, bem como as estratégias que envolvem a operação nas galerias podem, de fato, contribuir com leituras que tendem à construção da ideia de contranarrativa política de viés militante; seja pela leitura da obra como denúncia, seja pela interpretação dos modos operacionais por eles utilizados.

Tais leituras se encontram em estudos como os da pesquisadora Erin Aldana (2008), no qual aproxima as formas de operação de *Ensacamento* de alguns preceitos

⁴⁰ Artur Freitas esclarece que a alcunha “geração AI-5” se refere aos jovens artistas situados no Rio de Janeiro e inseridos no que o pesquisador identifica como um segundo momento das novas vanguardas brasileiras, situado entre 1969 e 1974 (2013, p. 65). São eles: Cildo Meireles, Artur Barrio, Antonio Manuel, Guilherme Vaz, Luiz Alphonsus e Thereza Simões. Suas proposições artísticas eram marcadas pela “radicalização individual e conceitualista” (FREITAS, p. 67) bem como a tendência à “introdução do político na estrutura de suas ações” (FREITAS, p. 75). Representavam e movimentavam a “arte de guerrilha”, tese defendida pelo crítico carioca Frederico Morais (FREITAS, 2013, p. 67). Freitas chama a atenção para alguns fatos: a arte de guerrilha não era um grupo coeso de artistas; não se trata de um movimento artístico e, por fim, não representava as únicas experiências de ideal conceitualista no Brasil naquele momento, destacando a atuação dos artistas paulistas Regina Silveira, Julio Plaza, Mario Ishikawa, entre outros, bem como do crítico Walter Zanini, além da profusão de eventos de vanguarda fora do eixo Rio-São Paulo (FREITAS, 2013, p. 68).

⁴¹ Para além da caracterização puramente político-programática (insuficiente para descrever as experimentações artísticas desse contexto), os artistas guerrilheiros radicalizaram preceitos estéticos da escola neoconcreta – defendidos por artistas como Hélio Oiticica e Lygia Clark. Dessa maneira, questões relacionadas ao corpo como obra, por exemplo, foram levadas “a condições de extrema negatividade” (FREITAS, 2013, p. 68) ou mesmo transmutadas em outras questões, assimilando o precário ou mesmo a violência como possibilidade poética. Freitas sintetiza o fato como uma resposta de ordem afetiva às urgências dos tempos de repressão em que os artistas da geração AI-5 estavam inseridos (2013, p. 68). Dessa postura que enveredava pelos caminhos do visceral e performático, destaca-se um exemplo analisado pelo autor: *Situação T/T, 1 – Trouxas ensanguentadas* (Artur Barrio, 1970), na qual o artista criou quatorze “objetos-trouxa” – dejetos e detritos enrolados em lençóis e amarrados com cordas – e, posteriormente, os abandonou no riacho do Parque Municipal de Belo Horizonte, operando um *happening* ao qual Barrio chamou de “situação”. O dado relacional entra em cena complementando a obra: as trouxas abandonadas no riacho atraíram dezenas de pessoas, de transeuntes à polícia e os bombeiros. No trabalho, pode-se identificar questões como a temporalidade, os limites da arte como política, a violência e o medo civil; ainda, a obra toca a impossibilidade de se recuperar o objeto – neste caso, a matéria orgânica em decomposição – como definidor da concepção de obra, sendo este último fator o qual Freitas afirma “aproximar o universo abstrato da estética moderna ao universo geopolítico da cultura brasileira como problema ideológico”. Para a análise detalhada dessa e outras obras no contexto da arte de guerrilha, ver: FREITAS, Artur. *Arte de guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil*. Edusp, 2013.

contidos no *Mini-manual do guerrilheiro urbano*, de Carlos Marighella (1969). A autora cita os atributos traçados por Marighella no que se refere às vantagens que o guerrilheiro urbano deveria ter sobre as forças armadas:

1. Ele deve pegar o inimigo de surpresa.
2. Ele deve conhecer o terreno do encontro.
3. Ele deve ter maior mobilidade e velocidade do que a polícia e outros agentes repressivos forças.
4. Seu serviço de informações deve ser melhor que o do inimigo.
5. Ele deve estar no comando da situação e demonstrar uma determinação tão ótimo que todos do nosso lado se inspirem e nunca pensem em hesitar, enquanto no do outro lado o inimigo fica atordoado e incapaz de agir. (MARIGHELLA, 1969 *apud* ALDANA, 2008, p. 55).

Aldana pondera, contudo, tanto o fato de que os integrantes do 3nós3 não haviam sido necessariamente expostos ao texto do militante comunista quanto o depoimento dos artistas a respeito de sua intenção não ser panfletária com a ação dos ensacamentos (2008, p. 55). Não obstante, argumenta que o manual não deve ser entendido apenas como um chamamento à luta armada, mas em sentido amplo, ou seja, como texto que oferece as bases de uma postura vitoriosa sobre um regime autoritário em esferas para além da guerrilha urbana. Nesse sentido, Aldana observa (sem de fato fazer uma análise) que o fator surpresa, a velocidade/mobilidade e a determinação inspiradora sejam elementos fundamentais para a ação *Ensacamento*, o que a aproximaria de uma forma de arte de guerrilha⁴².

Posteriormente, Pontes (2012), expande a aproximação feita por Aldana para o campo da *Teoria da guerrilha artística* de Décio Pignatari⁴³, “visto que as táticas do grupo 3nós3 não se limitam apenas ao espaço da rua, mas também ao espaço de comunicação e informação” (PONTES, 2012, p. 77). Seu argumento se ancora na oposição feita por Pignatari entre a guerra clássica e a guerrilha, sendo a primeira caracterizada pela linearidade e a segunda como “estrutura móvel operando dentro de uma estrutura rígida, hierarquizada”, se inventando a cada instante e com “total descaso pelas categorias e valores estratégicos e táticos já estabelecidos”, além de se pautar por critérios como “simultaneidade de ações” e a capacidade de “gerar

⁴² A essa leitura, poderíamos incluir, de forma ensaística, os outros dois elementos, como a qualidade do serviço de informações – o uso da mídia de massa como parte da obra – e o conhecimento do terreno, uma vez que a ação demandou planejamento com mapeamento prévio das estátuas a serem ensacadas.

⁴³ Publicada em 1967 no jornal *Correio do Amanhã* (FREITAS, 2013, p. 57).

informação (surpresa) contra a redundância (expectativa)” (PIGNATARI, 2004, p. 168 *apud* PONTES, 2012, p. 77). Tal qual a guerrilha, eram esses os preceitos que a vanguarda artística dos anos 1960 e 1970 deveria seguir.

Dando continuidade ao raciocínio, Pontes afirma que o aspecto guerrilheiro se evidencia na ação *X-galeria*, “onde o se voltar contra o sistema” – no caso, da arte – “e seus valores já estabelecidos, ou o interverter do sistema, aparece de maneira mais explícita”, concluindo que a “a operação se dá de maneira quase simultânea também na mídia”, pelo fato de estarem acompanhados por uma repórter do Jornal da Tarde (PONTES, 2012, p. 77).

Em outro estudo, a pesquisadora Julia Buenaventura Cayses, no ensaio *Isto não é uma obra: arte e ditadura* (CAYSES, 2014), descreve a veiculação midiática dos ensacamentos como um processo pelo qual “os artistas conseguiram uma voz pública de denúncia”. A cobertura dos jornais, parte fundamental da complexidade da operação *Ensacamento*, figuraria como “uma via para mostrar um método de tortura bastante comum na América Latina, a sufocação com sacola plástica, também chamado de *o submarino*” (2014, p. 123), tomando a ação como ato de denúncia àquela forma específica de tortura.

Tais interpretações, apresentadas brevemente para ilustrar o argumento que baseia esta pesquisa, não deixam de ser válidas. Tomando emprestado um trecho de *Arte de guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil* (2013), o autor Artur Freitas, na introdução do capítulo sobre as *Trouxas ensanguentadas* de Artur Barrio, comenta de passagem que todo fenômeno tem, a partir da interpretação, a propriedade de despertar múltiplos significados (FREITAS, 2013, p. 115). Obras de diferentes momentos e lugares podem, sob interpretações diversas, perfeitamente despertar significados convergentes a certos episódios da história. Deste ato surgem associações que não só enriquecem o sentido das obras, mas também – creio – tem o mérito de aproximar o público pelo viés de disciplinas diversas e externas ao campo da arte. Contudo, qual seria o limite entre o mérito e a confusão sobre os próprios limites do que se entende por arte? Apresentações alegóricas e a sua repetição podem falar verdades sobre dada produção artística na mesma medida em que apagar outras tantas. O esforço desta pesquisa é justamente o de lançar um olhar sobre a produção do 3nós3 à luz de seu tempo e lugar sem retroceder no seu domínio primeiro: o da investigação da arte e suas linguagens. Não tenho a intenção ou pretensão de anular as leituras supracitadas, mas de contribuir para uma historiografia

da arte contemporânea do fim dos anos 1970 e início dos anos 1980 por um prisma ligeiramente diferente, o qual, neste momento, considero mais adequado para pensar a relação entre arte e política no período.

Digressões à parte, o suposto caráter guerrilheiro do grupo, defendido a partir do paralelo entre operação artística e instruções sobre a guerra de guerrilha, seus ecos na teoria da guerrilha artística ou a interpretação da obra como denúncia são aproximações políticas possivelmente sintomáticas do terreno complexo que recebia num primeiro momento o conceitualismo brasileiro e, posteriormente, o fenômeno dos coletivos e outras práticas de caráter público. E não se trata de suprimir as possíveis semelhanças no campo da experimentação formal: a exemplo disso, pode-se citar a utilização do ordinário como possibilidade material e o espaço público ampliado (o qual assumia outras esferas além da cidade e circulavam na mídia, nos correios e outros circuitos de ideologia hegemônica) como lugar primordial para a elaboração sobre o mundo. Pela proximidade histórica, os contextos, no que se refere ao mercado e à fragilidade das instituições de arte também se assemelham, para não levantar a questão da própria repressão do regime militar de modo geral. Ainda, nos dois momentos, observa-se a orientação crítica com relação à instituição-arte – a qual, diferente da crítica institucional do norte global, se dava como denúncia e reivindicação ao invés de oposição à força esmagadora das instituições. Em suma e guardadas as peculiaridades, aproximam-se em termos de materialidade, de busca pela expansão do circuito da arte, pela oposição a um governo autoritário e pela consciência das realidades institucionais em que atuavam.

Porém, ao analisar as aproximações feitas nos estudos anteriormente referenciados, considero algumas especificidades importantes para não serem citadas, a começar pelo recorte temporal: a chamada arte de guerrilha se desenvolve através das proposições conceitualistas que se radicalizam após o advento do AI-5 e, como visto anteriormente, representam uma segunda fase das novas vanguardas, atuante entre 1969 e 1974. Otília Arantes avaliou, ainda no início da década de 1980, que a essa geração se impôs uma violência tal que, aos artistas que não puderam sair do Brasil, coube a estratégia de “encontrar formas de expressão em que a referência social fosse menos direta”, o que tendeu à individualização pela impossibilidade de realizar atos públicos e ao irracionalismo, fazendo a arte “retrair-se” em “rituais restritos, para iniciados” (ARANTES, 1983, p. 14). Criado quase uma década depois, o 3nós3 se encontrava no período da redemocratização. Embora ainda fosse um

período violento, pode-se identificar o movimento oposto: ao invés da retração, esses e outros artistas se orientam na direção do espaço público em sentido ampliado, ou seja, a cidade, a instituição-arte e a mídia de massa, de forma irrestrita.

Os vestígios também são marca do 3nós3, contrariando um preceito fundamental da guerrilha. A esse respeito, a midiatização operada pelo coletivo se distancia diametralmente da operação desenvolvida por artistas como Artur Barrio e Cildo Meireles em obras como *Trouxas* (Figura 15) e em *Tiradentes: Totem - Monumento ao Preso Político* (Figura 16), respectivamente. Emblemáticos na radicalização estética frente ao contexto de repressão extrema, os dois trabalhos aconteceram em uma chave digna de queima de arquivo⁴⁴. Por sua vez, Hudinilson, Ramiro e França buscavam ampliar a circulação e a difusão das intervenções, ativando a mídia de forma propositiva como parte da obra e como estratégia de registro, deixando para as futuras gerações o maior número de vestígios quanto fosse possível. A partir de *X-galeria*, eles mesmos passam a convocar repórteres para a cobertura das ações, além de terem realizado intervenções de grande escala em plena luz do dia⁴⁵ e na fachada de edifícios institucionais, assim como ações performáticas coletivas de caráter irrestritamente público.

Figura 15: Artur Barrio, *Situação T/T, 1 – Trouxas ensanguentadas*, 1970



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural⁴⁶

⁴⁴ Para não fazer uma leitura generalizada, Cildo Meireles não se furtou de usar os meios de comunicação massiva e de circulação para algumas de suas obras, a exemplo da série *Inserções em circuitos ideológicos* a partir de 1970. Trata-se de diferenciar as finalidades de cada caso, sendo em Cildo, o tensionamento de certos sistemas segundo a introjeção de elementos poéticos e políticos no cotidiano e, no 3nós3, a sua apropriação poética também como apropriação na forma de registro.

⁴⁵ Caso de *Conexão*, que será analisada no capítulo 3.

⁴⁶ Disponível em: SITUAÇÃO T/T. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra4070/situacao-t-t>. Acesso em: 01 de março de 2023.

Figura 16: Cildo Meireles, *Tiradentes: Totem - Monumento ao Preso Político*, 1970



Fonte: Revista Carbono. Foto: Luiz Alphonsus⁴⁷.

Outro ponto importante a ser discutido é a convergência operacional de *Ensacamento* e *X-galeria* com a *Teoria da guerrilha artística* de Décio Pignatari. Segundo o autor, na sequência do exposto anteriormente, a guerrilha artística deveria se definir também pela condução à vida e contra a institucionalização, afirmando que “a vanguarda de hoje se volta contra a instituição-arte: é antiartística” (PIGNATARI, 1967 *apud* FREITAS, 2013). Como explicitado no primeiro capítulo, sabe-se que o 3nós3 se posicionava criticamente, sim, com relação ao circuito vigente, natural de um contexto onde o capital privado exercia certo poder nos rumos da produção artística brasileira, fechando-se em boa parte para a experimentação artística. Frente à profusão de galerias nas décadas seguintes, jovens artistas passaram a buscar espaços alternativos, se organizar em redes de sociabilidade e se relacionar de forma colaborativa com as instituições públicas precarizadas. Ainda, as experiências de gestores do campo progressista e alinhados ao pensamento contemporâneo permitiram a inserção da produção artística de caráter experimental nos museus, bem

⁴⁷ Disponível em: <http://revistacarbono.com/artigos/04carbono-entrevista-cildo-meireles/attachment/tiradentes-v-2/>. Acesso em 02 de março de 2023.

como procurou criar as condições mínimas para sua difusão, atuando inclusive em contraditória (mas consciente) colaboração com agentes do regime militar.

Diante do breve tensionamento de algumas interpretações sobre as *interversões*, considera-se importante evitar as leituras que tendem ao campo da militância política. Assim como adotar uma única linha teórica no âmbito de análises de obras de arte pode fazer delas a ilustração de certo pensamento; leituras afeitas apenas à política, suplantando os domínios da forma, podem terminar por torná-las alegorias de certa luta. Tal risco se encontra em textos que abordam obras como *Ensacamento* da perspectiva da denúncia política. Obviamente, Cayes não afirmou em seu artigo que a ação como um todo era um grito de denúncia das práticas de tortura conhecidas como “submarino”. Compreende-se que a autora reserva o dado à circulação midiática das imagens e a possível repercussão delas no imaginário coletivo. Trata-se, contudo, de sugestão; ao não se deter por mais algumas linhas para expandir a associação, deixa pontas soltas para interpretações diversas.

Se, para Freitas e Ricardo Fabbrini (2013)⁴⁸, o projeto conceitualista da arte de guerrilha deixou um legado, foi no sentido de elaborar radicalmente sobre a política de seu tempo sem suprimir a investigação da forma artística. Da mesma maneira, imagino que cabe à crítica pensar a política nas práticas de arte de um determinado tempo de modo a não renunciar às suas particularidades no campo formal. **No caso do 3nós3, cujo campo formal se dá como interface das relações entre cidade, mídia e instituição-arte, fica nítida a necessidade da aproximação do dado poético pelas realidades que tocam essas três esferas.**

Assim, se no primeiro capítulo foi descrita a base social e política para compreender a realidade peculiar do 3nós3, seguida da introdução deste capítulo que trata de separar algumas particularidades entre o grupo e a geração anterior nos modos de elaboração sobre o problema político, a seguir faremos uma análise das ações *Ensacamento* e *X-galeria* sob a categorização proposta anteriormente, qual seja, a de **obra como intervenção política**. Com isso, pretende-se responder à questão: como se manifesta esta forma política nas duas ações e qual a contribuição desta análise para o debate contemporâneo?

⁴⁸ Prefácio de *Arte de guerrilha: arte e conceitualismo no Brasil* (FABBRINI apud FREITAS, 2013).

2.1 ENSACAMENTO

Ensacamento é o trabalho que inaugura a trajetória do grupo 3nós3. Em sua primeira investida sobre o espaço da cidade de São Paulo, apresentaram um leque mais amplo do que puramente o de intervir sobre elementos em sua dimensão física. A tendência que se consolidaria pelos próximos três anos de existência do grupo, para além das ações de intervenção nas ruas, foi a preocupação prévia com o planejamento e as articulações para viabilizar as suas intervenções e, principalmente, as estratégias de documentação, que para além de registro, eram incorporadas à obra através da apropriação da mídia de massa, o que reverberava os atos públicos na esfera da comunicação. Todos esses processos foram mostrados, total ou parcialmente, a partir da madrugada de vinte e sete de abril de 1979.

Trata-se de uma ação em três atos. O primeiro envolvia percorrer as ruas colocando sacos plásticos na cabeça de monumentos em alguns pontos da cidade de São Paulo, durante a madrugada, cuidando para que o registro por fotografias fosse feito. Em seguida, já nas primeiras horas da manhã daquela sexta-feira, passaram a telefonar para alguns jornais da cidade comunicando o fato; assumindo um ato performático, fingiram ser transeuntes dos arredores aterrorizados com o suposto ato de vandalismo. Por fim, a mídia tratou de fotografar e noticiar o ocorrido em matérias que em nada associaram o ato a uma prática artística, mas à depredação do patrimônio público e até a uma manifestação de trabalhadores coletores de lixo, coincidentemente ocorrida na noite anterior.

Figura 17: 3nós3, *Ensacamento*, 1979 - Hudinilson Jr.



Fonte: ALDANA, 2008, p. 332.

Monumentos ensacados e a reafirmação estética

A primeira etapa da ação se configura no que se pode chamar de intervenção urbana, no sentido estrito do termo⁴⁹. Inclusive poderia terminar por aí e ainda assim se caracterizar como tal. De forma mais ampla, chama a atenção a sua relação com os próximos dois atos, sobretudo com o terceiro, onde se encontra a ativação midiática do trabalho. Nesse sentido, a análise da ação em etapas separadas e à qual se propõe nesta pesquisa, serve apenas para identificarmos aspectos individuais a cada modo de operação de *Ensacamento*, mas sem perder de vista a inter-relação entre elas.

A tarefa inicial foi o mapeamento dos monumentos, delegada à Hudinilson Jr., que revelou à pesquisadora Aracéli Nichelle ser o único entre os três a conhecer de fato a cidade de São Paulo⁵⁰ (NICHELLE, 2010, p. 106). De acordo com a listagem feita pelo grupo em um encadernado documental da ação, foram identificados um total de 27 monumentos públicos (Figura 18).

Figura 18: Lista de monumentos.

ENSACAPERTO 1979 Roteiro das estátuas de São Paulo	
1 - Museu do Ipiranga	- realizado
2 - Rua Eça de Queiros	- "
3 - Praça Osvaldo Cruz	- não
4 - Trianon (Av. Paulista) Anhangueira	- realizado
5 - Cemitério do Araça Norte	- "
6 - Estádio do Pacaembu Corredor	- "
7 - FAAP - Bruno Giorgi	- "
8 - Praça Buenos Aires Hãe + S	- "
9 - Fin de Vy. Paulista	- não
10 - Monumento às Bandeiras Parque Ibirapuera	- realizado
11 - Monumento Anchieta Parque Ibirapuera	- não
12 - Meninos Engrachados Praça João Mendes	- realizado
fin do percurso com centro	
13 - Menino do Catavento - Busto - O Beijo Largo de São Francisco	- realizado
14 - Graças - Bracharet Galeria Pratese Maia	- "
15 - Patriarca Praça Patriarca	- não
16 - Anhangabu Verdi	- realizado
17 - Praça Ramos de Azevedo 9 estátuas	- "
18 - Lgo. Paissandu Hãe Preta	- não - polícia por perto
19 - 24 de Maio Monumento a São Paulo	- não - polícia passando
20 - Praça de República Menino - Mulher	- realizado
21 - Rua Vieira do Carvalho Índio	- "
22 - Largo do Aroucha Mulher - Bracharet	- "
23 - Largo do Arouche Julio Cesar	- não
24 - Largo do Arouche Menina com bezerro + 3 bustos	- realizado
25 - Praça Alfredo Paulino Monumento a Kennedy	- "
26 - Biblioteca Municipal Cândes	- não
27 - Praça Marechal Deodoro - Marechal Deodoro + Menino com tananóuá	- realizado
total de estátuas ensacadas	68
duração/ tempo	4:30 horas

Fonte: NICHELLE, 2010, p. 107. Montagem do autor.

⁵⁰ "Eu sou paulistano, paulista-paulistano, meu nome é Hudinilson Urbano Junior! Não tem outro jeito". (HUDINILSON, 2010 *apud* NICHELLE, 2010, p. 106).

Ao final da lista, a informação de “total de estátuas ensacadas” é de 68 (Figura 19), o que supera as 27 estátuas listadas e diverge daqueles identificados como “realizado” no documento, onde pode-se contar um total de 19 monumentos.

Figura 19: Detalhe da lista com a quantidade de estátuas ensacadas.

total de estátuas ensacadas	68
duração/ tempo	4:30 horas

Fonte: NICHELLE, 2010, p. 107. Montagem do autor.

Entre as divergências quanto ao número de estátuas ensacadas nessas quatro horas e meia de operação, consideremos o conjunto elencado na publicação oficial sobre o grupo, organizada por Mario Ramiro e publicada no ano de 2017:

Monumento à Independência (Ipiranga), Monumento às Bandeiras (Ibirapuera), Monumento a Carlos Gomes (praça Ramos de Azevedo), Anhanguera (avenida Paulista) O tempo (Cemitério do Araçá) Graça I e II (Galeria Prestes Maia), Rui Barbosa (praça Ramos de Azevedo), Índio caçador (avenida Vieira de Carvalho), O menino e o cata-vento (largo São Francisco), O engraxate e o jornalista (praça João Mendes), Giuseppe Verdi (parque do Anhangabaú), Idílio ou Beijo Eterno, Busto de João Mendes, Busto de John Kennedy, A menina e o bezerro, Busto de Afonso de Taunay (todos no largo do Arouche) e Mulher nua (praça da República), entre outros (RAMIRO, 2017, p. 24).

A respeito da ação, uma justificativa possível para afastar as leituras exclusivamente políticas reside em algo tantas vezes lembrado pelos próprios artistas: não existia uma intenção política por trás desta intervenção – ao menos, uma intenção explícita por parte dos integrantes. Não só as pesquisadoras Erin Aldana e Maria Adelaide Pontes, anteriormente citadas, ponderam o fato em suas pesquisas, como o próprio Mario Ramiro alega isso em diferentes ocasiões, a exemplo de sua apresentação na também referida palestra do MAC-USP. Segundo os integrantes do 3nós3, tratava-se de uma manifestação crítica sobre uma certa linguagem artística adotada como modelo para a construção dos monumentos públicos. Não se pode ignorar, contudo, o fato de que a obra pode suscitar significados diversos, bem como a convergência simbólica entre as imagens das estátuas ensacadas e a forma de tortura perpetrada pelo Estado autoritário durante o regime militar. Portanto, faz-se necessário, antes de problematizar, analisar essas aproximações. Para tanto, o ponto de partida será a ideia de *interversão*.

Termo autodenominado, segundo os artistas, significava intervir em elementos do espaço público de modo a inverter a sua atribuição primeira suscitando, assim, outras versões possíveis de seu sentido original. No ato de intervir, é possível dizer que o 3nós3 se apropria de símbolos e, conseqüentemente, cria as possibilidades de uma visão crítica acerca dos padrões vigentes, o que não escapa de um ato de subverter processos de uma cultura dominante. Tomando rapidamente emprestado a ideia de apropriação de signos no campo da arte contemporânea, Hal Foster explica que

o artista torna-se um manipulador de signos mais do que um produtor de objetos de arte, e o espectador um leitor ativo de mensagens ao invés de um contemplador passivo da estética ou consumidor do espetacular. Essa mudança não é nova (...), mas permanece estratégica uma vez que ainda hoje poucos são capazes de aceitar o *status* da arte como um signo social emaranhado com outros signos em sistemas produtores de valor, poder e prestígio (FOSTER, 1982, p. 1).

A manipulação do monumento – signo social fruto de um sistema ideológico – pelo *Ensacamento* subverte seu sentido original, deslocando o sentido do heroico ao da memória dos mortos pela ditadura. Essa abordagem dá à ação o tom de *antimonumento*. Segundo Seligmann-Silva (2016, p. 51), a partir do processo de memorialização de Auschwitz, ao fim da Segunda Guerra mundial, passa a se desenvolver a ideia de antimonumento. Em linhas gerais, o conceito se encontra na fusão da cultura de celebração bélica – em sua acepção tradicional e que remonta à antiguidade – com a do luto. Nesta nova localização social, o antimonumento cumpre, segundo o autor, o papel de lembrança “da violência e de homenagem aos mortos”, injetando assim “uma nova visão da história na cena da comemoração pública” ao mesmo tempo que “restituem práticas antiquíssimas de comemoração e rituais de culto aos mortos” (SELIGMANN-SILVA, 2016, p. 50). Em aproximação com o trabalho do 3nós3, o conceito de antimonumento serve se interpretado de maneira generalizada, ou seja, pensando em todo o conjunto de estátuas ensacadas e as imagens que se perpetuam no tempo. O deslocamento do sentido heroico desses monumentos, sob responsabilidade do Estado autoritário, para o da memória fúnebre, não se sustenta a partir própria definição do conceito:

O antimonumento (...), corresponde a um desejo de recordar de modo ativo o passado (doloroso), mas leva em conta também as dificuldades do “trabalho de luto”. Mais ainda, o antimonumento, que normalmente nasce do desejo de lembrar situações-limite, leva em si um duplo mandamento: ele quer recordar, mas sabe que é impossível uma memória total do fato e quanto é dolorosa essa recordação. Essa consciência do ser precário da recordação se manifesta na precariedade tanto dos antimonumento como dos testemunhos dessas catástrofes. Estamos falando de obras que trazem em si um misto de memória e de esquecimento, de trabalho de recordação e resistência. São obras esburacadas, mas sem vergonha de revelar seus limites que implicam uma nova arte da memória, um novo entrelaçamento entre palavras e imagens na era pós-heroica (SELIGMANN-SILVA, 2016, p. 51).

Estando os integrantes do 3nós3 mais preocupados com a questão da monumentalização artística da memória política e menos em evocar a memória do horror da ditadura, o que se refere ao “desejo de recordar” um passado doloroso acaba se distanciando da obra. Tal faculdade, essência da estética do antimonumento, não se encontra na intervenção, mas é deslocada para o âmbito da fruição estética entre espectador e obra – em outras palavras, não há um ativador poético no processo de memorialização da resistência, mas ela surge da livre interpretação do espectador – e, como veremos em breve, a livre interpretação pode manifestar tanto o discurso de resistência quanto o de moralismo. Dessa maneira, não é possível uma associação entre a intervenção e o conceito, pois tem naturezas e acionamentos diferentes. Além disso, esse tipo de análise tende a fazer do primeiro ato, qual seja, o ensacamento propriamente dito, o principal quando, na realidade, a obra se dá em sua completude a partir da relação entre este e os dois momentos posteriores.

Por outro lado, retomando o emaranhado de signos ao qual Foster se referia, pode-se interpretá-lo como a justaposição de processos que envolvem arte e vida. Aceitar tal *status*, significa compreender que o campo da arte é parte de um sistema ideológico e que cabe ao artista, a partir de suas proposições no campo da forma artística, subverte-la de forma crítica, expondo, assim, as suas políticas.

A esta consciência em relação ao sistema da arte e a forma como ela está socialmente inscrita – o que se trata nesta pesquisa como uma reorientação política dos artistas do período da redemocratização ou, como propõe Jordão, “uma nova sensibilidade política” (2018, p. 88) –, se opõe o ideal da arte como articuladora de um programa revolucionário. O ideário da geração do 3nós3 se concentrava, afinal, na problematização da ideologia da instituição arte, sem, no entanto, abdicar das suas políticas – a exemplo das atuações e colaborações institucionais. Por outro lado, buscava agenciar o político mantendo seus limites enquanto linguagem.

Resgatando a afirmação do grupo sobre não haver uma intenção política na ação, compreende-se que se trata da política programática revolucionária; no entanto, ao expressarem que a ação traz “essa questão da contaminação do circuito, do *establishment* das artes” (RAMIRO, 1995 *apud* PONTES), pode-se ressaltar que estavam ativando a política para e a partir do sistema da arte. Trata-se, pois, de uma reafirmação estética e, como tal, é atravessada por questões de reorganização do sensível, ao qual, por sua vez, é um processo de ordem política.

Uma performance como unidade

Passada a madrugada, Mario Ramiro, Rafael França e Hudinilson Jr. realizaram o segundo ato da intervenção, qual seja, telefonar anonimamente para alguns jornais da cidade notificando sobre o ocorrido. Pela força dos ensacamentos propriamente ditos, assim como da assimilação da mídia no conjunto da ação, o momento dos telefonemas talvez seja o menos citado no que se refere a análises teóricas e políticas a respeito da ação. Tendo a compreender este como um momento chave de *Ensacamento*, pois, apesar de ser o menos duradouro dentre os três, é o ato que dá a unidade entre a intervenção física e a intervenção nos meios de comunicação. Na presente leitura, os telefonemas serão abordados a partir da distensão do conceito de *performance*, proposta por Regina Melim (2008, p. 9)⁵¹.

Tradicionalmente, o termo “performance” no campo das artes visuais remete à utilização do corpo como parte de uma obra e que se desenvolve a partir de uma ação ao vivo, apresentada a um público presente, sem posteriores vestígios (MELIM, 2008, p. 8). Contudo, Melim propõe a expansão desse sentido segundo as diversas formas com que foram apresentadas tais práticas durante o século XX, em especial no sentido de romper com estereótipos quanto ao corpo como centro da investigação

⁵¹ Em seu livro *Performance nas artes visuais* (2008), a autora traça um panorama geral das diferentes formas performativas assumidas a partir no campo das artes visuais. Citando casos exemplares, a autora passa pela historiografia da arte global (das vanguardas europeias, passando de Jackson Pollock à Marina Abramovic atuando na primeira década dos anos 2000) e brasileira. Neste percurso cronológico, iniciado em Flávio de Carvalho e suas *Três experiências* da década de 1930 até a ação anônima do dia 17 de maio de 2004 (Dia Internacional dos Museus) em Curitiba, em que centenas de chaves foram espalhadas com identificadas como “Museu de Arte Contemporânea de Curitiba: cozinha”, Museu de Arte Contemporânea de Curitiba: sala de reuniões”, entre outras, ao passo em que as pessoas que encontravam passaram a devolve-las aos montes. O grupo 3nós3 é citado como exemplo do fim da década de 1970 a partir das ações analisadas neste capítulo. Cabe a observação de que, embora Melim possibilite abordar a ação toda como ato performático, aqui esta noção será aproximada exclusivamente aos telefonemas.

poética – a exemplo da vertente de *performance* chamada *body art* – e na apresentação da ideia de um *espaço de performance*, marcado por uma estrutura relacional onde a *performance* “se prolonga também no espectador” (MELIM, 2008, p. 8). Em outras palavras, a autora faz um esforço para expandir a noção de *performance* como designação de um estilo de arte, fechado em conceituações que colocam o corpo e a cena (ou o corpo sob as vistas do espectador) no centro da questão.

Na chave de leitura proposta para os ensacamentos nesta pesquisa, o segundo ato da ação pode ganhar diversos sentidos a partir das variações da seguinte questão: o que teria acontecido se...? Afinal, eles poderiam sequer ligar para os jornais, ou telefonado só horas depois. Poderiam ter passado o recado para os cadernos de arte dos jornais, assegurando textos mais focados na ação como operação artística. Ou, ainda, os jornalistas poderiam apenas ignorar os chamados. A força do acaso contida no ato da comunicação direta – talvez o único elemento que dependeu do imprevisto para se realizar – entre artistas e repórteres, ganha importância gigantesca nesse sentido, pois se trata do fator com maior risco de fuga ao controle dentro de uma operação cuidadosamente planejada. Um risco que, de forma consciente ou não, foi assumido pelo trio. Se “a *performance* é um conceito capaz de evocar tanto a imposição normativa quanto a transgressão da norma” (FREITAS, 2017, p. 22)⁵², considera-se o segundo ato de *Ensacamento* aquele em que a face transgressora, performada pelos artistas, esteve o mais próximo possível da norma estabelecida, performada pelos agentes da mídia.

Ainda que o contato entre os artistas e os jornalistas não tenha sido pessoal – se deu pela interface da telefonia –, este fator operacional manifestado pela afronta à normatividade seria ampliado gradualmente nas ações posteriores, como será apresentado no capítulo 3.

O depoimento de Hudinilson Jr. dava uma ideia do clima das ligações:

“Olha, por favor, eu moro aqui perto da Pestes Maia e tem uma escultura aqui. Vão tirar daqui, queria saber porquê.” Então o jornalista dizia: “Não estamos sabendo de nada”. E eu continuava: “Mas ela está toda coberta com sacos de lixo”. Em seguida, outro integrante do grupo ligava para outro jornal: “Por favor, mande urgente um médico aqui na praça, tem uma escultura que está com gripe, ela está toda coberta, coitada! Precisava levar ela para um hospital!” (HUDINILSON, 2010 *apud* NICHELLE, 2010).

⁵² Nesta citação, apoiado na afirmação da pesquisadora Diana Taylor (2003), o autor refere-se à ideia de *performance* em sentido amplo, o qual designa as formas sociais como nos colocamos no mundo, performadas a partir da imposição da norma estabelecida ou da sua transgressão, processos estes igualmente estéticos.

A veiculação

Apesar da marcada ironia, guardada no relato de Hudinilson, os jornalistas de plantão atenderam ao chamado e estiveram presentes no local em poucas horas. Data daquela tarde de sábado, 28 de abril de 1979, uma das primeiras manchetes sobre o caso, no Jornal *Folha da Tarde* (Figura 20).

Figura 20: Notícia sobre *Ensacamento* no Jornal *Folha da Tarde*, edição de 28 de abril de 1979



Fonte: NICHELLE, 2010, p. 110.

Destaca-se o fato de que as matérias veiculadas não faziam parte das seções de arte dos jornais, o que fez as notícias circularem em tom marcadamente sensacionalista. O fato é que, ao se espalharem, consolidava-se uma operação bem sucedida de ampliação do campo da intervenção para o espaço midiático. Dessa maneira, o 3nós3 reverteu a relação de dependência que a obra possui, no que se refere a sua circulação, a um circuito hegemônico; em linhas gerais, se apropriou do

circuito (da informação) fazendo deste, não só parte da obra, mas também parte do próprio circuito da arte.

A estratégia não era exatamente nova. Na pesquisa da curadora Ana Maria Maia, que culminou na publicação do livro *Arte veículo: intervenções na mídia de massa brasileira* (2013), a autora mostra que já na década de 1950 o artista Flávio de Carvalho produzia uma “implicação discursiva e midiática para arte” (2013, p. 5). Maia cita um classificado, veiculado em jornais de São Paulo, no qual o artista convocava atrizes para compor o elenco do filme *A deusa branca*, que rodaria na Amazônia em 1958. O anúncio dizia que as candidatas deveriam se apresentar nos horários entre 11h e 13h30 e das 18h30 às 20h no local do *casting*. A mensagem final do classificado dizia que elas poderiam “experimentar também em outro horário”, caracterizando um alinhamento no sentido de “interesse pelos limites de fora da obra e dos seus lugares tradicionais de exibição, como galerias e museus” (MAIA, 2013, p. 5). A autora se debruça sobre mais de 50 anos (dos anúncios de Flávio de Carvalho na década de 1950 às ações da Frente 3 de Fevereiro, em 2005⁵³), apontando as diversas formas como a arte se aproximou do campo da informação.

Na esteira desse processo, o fato midiático em *Ensacamento* não é apenas sintomático de uma operação que necessita de um meio externo à arte para circulação, mas um ato consciente de apropriação de um sistema – fato que irá se ampliar nas ações seguintes.

Cabe, antes de finalizar a análise de *Ensacamento*, um breve comentário sobre a produção do múltiplo *Encarte-Ensacamento* pelo trio (Figura 21). Com uma tiragem de quinhentos exemplares, o envelope de 18x13 cm contendo quinze fotografias de registro feitas pelo grupo, algumas notícias veiculadas pela mídia, enviado no circuito de Arte Postal para diversas partes do Brasil (PONTES, 2012, p. 76). O encarte, que incorpora na ação o sistema de circulação postal, mobiliza a apreensão da obra por toda uma rede de agentes da arte, o que culminará no convite do trio para o Núcleo de Arte Postal da XVI Bienal de São Paulo, no ano de 1981.

⁵³ A Frente 3 de fevereiro é um coletivo paulista que opera pesquisa e ação direta sobre questões relacionadas ao racismo no Brasil. De forma transdisciplinar, ação se desenvolve pelas artes visuais, audiovisual, teatro, poesia e ações de formação no âmbito das lutas raciais. Fundado em 2004, o grupo foi responsável por ações como *Bandeiras*, de 2006, em que se utiliza da tradição das torcidas organizadas de abrir “bandeirões” em estádios lotados nos dias de jogo, apropriando-se de sua potência enquanto mecanismo de produção e veiculação de informação para expandir mensagens como “onde estão os negros”, disseminando o discurso de protesto contra o apagamento da cultura afro-brasileira na sociedade.

Pontes levanta, ainda, tratar-se de um múltiplo que se configura também como uma edição de artista. A respeito do material, a autora afirma que

O múltiplo sintetiza o conjunto de ações articuladas pelo coletivo em torno da operação Ensacamento, proposição essa que norteou os demais trabalhos do 3nós3 e porta, dessa forma, a ideia de simultaneidade que envolve as suas chamadas “*intersersões urbanas*”. A sua natureza múltipla se dissemina em centenas de lugares ao mesmo tempo, aos quais é endereçado, reiterando a intencionalidade do grupo de operar em duas frentes, ocupar um espaço real da cidade e sua extensão virtual, circulando enquanto informação.

Neste sentido o encarte é relevante por apresentar as estratégias adotadas pelo grupo para dar visibilidade às suas proposições, ao reunir num só pacote a fotografia, os meios de comunicação de massa, a edição de artista e a arte postal. Expõe sumariamente, portanto, os mecanismos de exposição desses trabalhos, dada a sua essência fugaz no ambiente urbano (PONTES, 2012, p. 98).

Figura 21: 3nós3, múltiplo *Encarte-Ensacamento*, 1979



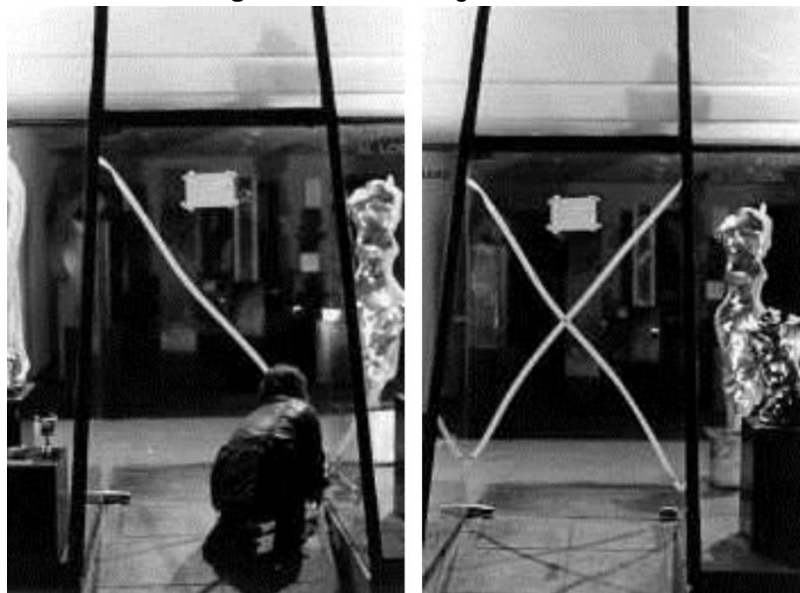
Fonte: Acervo Paulo Reis. Montagem do autor.

2.2 X-GALERIA

Ainda naquele ano de 1979, Hudinilson Jr., Rafael França e Mário Ramiro lacraram os acessos de algumas galerias de arte da cidade de São Paulo. A interdição simbólica pode ser entendida como uma crítica ao circuito da arte estabelecido entre as décadas de 1970 e 1980 no Brasil, marcado pela forte concentração no mercado da arte e pela fragilidade das instituições públicas precarizadas. Enquanto a financeirização do capital alterava as formas de comercialização de obras de arte, nomes consagrados do modernismo figuravam como a moeda da vez na esfera da alta burguesia, enquanto que, aos jovens artistas que propunham um pensamento contemporâneo a partir do efêmero e experimental, o acesso era muito restrito.

Conscientes dessa realidade, o trio não se furtou em abordá-la. Com fita crepe e texto, produziram uma intervenção que tocava os limites e contradições do mercado sob tom irônico e de maneira muito simples. Com efeito, *X-galeria* (Figura 22) revela processos ideológicos do mercado em seus dois elementos: de um lado, o “X” incita reflexões acerca do acesso restrito ao mercado e, de outro, um bilhete com uma frase mimeografada provoca reflexões sobre os limites do circuito hegemônico naquele momento, estabelecidos pela produção de seus próprios padrões e valores.

Figura 22: 3nós3, *X-galeria*, 1979



Fonte: NICHELLE, 2010, p. 116.

O mercado da arte e o “ranço cultural”⁵⁴

Alguns meses depois de ensacar as estátuas no centro da cidade de São Paulo, os integrantes do 3nós3 resolveram experimentar poeticamente outra problemática do campo da arte, agora diretamente voltada para a questão do mercado e suas consequências para a jovem produção artística daquele momento. Assim como a primeira, *X-galeria* foi uma ação realizada na madrugada: entre meia noite e 2h da manhã do dia 2 de julho de 1979, o grupo percorreu as ruas da cidade de São Paulo lacrando simbolicamente com um X de fita crepe as portas de galerias privadas de arte, além do Museu de Arte de São Paulo (MASP). O laque era acompanhado de um bilhete mimeografado onde se lia a mensagem: *o que está dentro fica, o que está fora se expande* (Figura 23).

Figura 23: Bilhete mimeografado



Fonte: PONTES, 2012, p. 79.

Dessa vez, os artistas se detiveram mais ao registro da ação. Segundo eles mesmos, em reportagem veiculada pelo jornal *O Estado de São Paulo* em 4 de julho de 1979 (RAMIRO, 2017, p. 34), “agora, com experiência, temos mais calma na hora de grudar a fita crepe nas portas e documentar tudo, através de fotografias, para uma avaliação posterior” (ALDANA, 2008, p. 351). O fato é que a operação se expandiu à

⁵⁴ “O mercado da arte cheira a ranço cultural”. Caracterização feita pelo grupo em reportagem publicada no jornal *O Estado de São Paulo*. A respeito da data, na publicação organizada por Mario Ramiro (2017, p. 34), a matéria teria sido veiculada no dia 4 de julho de 1979. Já na pesquisa de Erin Aldana, a legenda com imagem da notícia diz 3 de julho (ALDANA, 2018, p. 351). Contudo, no site oficial do jornal (seção Acervo), em nenhuma das datas aparece a matéria (no dia 2 de julho daquele ano, quando ocorreu a intervenção, o jornal sequer circulou, segundo informação do site). Para efeitos desta pesquisa, iremos seguir as datas da publicação oficial sobre o 3nós3, organizada por Ramiro e publicada em 2017.

mídia de massa, assim como na primeira operação. A diferença foi que uma repórter do *Jornal da tarde* acompanhou o trio em toda a ação, o que provocou na sequência a sua saída do anonimato:

Então, quando a gente fez o *Ensacamento*, foi anônimo. Aí entra outra vez o Paulo Klein (...). O Paulo deu uma festa e era um entusiasta do 3nós3. Ele sabia que a gente tinha feito o *Ensacamento*. Ele deu essa festa e chamou a gente, quer dizer, me chamou, era meu amigo. Era uma festa do Zé Ramalho, era lançamento do disco dele. Aí fomos nessa festa, convidamos o Ramiro e o Rafael, e na ocasião o Paulo queria saber qual seria o próximo trabalho e comentamos que seria com as galerias. As galerias eram fechadas aos jovens artistas, era uma época, 1979, não é que nem hoje no Centro Cultural que abre espaço para artistas jovens ou que nem outras galerias hoje que abrem esse espaço. Era extremamente fechado. Já que é fechado, nós vamos fechar as galerias. Na casa de papai tinha um mimeógrafo, onde imprimimos a mensagem “O que está dentro fica, o que está fora se expande”, que era essa a ideia de quando começou a surgir as intervenções urbanas. Nessa festa, tinha uma menina, que ouviu a conversa com o Paulo Klein e pediu para ir junto, ela era do *Jornal da Tarde*. – Vai junto? – Fui falar com o Paulo pra saber se ela era legal e ele disse que ela era ótima. Vai junto, então faz o seguinte: fotografa porque a fotografia é importante pra nós, mas não mostra a cara da gente e nem o nome. Fomos com o carro do *Jornal da Tarde*, ela veio pegou a gente lá na casa do Rafael e saímos em direção às galerias. Só que no dia seguinte, o Rafael me telefona e pergunta: Hudinilson você viu os jornais hoje? Respondi não, não vi ainda. Ele ligou para o Ramiro, e os três, à noite lá, veem o jornal. Estava não só a foto como também o nome dos três, foi aí que o 3nós3 assumiu a identidade (HUDINILSON, 2001 *apud* PONTES, 2012).

Com efeitos marcantes para o 3nós3, *X-galeria* foi veiculada nos jornais sob um tratamento diferente das manchetes sensacionalistas produzidas na ocasião de *Ensacamento*. Neste caso, não só houve a possibilidade de o trio fazer um relato de suas intenções por trás do trabalho, expondo a sua posição em relação ao circuito da arte, mas também levaram para o espaço público questões pertinentes ao sistema da arte. Em síntese, reportagens como as do *Estadão* (Figura 24) publicizaram um debate bastante localizado no campo da arte, além de ser um testemunho histórico acerca do posicionamento do grupo com relação ao sistema

Figura 24: Reportagem sobre X-galeria n'O Estado de São Paulo, edição de 4 de julho de 1979

Um protesto contra o comércio da arte. No meio da noite.

Revoltados contra a comercialização da arte, os artistas jovens não deixaram por menos e, ontem, saíram pela madrugada, lacrando galerias e museus.

Cento e cinquenta metros de fita crepe, 50 copias do cartaz "O que está dentro fica, o que está fora se expande" e mais a chegada surpresa de três artistas plásticos a bordo de um Volkswagen vermelho. Assim foi iniciada, à meia-noite de ontem, a "Operação X-Galeria", lacrando as portas de galerias e museus de arte da cidade. A intenção do grupo: denunciar o "bolote" que sofrem os artistas jovens, preteridos pelos donos de galerias em exposições e leitões.

O primeiro alvo da "Operação X-Galeria" foi o Museu de Arte de São Paulo, resultando no lançamento com fita crepe das portas dos elevadores e a fixação do cartaz. Esta é a segunda visita inesperada que o vão livre do Masp recebe em uma semana: primeiro, a instalação do monumento de Flávio de Carvalho e, agora, a manifestação dos artistas plásticos.

"Quería ver a cara do Bardil (o diretor do Museu), quando vir o elevador lacrado", comentava um dos jovens artistas.

A proposta do grupo é "interferir no espaço urbano, criando soluções alternativas ao mercado da arte estabelecido, que não se mostra aberto às produções inovadoras". Os donos de galerias — continuam eles — dão-se ao direito também de classificar as obras como artísticas, ou não.

E dizem mais: "As galerias adotam critérios comerciais, ditando regras e impondo produções em certos estilos mais lucrativos para eles. Então, todos os artistas que não se submetem à produção em série, do tipo linha de montagem, ficam marginalizados".

É neste mercado de arte "violado", os poucos dominadores da arte preferem trabalhar com nomes consagrados, que representam certeza no retorno do investimento. É o artista jovem, ou mais inovador, não encontra

espaço para divulgar a sua produção, continuar eles.

O "X" deixado nas portas das galerias, em fita crepe, simbolizaria então "a vedação da galeria como espaço cultural. Já que, hoje em dia, os seus donos preferem transformá-las em estabelecimentos comerciais." O grupo pretende forçar uma tomada de posição por parte dos donos de galerias diante dos novos artistas:

— As galerias cheiram a ranço cultural. Em nosso cartaz queremos demonstrar a necessidade de que elas se abram realmente para artistas e público, sob o risco de serem ultrapassadas e jogadas às traças.

Consultando as três folhas distilografadas, onde colocaram a lista das galerias a serem percorridas, os artistas deixam seus recados: depois do Masp — sucesso total do "X" — se encaminharam para a Galeria Vanguarda, depois a Espada, a Vasp e a Ranulpho. Mas a visita não tinha terminado: faltavam a Portal, Luiza Strina, Galpão e outras quarenta galerias percorridas em uma noite.

— Esta manifestação é dirigida a um público bem específico, que lida diretamente com o artista. Muitas galerias pertencem a críticos de arte e vai ser muito engraçado saber as reações deles... comentava um dos artistas, que atualmente expõe suas gravuras em um café da cidade.

A "Operação X-Galeria" não é a primeira experiência do grupo em manifestações públicas. Em abril último, eles escalaram mais de cinquenta estátuas da cidade, colocando sacos de lixo em suas cabeças. Era o "ensacamento de abril", que visava provocar o espectador-transente, vinculando-o ao espaço da cidade. Assim, foram ensacados desde o Monumento do Ipiranga até o Monumento às Bandeiras, no Itaipuera, passando pelo largo de São Bento.

— A operação "X" tem uma diferença do ensacamento: agora, com experiência, temos mais calma na hora de grudar a fita crepe nas portas e documentar tudo, através de fotografias, para uma avaliação posterior, comentava um artista, lembrando que apesar de um possível desrespeito à lei protetora das propriedades privadas (como as portas das galerias) não tiveram problemas com guardas noturnos e porteiros.

— Tudo muito simples: em poucos minutos a gente deixa um recado para os "donos da arte". E só eles entenderem.

Entretanto, os artistas não contestam a galeria como canal de divulgação da arte e poderão até mesmo se utilizar dela desde que haja uma "mudança na política de seleção dos objetos artísticos". Com a documentação fotográfica, eles pretendem, mais tarde, realizar um cartaz de divulgação das manifestações independentes.

O lacre, na Espada.

Na Vanguarda.

... outra visita.

Fonte: ALDANA, 2008, p. 351.

Em trechos dessa matéria, o grupo apresenta de forma evidente a sua interpretação acerca dos fenômenos do mercado de arte do seu tempo, bem como a lucidez da localização deste debate na sociedade:

As galerias adotam critérios comerciais, ditando as regras e impondo produções em certos estilos mais lucrativos para eles. Então, todos os artistas que não se submetem à produção em série, do tipo linha de montagem, ficam marginalizados.

(...)

Esta manifestação é dirigida a um público bem específico, que lida diretamente com o artista. Muitas galerias pertencem a críticos de arte e vai ser muito engraçado saber as reações deles...⁵⁵

Confrontando o posicionamento dos jovens artistas com o contexto, percebe-se que se trata de um discurso bastante coerente. A partir de meados dos anos 1960, houve um verdadeiro *boom* de galerias de arte no Brasil, fato impulsionado pelo milagre econômico, o qual sustentou-se até o início da década de 1970. Em paralelo, o capitalismo financeirizado passava a imperar no mercado latino-americano,

⁵⁵ 3NÓ33 In: UM PROTESTO CONTRA O COMÉRCIO DA ARTE. NO MEIO DA NOITE. O Estado de São Paulo, São Paulo, 4 jul. 1979 *apud* ALDANA, 2008, p. 351.

sobretudo nos países sob governos autoritários profundamente orientados pelo capital. O Estado brasileiro, no que se refere ao mercado de arte, criava novas leis de regulamentação do capital transformando as obras de arte em aplicação de alta rentabilidade e segurança. Na esfera da alta burguesia, galeristas alinhados a esta nova modalidade de comercialização de arte circulavam e promoviam as vendas do que se construiu como ideia do que era arte de qualidade (segundo critérios de lucro); no caso, pintores modernos, sobretudo da primeira geração, eram a moeda da vez. (DURAND, 1984, p. 188 apud JORDÃO, 2018, p. 98).

Em uma realidade cercada pela financeirização do mercado de arte e o aumento de galerias nos grandes centros metropolitanos do Brasil à época, bem como à já comentada precarização das instituições públicas – que, ao fim e ao cabo, acabavam orientadas pelo mercado –, o protagonismo privado veio à tona na “instância de legitimação e de dinamização do processo cultural, bem como na construção de padrões estéticos e na criação de valores artísticos no âmbito das artes visuais” (DURAND, 1994 apud JORDÃO, 2018, p. 99). Mas, como todo processo histórico marcado pelas conflituosas relações capitalistas, a relação entre o mercado – na figura das galerias – e as proposições experimentais são mais complexas, guardando também um traço colaborativo.

No mesmo passo em que o mercado produzia as regras do jogo valorizando artistas consagrados e os suportes tradicionais, algumas galerias atuaram em colaboração com os jovens artistas contemporâneos: no intuito de encontrar um nicho de mercado, alternativo à alta burguesia, algumas delas passaram a apostar na “promoção de valores jovens” (DURAND, 1984, p. 188 apud JORDÃO, 2018, p. 98).

A esse respeito, Jordão (2018, p. 98) destaca a atuação da galeria Luísa Strina – fundada em 1974 – ao lado da Galeria Rex, Escola Brasil: e de artistas associados à Nova Figuração. Durante a década de 1970, promoveu artistas como Wesley Duke Lee, Nelson Leirner, Cildo Meireles, Tunga e Carlos Fajardo. Na década seguinte, artistas voltados à pintura que integraram o que se chamou de “geração 80” também estiveram atrelados à galeria. Agnaldo Farias observa, ainda, que a internacionalização desses artistas, sobretudo na década 1990, se deu em grande parte por este mesmo esforço (FARIAS, 1994 apud JORDÃO, 2018, P. 99).

Outra estratégia para encontrar alternativas de mercado foi a especialização das galerias em certo tipo de suporte, a exemplo da paulista Gabinete de Artes Gráficas, com foco na comercialização de gravuras por correspondência (JORDÃO,

2018 p. 98), onde estavam representados Maria Bonomi, Mira Schendel, Cláudio Tozzi, Carmela Gross, Regina Silveira, entre outros. Outro espaço que apostou na jovem produção da época com foco em suportes específicos foi a Skultura, especializada na produção de esculturas, como sugeria o nome.

Curiosamente, os três espaços acima estavam na rota de *X-galeria*, além de:

Paulo Figueiredo Galeria de Arte, Bric-a-B'Arte, Galeria de Arte Jasmin, **Gabinete de Artes Gráficas**, Arte Aplicada, Portal Galeria de Arte, Galeria de Arte Alberto Bonfiglioli, **Skultura Galeria de Arte**, Galeria de Arte Vasp, Ranulpho Galeria de Arte, Projecta Galeria, Galeria Cocumenta, A Ponte Galeria de Arte, A Tapeçaria, Academus, Cosme Velho Galeria de Arte, Domus Galeria de Arte, Galeria de Arte São Marco, Galeria de Arte Vanguarda, Galeria de Arte Espade, **Galeria de Arte Luiza Strina**, Galeria Seta, Mirante das Artes, Galeria Renato Wagner, Galeria de Arte André, Galeria de Arte Global, Galeria Vanguarda e o Museu de Arte de São Paulo (RAMIRO, 2017, p. 34).

X-galeria levou a provocação de maneira direta. Note-se que até a escolha do material parece potencializar a crítica: o X de fita crepe toca em uma questão tão delicada quanta verdadeira. O recado textual, por sua vez, é a chave da obra, pois é com ele que o lacre ganha sentido literal. Se à produção artística localizada da porta para dentro do circuito não restaria outra coisa senão a estagnação em suportes tradicionais, objetos e seus múltiplos – criados na lógica da “produção em série, do tipo linha de montagem”⁵⁶ –, as próprias galerias corriam o risco de ficarem “ultrapassadas e jogadas às traças”⁵⁷.

A força do que sugere o trabalho tocou certas figuras do sistema da arte, a exemplo do crítico Jacob Klintowitz, que, dois dias após a ação, teve um artigo publicado no *Jornal da Tarde* sob o título “Escândalo, violência. Que artistas são esses?”. Apesar do que sugere a chamada, o autor não responde quem são; na realidade, não há qualquer menção direta ao 3nós3 nesta matéria senão uma imagem que estampa os rostos do trio sobre a legenda que diz “Os atacantes: por que simplesmente não mostram seus trabalhos?” (Figura 25). Em linhas gerais, o artigo defende em tom generalista que “raros são os países do mundo” onde os jovens artistas teriam tanta visibilidade, que ao invés da autopromoção “pelo escândalo”, se ocupassem de estudar a fundo as disciplinas tradicionais da arte e normaliza as dificuldades do iniciante, caracterizando-as como “provas de fogo onde são testados

⁵⁶ 3NÓS3 *In*: UM PROTESTO CONTRA O COMÉRCIO DA ARTE. NO MEIO DA NOITE. O Estado de São Paulo, São Paulo, 4 jul. 1979 *apud* ALDANA, 2008, p. 351.

⁵⁷ *Idem*.

o caráter e o talento do artista”. Por fim, sugere que *X-galeria* era um ato violento contra o circuito vigente.

Figura 25: Texto do crítico Jacob Klintowitz sobre *X-galeria* – *Jornal da tarde*, 4 de julho de 1979

porta da frente. De outro, os
bainhos dos pichadores, re-



Os atacantes: por que simplesmente não mostram seu trabalho?

Escândalo, violência. Que artistas são esses?

Não é verdade que os jovens não tenham chances. Raros são os países do mundo em que o jovem artista tenha tamanha possibilidade de expor, ser notícia em jornais e revistas importantes, formar o seu público, ser premiado. É possível dizer até que, quanto a estes aspectos, existe um mal-entendido. A jovem arte brasileira é a uma das mais caras que se conhece. Artistas com apenas um ou dois anos de carreira vendem as suas telas por preços que variam de 15 a 20 mil cruzeiros. E isto não apenas em São Paulo e Rio de Janeiro. Hoje todas as cidades de população média, Recife, Porto Alegre, Belo Horizonte, Curitiba, Fortaleza, têm os seus artistas jovens em situação razoável. E os nossos salões são destinados quase que só a artistas jovens. É verdade que não são todos os artistas jovens. Mas, em regra, maior ainda. Compare-se a vida de um jovem artista com a de um jovem engenheiro ou médico.

As nossas galerias e museus expõem frequentemente os artistas jovens. Raríssimos salões e bienais não contam com a sua presença numerosa. Os jornais e revistas, de espaços caríssimos, noticiam permanentemente todas as exposições, sejam elas feitas em ateliers particulares ou locais públicos. O que falta-ria? Talvez a consagração e a unanimidade?

Seria interessante, parece-me, que os jovens artistas que começam com a notoriedade apenas do escândalo e do gesto juvenil atentassem igualmente para as suas obrigações. Tais como o estudo consequente e profundo da história da cultura e da história da arte. E estudassem também os aspectos sociológicos e políticos do país onde vivem. E, ainda mais, soubessem muito de filosofia e artes comparadas. Além, é claro, da indispensável teoria das formas, do desenho industrial, do urbanismo. E, ao menos, o fundamental das ciências básicas, a física, a biologia, a psicologia e a botânica. E não esquecessem do domínio completo do seu campo de atividade, ou seja, a pintura, gravura, desenho, escultura, fotografia. Isto apenas na sua preparação e não ainda no dar alguma coisa ao social. Não acho que o jovem artista deva ser privilegiado.

Ao contrário, tudo deve seguir a sabedoria do social. As dificuldades iniciais são provas de fogo onde são testados o caráter e o talento do artista. Não há grande artista sem estes dois companheiros. E fingir que as galerias, museus, locais públicos, não têm também os seus problemas e estão simplesmente à disposição, seria imaginar um mundo absolutamente paradisiaco: estender a mão e colher o fruto sumarento. Não é assim. É necessário adubar, plantar, cuidar, esperar. Depois, colher. Parece, talvez, um pensamento de velho. É possível. Entretanto, anos de duro trabalho deixaram-me a firme convicção de que estas questões não se situam apenas no lá fora, no em torno. São questões íntimas. A energia jovem é importante, mas não se pode tomar de assalto os lugares que achamos deliciosos. E preciso conquistá-los. É como no sexo. A violência é malvista em todas as civilizações.

Portanto, como conclusão: as aberturas para jovens artistas são grandes e para comprovar basta olhar a programação diária na imprensa. Depois, cabe ao jovem artista algumas tarefas. Ser um jovem artista de futuro é uma delas. E, finalmente, o caminho social existe e deve ser percorrido. Contudo, este caminho pode ser modificado. O que impede estes jovens de fazerem uma associação, alugarem uma sala, pedirem um saguão de edifício, utilizarem uma praça? Ou simplesmente bater à porta e mostrar o seu trabalho?

JACOB KLINTOWITZ

Para além do debate – que se encerrou após uma carta enviada pelo grupo e respondida pelo mesmo crítico no dia 21 daquele mês (RAMÍRO, 2017, p. 34) –, o texto figura quase como um sintoma da estrutura do circuito hegemônico da arte, ao qual o grupo se dirigia poeticamente com a intervenção *X-galeria*. De fato – e como visto no primeiro capítulo –, o espaço para recepção e circulação das experimentações contemporâneas, sobretudo de caráter público e efêmero, era bastante limitado, o que impulsionou as tantas iniciativas no que toca a formação das redes de sociabilidade e suas colaborações coletivas, bem como a atuação de agentes comprometidos com o debate contemporâneo nas instâncias públicas. E embora os próprios artistas alegassem posteriormente que se tratava de “uma brincadeira, um ato até adolescente” (HUDINILSON, 2010 *apud* NICHELLE, 2010, p. 120), o trabalho pode ser visto como uma intervenção que revela pontos de tensão no interior do circuito vigente.

2.3 APROPRIAÇÃO E EXPANSÃO COMO MANIFESTAÇÃO POLÍTICA

Os dois trabalhos apresentados, na categoria de obras como intervenção política no espaço público, convergem no sentido em que a problemática inicial se volta para as questões do campo da arte, sendo no caso de *Ensacamento*, de maneira menos explícita e, na intervenção *X-galeria*, de forma direta.

Na primeira ação, o fator inicial é a crítica a um certo tipo de arte – representativa na forma da figuração – que se multiplicava na esfera pública, mas que acabou produzindo leituras posteriores sobre a violência do regime militar, a qual confere à intervenção um aspecto de antimonumento ao inverter o caráter heroico das estátuas. Porém, como levantado anteriormente, o conceito de antimonumento apresenta uma intenção inicial de viés ativista, ou seja, nasce do intuito de preservar a memória da dor como forma de produzir reflexões críticas acerca de certos episódios da história. Os ensacamentos operados pelo 3nós3, no entanto, aludem ao terror pela interpretação livre do espectador. Nesse sentido, defende-se aqui a ideia de que o caráter político da obra não reside apenas nas estátuas encapuzadas e, conseqüentemente, não produzem como fator político exclusivo a exortação contra o regime militar; a forma política deve ser compreendida segundo a relação que este primeiro ato estabelece com os outros dois, quais sejam, os telefonemas em uma chave performática e a posterior ampliação do espaço de circulação pela apropriação

da mídia. Lida em sua totalidade, a intervenção política de *Ensacamento* está centrada no processo de apropriação dos monumentos públicos a partir de uma intervenção efêmera que se perpetua na mídia de massa. Assim pode-se dizer que, às interpretações da obra como denúncia, somam-se também as interpretações como ato de vandalismo operadas pelas notícias sensacionalistas – as quais, de certo modo, foram provocadas não só pela visão conservadora dos veículos de comunicação, mas também pelo ato dos telefonemas feitos pelos artistas, que incitavam – mesmo que ironicamente – certo alarmismo sobre o ato.

No caso de *X-galeria*, a intenção se caracteriza pela crítica direta. Em que pese a ideia de ativismo artístico, ou seja, de ato contra a estrutura mercadológica do circuito hegemônico, o processo, mais uma vez, deve ser visto na sua totalidade: o laque simbólico e a sua repercussão na mídia. A esse respeito, Maia (2013, p. 168) observa que a intervenção “muito comentada no meio da arte da cidade” a partir, principalmente, da troca de textos entre o crítico de arte Jacob Klintowits e o 3nós3, acabou por produzir “um circuito midiático para o projeto”. Desse modo, destaca-se a importância da presença da repórter do Jornal da Tarde durante a ação e a veiculação midiática do ato como um trabalho de arte. Desse modo, trata-se da expansão para esfera pública de um debate interno ao campo da arte, abrindo-se ao grande público os conflitos deste sistema.

Assim, tão importante quanto compreender o espaço da cidade como suporte principal para os trabalhos do 3nós3, é não perder de vista a apropriação do espaço midiático, entendido como ampliação do espaço público. Quando considerados esses dois fatores, é possível deslocar *Ensacamento* e *X-galeria* da localização caracterizada pelo ativismo para a de uma postura política mais ampla, preocupada com as questões internas da arte, atenta a formas alternativas de circulação e que procura estabelecer a crítica não só para o campo da arte, mas principalmente, a partir dele.

3 POLÍTICAS NO CAMPO DA COLABORAÇÃO: INTERVENÇÕES DE GRANDE ESCALA E AÇÕES PERFORMÁTICAS

A atuação artística do 3nós3, salvo raras exceções, foi marcada pela colaboração de grupos diversos, da classe artística à das comunicações. Contextualmente, o viés colaborativo se relacionava de certo modo às redes de sociabilidade artística estabelecidas no decorrer da década de 1970; as quais permitiam o intercâmbio de informações entre artistas e contribuía para a ampliação da recepção e circulação de um pensamento contemporâneo a nível nacional. Para além do próprio meio da arte, tal tendência também provém de um momento político de retorno à expressão pública e coletiva em diversas frentes sociais durante o período da redemocratização brasileira.

Desde o trabalho de estreia com os monumentos, no qual contaram com a ajuda de uma pessoa para o deslocamento de carro nas primeiras horas do ato, passando pela operação nas galerias e a presença de uma repórter, este modo operacional foi ampliado e tornou-se bastante presente nas ações posteriores do grupo. Destaca-se o conjunto das intervenções que envolviam a manipulação de materiais com grandes dimensões como intervenção em elementos arquitetônicos da cidade, em que o caráter colaborativo assumiu importância no sentido de execução⁵⁸ dos trabalhos, como prática. Em outras ações, a colaboração com outros artistas se manifestou desde a fase anterior à execução, ou seja, em sua elaboração poética. É o caso específico da ação performática *Evento fim de década* que envolvia, além da ação principal, uma série de performances chamadas de *pré-eventos*.

Além dos processos diretamente ligados à prática e à elaboração poética, pode-se falar de um terceiro tipo de colaboração constante nas ações do 3nós3, mais atrelada às redes de contatos e que se manifestava tanto nas formas possíveis de viabilização financeira quanto nos caminhos políticos necessários para garantir nas instâncias institucionais a execução das obras. Entende-se que essa forma de colaboração pode ser transversal, ou seja, se fazer presente no que tange a execução e a poética, acontecendo necessariamente em uma etapa anterior a estas.

⁵⁸ Aplica-se nesta pesquisa a ideia de execução atrelada não só à dimensão física desses trabalhos, mas também a dimensão “virtual”, ou seja, aquele que circulou na mídia e em outros circuitos da esfera pública. Nesse sentido, considera-se as colaborações envolvidas nos processos de registro e também de veiculação midiática.

No contexto da retomada do espaço público e das diversas formas de coletivização no âmbito das artes visuais na virada da década de 1970 para 80, pode-se perceber a profusão de ações que colocam a arte contemporânea atuante na esfera pública e operando diretamente em elementos e fenômenos dessa existência. Tal caráter guarda em si uma espécie de antecedente a uma questão de abrangência mais ampla que o caso brasileiro e debatida mais de uma década depois.

Proposta pelo teórico e curador francês Nicolas Bourriaud, a “estética relacional” tornou-se um dos modelos mais influentes nos debates sobre a estética da contemporaneidade. A partir da publicação de *Estética relacional*, no ano de 1998, o tema foi amplamente desenvolvido pelo autor em publicações posteriores, culminando na obra *Radicante*, de 2009. Em resumo, Bourriaud analisava o campo estético desenvolvido a partir da década de 1990 como um modelo que visava o processo de sensibilização no âmbito do coletivo, destacando aspectos de interação e convívio na produção artística daquela época (BOURRIAUD, 1998). Tais artistas, experimentando na chave do coletivo e assimilando poeticamente fenômenos pré-existentes da esfera pública, passavam, segundo o autor, a se caracterizar pelo desapego as raízes – traço marcante tanto no radicalismo das vanguardas do início do século XX quanto no relativismo das vanguardas ditas tardias, dos anos 1960 e 1970 – passando a se tornar artistas “radicantes” (BOURRIAUD, 2009 apud RODRIGUES, 2022). O termo, apropriado da botânica, é usado por Bourriaud como ampliação para o campo da arte do conceito de “rizoma”, de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Assim como as plantas radicantes não possuem uma só raiz e tem a capacidade de criar novas quando replantadas, Bourriaud propõe que o artista radicante seria capaz de assimilar favoravelmente a aceleração e o movimento – processos peculiares ao capitalismo globalizado – para se adaptar constantemente, sem a necessidade de criar raízes. Desse modo, tal artista estaria instituindo um regime de agenciamento cultural em busca de uma nova forma de aproximação entre arte e vida, sem, no entanto, promover revisionismos dos modelos anteriores. Em outros termos, para Bourriaud, a estética relacional emerge da percepção de que o espaço primordial da obra de arte é a própria esfera das relações humanas, dando à arte o estatuto de lugar que produz certo tipo de sociabilidade (RODRIGUES, 2022; FABRINI, 2016).

Em termos operacionais, o principal aspecto da arte participativa é delineado por Ricardo Basbaum como a “reencenação do processo do trabalho pelo espectador, como um processo paradoxal de internalização, em que a subjetividade do/a

espectador/a é construída pelo trabalho de arte – o qual é ao mesmo tempo ativado por ele ou ela” (2018, p. 2). Na teoria de Bourriaud, por sua vez, soma-se à tal qualidade participativa uma contribuição social no sentido da desalienação de uma sociedade entorpecida pelo capitalismo ao promover o acionamento da vida (ao assimilar suas questões relacionais) pela arte. O entrelaçamento entre arte e vida aqui reside nos aspectos apontados por Basbaum somados a um caráter salvador da arte operando na diluição dos limites que as caracterizam.

Apresentando uma aproximação com a teoria, as obras do 3nós3 se orientavam a um espaço diferente àquele da arte por excelência e, a partir de instalações efêmeras em elementos da esfera pública, têm como objetivo – segundo a ideia de interversão – chamar a atenção para um cotidiano do qual o transeunte-espectador estaria alienado, provocando-o não apenas a pensar sobre esses elementos, mas inverter seus significados e produzir outras versões da sua realidade (que, no contexto do grupo, tratava-se da realidade da ditadura militar e do acirramento das contradições de um capitalismo em processo de financeirização). É neste ponto ao redor do qual podem girar as interpretações que valorizam os aspectos éticos sobre os estéticos em suas práticas, introjetando nelas uma urgência política à qual não estavam se orientando (ao menos, não pelo engajamento da sua arte).

Claire Bishop (2008, p. 147) avalia que “a urgência desta tarefa política”, celebrada por Bourriaud, tenderia à moralização dos discursos por parte da crítica, uma vez que não haveria “possibilidades de haver obras de arte colaborativa fracassadas, malsucedidas, não resolvidas ou entediantes porque todas são igualmente essenciais à tarefa de fortalecer os elos sociais”. A autora caracteriza este como um movimento de virada social na arte contemporânea, a qual incitou também uma virada ética na crítica de arte (2008, p. 148).

Para além dos protocolos participativos levantados por Basbaum e a potência desalienante celebrada por Bourriaud, é importante destacar a virada ética no discurso crítico apontado por Bishop, o qual pode ter se manifestado de forma retrospectiva nas considerações sobre a atuação do 3nós3 nos últimos anos. No caso do grupo, creio que a interpretação exclusivamente política possa desviar alguns aspectos importantes de suas obras e que as fazem tão complexas (como argumentado no capítulo 2 a respeito de *X-galeria* e *Ensacamento*), além de invisibilizar os possíveis aspectos políticos nas obras posteriores, aparentemente mais “intervertoras” e menos engajadas.

Neste capítulo serão abordados os aspectos colaborativos das práticas do 3nós3 como uma possível forma política operada sobre o espaço público. A começar pelas obras de grande escala e sua colaboração operacional que distanciavam os trabalhos do trio da fácil assimilação pelo mercado e, ao coletivizar o processo, afastavam a autoria individual. De certo modo, tais premissas são levantadas pelas teorias da estética relacional nas décadas seguintes, fazendo possível compreendê-las como antecedentes brasileiros de um pensamento que se manifestou posteriormente a nível internacional – pondera-se, contudo, a diferença existente entre a teoria e o papel exercido pelo espectador nas intervenções do grupo, uma vez que a ideia de colaboração aqui estudada não está centralizada na reencenação do trabalho pelo espectador. Em seguida, faremos a análise das ações performáticas do *Evento fim de década* e o processo colaborativo presente na elaboração poética e a posterior realização, onde se intensifica uma resistência à realidade mercadológica e autoral da arte.

3.1 TRAÇOS SOBRE A CIDADE: A COLABORAÇÃO COMO PRÁTICA

Nesta pesquisa, chama-se de trabalhos de grande escala aqueles que a materialidade se apresentava em grandes dimensões e eram aplicados como intervenções visuais na escala da cidade de modo a criar conexões, agrupamentos e contrastes em elementos arquitetônicos. A ênfase na visualidade presente nessas obras marca o que se chamou nos capítulos anteriores de uma orientação política mais abstrata, pois as diversas relações entre elementos pré-existentes da urbe, suscitadas pelas faixas de plástico em cores saturadas, não continham em si uma mensagem literal. A esse respeito, Ramiro (referindo-se à *Interdição*) afirma que, ao contrário dos dois trabalhos de estreia, os quais possuíam “certas conotações até mesmo óbvias (cobrir cabeças de estátuas, lacrar portas de galerias)” – razão pela qual favoreciam considerações “mais sociológicas que visuais e, portanto, de um campo mais vasto e fragmentado de por quês/para quês” –, essa era baseada na visualidade e resultava mais sintética e imediata em suas intenções. Como observado anteriormente, trata-se de uma interpretação a respeito de um trabalho que, devido às semelhanças formais, pode ser expandida para as intervenções posteriores do grupo. Nesta seção, destacam-se, além de *Interdição*, as ações *Interversão VI*, *Conexão*, e *Arco 10*, as quais serão analisadas de forma mais detida a seguir.

Entre o destaque à visualidade – que enfatiza a intenção estética – e a sua potencialidade na sintetização de discursos, destaca-se aqui a presença de diversas pessoas empenhadas na realização desses trabalhos. Com efeito, para Ramiro, é neste conjunto de intervenções que a colaboração se apresenta como fator político⁵⁹. A inquietação produzida por esta afirmação é um dos motivadores desta pesquisa. Se, para o artista, a política nesses trabalhos se expressa na colaboração, vejamos a partir das obras o que isso significa.

O ano de 1979 foi de intensa produção para o 3nós3. Após o ensacamento das estátuas, lacre às galerias e a exposição do tríptico sobre a calçada do teatro municipal, o grupo dirigiu-se até uma das avenidas mais movimentadas da capital paulista com rolos de papel celofane colorido para realizar mais uma ação. *Interdição* (Figura 26) aconteceu no dia 21 de setembro daquele ano e tratava-se, como o nome sugere, de uma barreira física que interditou temporariamente o trânsito da Avenida Paulista nas imediações do MASP, a partir das 16h.

Figura 26: 3nós3, *Interdição*, 1979. Mario Ramiro posicionando a faixa em um dos lados da rua



Fonte: Revista Quatro cinco um.⁶⁰

⁵⁹ 3NÓS3 Por Mario Ramiro. Palestra no MAC/USP (2011). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=n8-hzlg5B5Y&t=4039s>. Acesso em 15 de fev. 2023.

⁶⁰ Disponível em: <https://www.quatrocincoum.com.br/br/resenhas/arte/no-interior-e-a-margem>. Acesso em 15 de março de 2023.

A operação, segundo Nichelle (2010, p. 123), durou em torno de duas horas. Ramiro, Hidinilson e França operavam da seguinte maneira: após o fechamento do semáforo, esticavam a longa tira de papel celofane ao longo da faixa de pedestres, posicionando-se um integrante de cada lado da rua de forma a manter a interdição na via. Ao sinal verde, o trânsito permanecia parado até que “depois de algum tempo, sem saber que atitude tomar, os motoristas avançavam sobre as faixas, rompendo a interdição temporária” (RAMIRO, 2017, p. 52).

O happening era promovido pelo grupo “3nos3”, formado por Mario Ramiro, Rafael França, e Hudinilson Jr., três estudantes de artes plásticas. Seu objetivo: estender rolos de papel celofane colorido pelas duas pistas da avenida Paulista e ruas vizinhas – e aguardar a reação dos motoristas diante do obstáculo inesperado. [...] Foram gastos oitenta metros de papel celofane amarelo, azul, vermelho e marrom, para vedar a passagem dos carros na avenida. “Enquanto os motoristas – alguns vacilantes, outros decididos a arrancar à força o obstáculo – aguardavam a liberação do tráfego com a luz verde do sinal, os membros do “3Nos3” revezavam-se na documentação fotográfica do evento, que fará parte de um audiovisual.⁶¹

Importante destacar o trecho da matéria do Jornal da tarde mencionado acima (Figura 27), onde relata-se que os integrantes do grupo se revezavam no registro da ação. Na realidade, Ramiro explica na já mencionada palestra proferida no MAC USP (2011), que *Interdição* inaugura as colaborações de outros artistas no processo do 3nós3. Nesse caso, estavam presentes o artista Alex Flemming, autor de um dos registros da ação (Figura 28), bem como Alan Dubner, artista que integrava o Coletivo Gextu, o qual trabalhou na colaboração em ações posteriores do 3nós3. Ainda de acordo com Mario Ramiro, neste momento o trio passava a entender a importância das redes de contato, sobretudo aquelas estabelecidas com agentes da imprensa, com o objetivo de que as intervenções acessassem o circuito da informação. O grupo começava de forma sistemática a se articular com os veículos de comunicação que se encarregavam da cobertura e, conseqüentemente, de parte do processo de documentação do grupo.

⁶¹ “E, de repente, a Paulista está fechada por papel celofane”. Matéria do Jornal da Tarde veiculada no dia 22 de setembro de 1979 (PONTES, 2012, p. 82).

Figura 27: Recorte do Jornal da Tarte com a chamada da matéria sobre Interdição, veiculada em 22 de setembro de 1979



Figura 28: *Interdição*, 1979. Registro fotográfico de Alex Flemming



Foto: Alex Flemming. Fonte: NICHELLE, 2010, p. 123.

No ano seguinte, foi realizada a *Intervenção VI* (Figura 29). Descrita como a “primeira grande intervenção do grupo”, trata-se daquela a partir da qual todas as suas ações passaram a ser identificadas efetivamente como *intervenções*, “no sentido de uma alteração na ordem habitual das coisas” (RAMIRO, 2017, p. 74). A ação consistiu na instalação de uma faixa de plástico vermelha com mais de cem metros de

comprimento por quatro de largura, pesando em torno de noventa quilos, ligando os dois vãos do túnel que liga a Av. Paulista e a Consolação (Figura 30).

Figura 29: 3nós3, *Interversão VI*, 1980



Fonte: PONTE, 2012.

Figura 30: Visão aérea da do túnel que liga a Av. Paulista e a Consolação



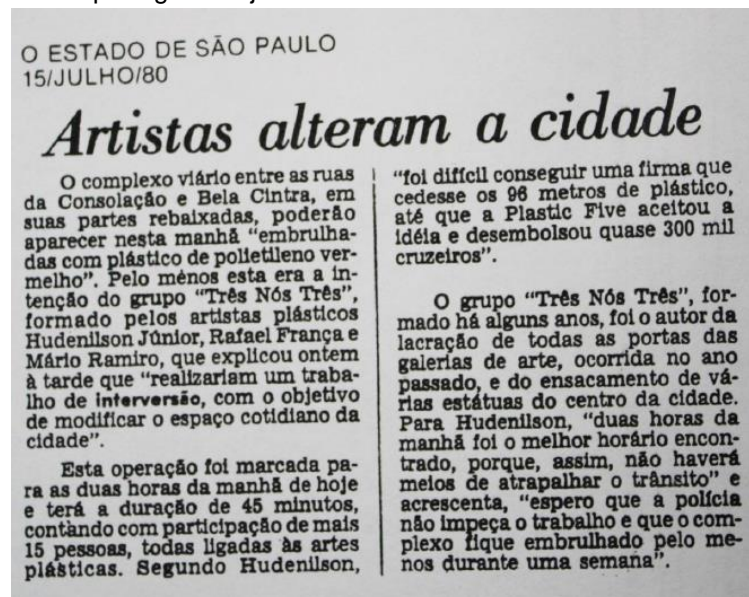
FONTE: São Paulo in Foco⁶².

⁶² Disponível em: <https://www.saopauloinfoco.com.br/especial-fotografico-avenida-paulista-1/#google_vignette>. Acesso em: 18 de março de 2023.

O trabalho contou com muitos braços para sua execução, de familiares e colegas artistas – dentre eles, os integrantes do coletivo Viajou sem passaporte – e motoristas de táxi que, na madrugada em que a ação fora realizada, paravam e ofereciam ajuda para a instalação da faixa no local. Ramiro conta que um amigo, proprietário de uma pequena produtora de eventos – Oswaldo Pepe, o “único colega” do grupo “que andava de blazer na época”⁶³ –, se encarregou de produzir uma série de documentos falsos atestando que a ação se tratava de uma gravação para a Rede Globo de televisão⁶⁴. Munido de pasta com uma infinidade de papéis datilografados assinados, sua incumbência era ser o porta-voz de toda a equipe no caso de aproximação das autoridades policiais. A anedota é interessante pois representa a utilização da encenação presente em *Ensacamento* – mais especificamente, no ato dos telefonemas –, como forma de desvio de atenção das autoridades locais e manifestando uma forma de afronta à ordem vigente, estendida aqui à coletivização da ação.

O acionamento da mídia neste trabalho, feita através de um *press-release* produzido pelo grupo e enviado à imprensa como divulgando da ação, resultou, além da mídia impressa (Figura 31), da cobertura feita pelo *Bom dia São Paulo* (Figura 32), da Rede Globo (PONTES, 2012, p. 88).

Figura 31: Reportagem no jornal O Estado de São Paulo sobre *Interversão VI*



Fonte: NICHELLE, 2010.

⁶³ 3NÓS3 Por Mario Ramiro. Palestra no MAC/USP (2011). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=n8-hzlg5B5Y&t=4039s>. Acesso em 15 de fev. 2023.

⁶⁴ *Idem*.

Figura 32: Da esquerda para a direita: Hudinilson Jr., Mario Ramiro e Rafael França em reportagem para a Rede Globo no âmbito da *Intervenção VI*



FONTE: RAMIRO, 2017. Montagem do autor.

Para além da organização coletiva do ato, *Intervenção VI* passou por um planejamento que envolveu estudos sobre plantas e croquis oficiais da via (Figura 33) e pela busca de patrocínio de empresas especializadas na fabricação de plástico, inaugurando aqui essa forma de colaboração como viabilização da obra. Entre diversas recusas, a empresa *Plastic Five*, que topou colaborar com a ideia, não só forneceria o material para esta e posteriores intervenções como, neste caso, fabricou o material especificamente para ação, uma vez que a espessura padrão não suportaria a tensão do material naquelas dimensões⁶⁵.

Figura 33: Estudo da para a *Intervenção VI* sobre o croqui do projeto da Av. Paulista.



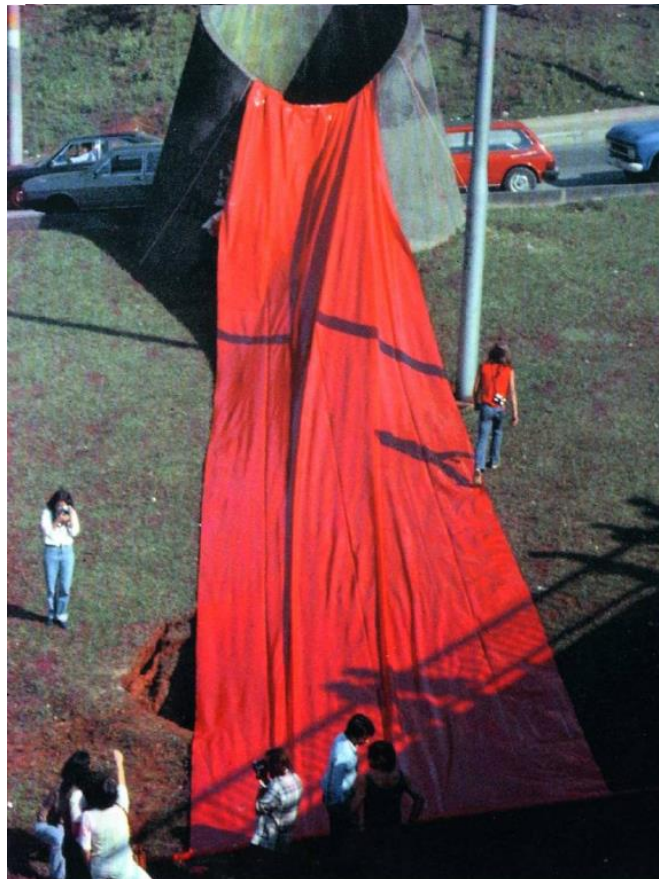
Fonte: RAMIRO, 2011⁶⁶.

⁶⁵ *Idem*.

⁶⁶ Disponível em: 3NÓS3 Por Mario Ramiro. Palestra no MAC/USP (2011). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=n8-hzlg5B5Y&t=4039s>. Acesso em 15 de fev. 2023.

O trabalho seguinte que apresentava esta escala foi *Conexção*. O neologismo que intitula a obra foi criado para designar a ação de *conectar* um elemento urbano ao seu entorno através da instalação do elemento estranho e de cores contrastantes representado pela faixa de plástico vermelha (RAMIRO, 2017, p 92). O elemento em questão era uma construção feita de concreto armado que servia como duto de ventilação do túnel localizado no ponto confluyente das avenidas Rebouças e Doutor Arnaldo (Figura 34). A intervenção foi realizada em plena luz do dia 13 de maio de 1981 e recebeu uma grande plateia formada por curiosos que passavam pelo local.

Figura 34: 3nós3, *Conexção*, 1981



Fonte: ALDANA, 2008.

Acerca da colaboração presente neste trabalho, Ramiro conta que o veículo utilizado para o transporte desse plástico da sua casa até o local da intervenção foi cedido pela Escola de Comunicação e Artes (ECA) da USP, cujo diretor na época era Walter Zanini. Outro aspecto importante das colaborações é a questão do registro, sobretudo em vídeo, representada na gravação feita pelo artista Tadeu Jungle, então integrante do coletivo TVDO, além da própria cobertura da imprensa. Em sua pesquisa

sobre a documentação nas ações do 3nós3, Maria Adelaide Pontes (2012) recuperou do acervo de vídeos da TV Globo uma reportagem sobre *Conexão* veiculada no Jornal Hoje naquele mesmo dia (Figura 35). A cobertura midiática da instalação contou com entrevistas de espectadores e dos artistas e mostrou um tratamento da ação adequadamente centrada na sua produção enquanto arte. Ramiro, ao ser entrevistado, tem a oportunidade de falar em rede nacional sobre os aspectos poéticos do trabalho, ao passo em que a imprensa assimila a mensagem de que o objetivo do grupo, desde sua criação, era “criar situações que chamassem a atenção para certos equipamentos do espaço urbano”, argumento que converge com a ideia do termo autodenominado *intersversão*. Em certo trecho da matéria, um espectador alega: “não estou entendendo nada, mas estou achando muito bonito”⁶⁷. Em seguida, ao ser questionado pelo repórter Afonso Mônaco se haveria problema o público não entender a obra, Hudinilson Jr. afirma que “o fato de elas estarem olhando, já estão entendendo”⁶⁸. Tais passagens apontam para a mudança gradual das formas de ocupação da mídia nas ações do 3nós3: da utilização subversiva de *Ensacamento*, passaram por uma transição na qual a veiculação ainda se caracterizava por matérias pejorativas, no caso *X-galeria* e *Interdição*, mas cujas discussões já seriam colocadas sob o estatuto da arte, para então alcançarem uma forma efetivamente colaborativa com a imprensa eletrônica nesta ação.

Figura 35: Mario Ramiro em entrevista para o Jornal Hoje sobre a ação *Conexão* e, à esquerda, Rafael França



Fonte: Ramiro, 2011⁶⁹.

⁶⁷ Trecho da reportagem do Jornal Hoje. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=n8-hzlg5B5Y>.

⁶⁸ *Idem*.

⁶⁹ *Idem*.

Seguindo a cronologia dos atos, no fim daquele ano – dia 7 de dezembro de 1981, entre 0h e 3h da manhã –, o 3nós3 substitui o plástico vermelho por um de cor amarela e realiza uma grande intervenção visual sob o viaduto da Avenida Doutor Arnaldo. Em *Arco 10*, a ideia foi suspender o material com cem metros de comprimento fixado às duas extremidades do viaduto, de forma a criar um arco pendente sobre a avenida Sumaré (Figura 36). Assim como no caso de *Interversão VI* e *Conexão*, o material foi retirado logo pela manhã pela polícia militar, o corpo de bombeiros e o Departamento de Operação do Sistema Viário (DSV) (NICHELLE, 2010, p. 136). A respeito da cor do material, embora a utilização do vermelho começasse a criar uma identidade visual para as ações do grupo, Ramiro explica que para esta intervenção o trio solicitou à empresa patrocinadora o material em amarelo para afastar possíveis associações com o comunismo⁷⁰.

Figura 36: 3nós3, *Arco 10*, 1981



Fonte: RAMIRO, 2011⁷¹.

⁷⁰ A preocupação se legitimava não só pela clandestinidade dessa e outras instalações em tempos de ditadura militar, mas também pela impregnação do pensamento conservador da época acerca da juventude e seus costumes (a exemplo dos cabelos), elementos utilizados discursivamente como estigmatização de certos grupos e classes sociais. (3NÓS3 Por Mario Ramiro. Palestra no MAC/USP (2011). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=n8-hzlg5B5Y&t=4039s>. Acesso em 15 de fev. 2023).

⁷¹ Disponível em: 3NÓS3 Por Mario Ramiro. Palestra no MAC/USP (2011). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=n8-hzlg5B5Y&t=4039s>. Acesso em 15 de fev. 2023.

Embora Nichelle (2010, p. 136) afirme que a repercussão tenha alcançado a mídia televisiva, destaca-se aqui uma matéria impressa pela Folha de S. Paulo sobre a operação *Arco 10*. Nela, é citada a participação de outros grupos, bem como o aviso prévio aos jornais e a intenção por trás da ação, mas sem deixar de lado o tom pejorativo a respeito do trabalho.

(...) Colocado na madrugada por três grupos de intervenção – 3nós3, Viajou Sem Passaporte, Taller de Investigaciones Teatrales – o que seria apenas uma forma de interferir na estética urbana, no dizer dos artistas, tornou-se uma verdadeira bagunça. (...) No dia anterior, os grupos haviam comunicado aos jornais – conforme matéria estampada ontem pela Folha – a intervenção urbana. O grupo há quase três anos vem praticando o que eles chamam de “interferência urbana”. É uma forma – eles explicam – de chamar a atenção para um elemento diferente dentro da cidade. O plástico amarelo é um elemento estranho que desperta a atenção dos habitantes.⁷²

Nessas quatro intervenções, pode-se destacar algumas categorias que compõem a ideia de colaboração como prática: a presença de artistas (solo ou coletivos) no processo de execução (mão de obra) e documentação (através de fotografias e vídeos); a ocupação da mídia eletrônica através da sistemática de envios de *press-releases* a emissoras de TV garantindo a cobertura televisiva; o patrocínio privado; o apoio institucional. Em cada uma dessas categorias, observa-se a importância da formação de redes em diversas esferas para a concretização das intervenções do 3nós3 a partir dos anos 1980; tais categorias, por sua vez, são pensadas na presente pesquisa como um conjunto de eventos que garantia a execução bem-sucedida dos trabalhos ora analisados, as quais poderiam se fazer mais presentes em algumas ações ou menos (e até ausentes) em outras, a depender das condições necessárias para cada uma.

A respeito das intervenções em si, pode-se perceber uma espécie de transição nas operações do 3nós3 a partir de *Interdição*. Até aquele momento, o grupo desenvolvia ações cujo discurso se abria de forma mais direta para interpretações baseadas em outros campos, como o da sociologia e da política. Em *Ensacamento* e *X-galeria*, o trio se apropriou de signos de grande poder simbólico da sociedade urbana como resposta crítica à realidade artística brasileira, criando o que se chama aqui de obras como intervenção política. Com efeito, os dois casos geraram reações negativas por parte da sociedade – representada principalmente por alguns setores

⁷² O plástico pendurado e a confusão na avenida. Jornal Notícias populares, 09/12/1981 (PONTES, 2012).

da grande mídia e do campo das artes – configurando-se como intervenções diretas nos padrões existentes em torno das ideias acerca dos monumentos públicos e do que se considera uma boa arte. Após *Interdição*, já nos anos 1980, o 3nós3 assume um processo mais voltado à visualidade e com discurso direto: alterar a percepção da paisagem através de alterações formais que emergiam da relação entre elementos urbanos pré-existentes e a aplicação das longas faixas de polietileno com cores vibrantes (sobretudo, o vermelho).

Interdição guarda um pouco das duas características: de um lado, o ato de interditar fisicamente os semáforos da Av. Paulista evoca considerações discursivas que a aproximam do campo do protesto, pois não só se apropriam de um signo bastante simbólico para a vida urbana – o sistema viário –, mas o fizeram criando uma interferência real no cotidiano, embora momentânea. Assim como nas duas ações de estreia, a materialidade ordinária e a operação simples são inversamente proporcionais à magnitude do que se propõe intervir. Por outro lado, sua intenção está voltada à visualidade e ao diálogo formal com os elementos da urbe e anunciam o caminho que o grupo iria seguir pela década seguinte. Ainda, *Interdição*, embora permanecesse em uma escala exequível para o trio, contou com a presença de outros artistas na sua execução e documentação.

Acerca da cobertura da mídia, os jornais impressos costumavam emitir críticas em tom moralizante a respeito dos trabalhos 3nós3. Foi a partir da interdição na Av. Paulista, segundo relato de Ramiro, que os três perceberam a potencialidade de se trabalhar em **colaboração** com a imprensa, culminando na sistematização dos *press-releases* enviados para as emissoras de TV. Nesse ponto, destaca-se a diferença na assimilação poética das mídias impressa e eletrônica, dando à primeira um caráter de ocupação e, à segunda, de colaboração.

A alteração dos materiais ordinários – no sentido de materiais comuns, como sacos de lixo e fita crepe – para as faixas de proporções arquitetônicas foi marca importante nessa transição. O apoio privado para esses casos fez-se essencial para a materialização dos projetos, destacando-se o empenho do patrocinador em fabricar o material fora do padrão usual, especificamente para as ações do grupo.

No contexto do apoio institucional, além de *Conexão*, podemos citar ainda 27.4/3 – II (Figura 36), intervenção na fachada da Pinacoteca do Estado de São Paulo no contexto da exposição dos trabalhos individuais do trio, na época em que a instituição era dirigida por Fábio Magalhães.

Tais categorias de colaboração convergem no processo de execução desses trabalhos do 3nós3 e ressaltam a sua importância na ação concreta como prática. Entende-se, no entanto, que o processo faz parte da obra e influencia seu caráter poético. Dessa maneira, não se ignora o fato de que todos os eventos diretamente ligados à realização dessas obras na esfera pública acabam por criar camadas e suscitar considerações variadas a seu respeito. Mas, diferente das ações performáticas que serão descritas a seguir, compreende-se nesta pesquisa que a elaboração poética desses trabalhos ocorria de forma independente a tais colaborações, bastando que elas fossem garantidas para sair do papel e, só então, viessem a contribuir na poética visual incorporada.

3.2 *EVENTO FIM DE DÉCADA*: COLABORAÇÃO COMO ELABORAÇÃO POÉTICA

O *Evento fim de década* (Figura 37) foi um trabalho marcado pela coletividade e a busca pela estreita relação com o público. Idealizado pelo coletivo Viajou sem passaporte, foi organizado e operado em colaboração com o 3nós3, Taller de Investigaciones Teatrales (TIT), D'magrelos e o grupo de artistas Gextu, ainda na década de 1979. Tratava-se de uma série de ações artísticas que culminaram no *Evento*, em 13 de dezembro daquele ano, na Praça da Sé, em São Paulo. Dada a origem do grupo idealizador, percebe-se a grande diferença deste trabalho com relação à produção do 3nós3 não só em suas bases formais – o campo da performance – mas também em suas questões políticas, fato presente desde a escolha do local. Segundo Bertucci (2021, p. 33), a praça foi escolhida como um contraponto à reforma realizada na praça pelo regime militar, que de acordo com Mario Ramiro (2011) deu conta de criar uma espacialidade em desníveis que impossibilitava a aglomeração de pessoas, o que obviamente impossibilitava grandes manifestações coletivas. A estratégia de neutralizar o espaço em suas dimensões políticas teria como resposta um evento marcado pela coletividade, participação e a festa (FIGURA 38).

Figura 37: Capa do catálogo do *Evento fim de década*, editado pelos artistas



Fonte: NICHELLE, 2010.

Figura 38: *Evento fim de década*: o entorno do marco zero, Praça da Sé, 1979



Fonte: Acervo do grupo Viajou sem Passaporte (BERTUCCI, 2021).

A respeito do evento, sua organização começou no mês de setembro de 1979 no galpão que servia de sede do grupo Viajou sem passaporte (2010, p. 123). Nos

meses seguintes, um total de 36 artistas, entre os grupos participantes e outros convidados, foram às ruas da cidade para realizar performances com o objetivo de “provocar a desordem necessária para a propagação de seu ideário”⁷³ ou, em outros termos, como divulgação do evento principal, chamadas de *Pré-eventos*.

Os Pré-eventos

O primeiro *Pré-evento* foi a chamada *Passeata alfabética* e aconteceu em 27 de setembro. O grupo de artistas, empunhando cartazes com letras do alfabeto, seguiu do galpão do Viajou sem passaporte até o gabinete do então secretário de cultura do estado, o poeta Mario Chamie. Tratava-se de uma caminhada, na qual as letras soltas aludiam a um exercício de escrita aleatório e cujo fim era entregar um manifesto escrito pelos artistas ao secretário de cultura. O objetivo era exigir uma reunião com Chamie no intuito de angariar o apoio financeiro para as ações, o que foi bem sucedido. No gabinete do secretário, os artistas apresentaram uma lista dos materiais necessários, a qual incluía “300 metros de pano preto, 60 pincéis de vários tamanhos, 20 baldes grandes de plástico, 1 grampeador pistola, 5 rolos de papel pardo, 500 bexigas coloridas, 1 bujão de gás hélio, 5 rolos de barbante etc.” (BERTUCCI, 2021, p. 66). Após a reunião e várias concentrações à porta da secretaria, o estado se comprometeu a apoiar o evento com uma verba de sessenta e nove mil cruzeiros. Segundo Bertucci, metade do recurso foi liberado no dia 3 de dezembro daquele ano e, a outra metade, só após o *Evento fim de década* (BERTUCCI, 2021, p. 66).

No dia 3 de outubro, realizou-se a *Invasão da inauguração da XV Bienal Internacional de São Paulo*, o segundo dos *pré-eventos*. A operação se deu pelo caminhar, na qual os membros do 3nós3, Viajou sem Passaporte e D’magrelos, se amontoaram dentro de um cordão de olhos vendados e, guiados por uma pessoa sem venda, caminhavam entre o público da “Bienal das Bienais”⁷⁴ exclamando palavras de deslumbramento como “oh! Maravilhoso, espetacular, brilhante”. Ao final da ação,

⁷³ VIAJOU SEM PASSAPORTE, 1979 *apud* BERTUCCI, 2021, p. 60.

⁷⁴ A XV Bienal de São Paulo foi uma proposição da Associação Brasileira de Críticos de Arte e teve como mote fazer uma mostra dos trabalhos dos artistas premiados nas edições anteriores. A proposta, segundo Agnaldo Farias, se mostrou insuficiente tanto pelo tema quanto pela incapacidade de se expor todos os artistas participantes: dos 108 artistas premiados (dentre os quais, 58 brasileiros) anteriormente, a organização conseguiu apenas 66 – sendo 43 brasileiros (FARIAS, 2001, p. 188).

deixaram pelos espaços da Bienal papéis carimbados onde se lia “estive no fim de década – basta!”⁷⁵ (BERTUCCI, 2021, p. 75).

A *Intervenção no metrô* foi o terceiro pré-evento. No dia 22 de outubro, os artistas estiveram na saída dos trens da estação Paraíso distribuindo panfletos com a frase “pegue o carimbo na saída” para os passageiros que desciam e, mais à adiante, outros participantes se colocavam a carimbar os papéis com o aviso “Evento fim de década – 13 de dezembro de 1979 – Basta!” (BERTUCCI, 2021, p. 71). A respeito dessa ação específica, Ramiro comenta que

Acho que esses trabalhos que colocam uma dúvida, que criam um vazio, são muito mais perigosos e questionadores do que o *X-galeria*, que foi um trabalho feito no sistema da arte, uma contestação de uma posição artística em relação ao que se vendia dentro da galeria de arte (RAMIRO *apud* NICHELLE, 2010, p. 126).

Em outro pré-evento, intitulado “páginas escolhidas” (31 de outubro), os artistas se amarraram com cordas ao marco zero da cidade de São Paulo. Em movimento circular, começavam a caminhar lendo trechos de livros simultaneamente e em voz alta, até que estivessem totalmente enrolados ao monumento em uma espécie de catarse (BERTUCCI, 2021, p. 82).

Após outra intervenção com caráter de invasão – *Invasão à abertura da Exposição Multimídia Internacional*, que aconteceu mais de um mês depois da leitura no marco zero, no dia 3 de dezembro – os artistas realizaram o último pré-evento: a *Passeata homens-sanduíches*, no dia 9 de dezembro. Tratava-se de uma caminhada em que os participantes carregavam cada qual dois cartazes fixos pelos ombros, semelhante aos cartazes de publicidade comuns à cidade de São Paulo. Os cartazes neste contexto exibiam signos indecifráveis, gerando uma espécie de anti-anúncio de caráter estritamente político “projetado no espaço urbano e na dinâmica conformista em torno da qual de massa se prendia” (BERTUCCI, 2021, p. 71).

⁷⁵ A exclamação “basta!” aparece em toda a comunicação visual produzida para o *Evento fim de década* e está diretamente relacionada com a atuação do grupo Viajou sem passaporte, que se caracterizava pelo engajamento político incorporado às suas poéticas. De inspirações trotskistas, o Viajou proporcionou a esta ação performática um caráter político diferente àquele operado pelo 3nós3 nas suas intervenções.

O evento final

Às 11 horas da manhã do dia 13 de dezembro, um dragão, feito de tecido preto com 15 metros de comprimento e estrutura modular de PVC, saiu do Teatro Municipal de São Paulo em cortejo até à Praça da Sé. Em cada um dos seus 22 pontos de apoio era necessário um dos organizadores da ação para assegurar sua movimentação. Ao invés de fogo, o dragão “cuspiam rimas infames” (BERTUCCI, 2021, p. 85) e, no percurso, passou “engolindo” os transeuntes que se aventuraram a participar da caminhada. Pouco a pouco, todos os organizadores estavam fora da escultura ambulante, a qual passou ao total controle do povo. Assim era iniciado o *Evento fim de década*.

O dragão era na verdade uma das dezesseis bases que foram instaladas na praça àquele dia, as quais tinham como objetivo subverter o caráter funcional do espaço público em plena manhã de quinta-feira, atribuindo-lhe um caráter sem finalidade e cujo cerne era a ideia de festa⁷⁶. Cada uma das bases promovia ações interativas com o público e era ativada por um organizador do evento, sendo alguns móveis e outras fixas. Os temas e materiais propostos para cada base eram:

Bases móveis

- **Bexiga/spray/fita crepe:** os materiais eram oferecidos ao público para interagir com elementos da praça – as bexigas a serem lançadas no espelho d’água, fita crepe para formar esculturas móveis na escadaria e o spray para serem utilizados em tapumes.
- **Caixas de papelão:** o material era oferecido para ser trabalhado considerando forma, cor, elementos e espaço em diversos pontos da praça
- **Dragão:** arregimentação coletiva e agitação.
- **Inusitadas⁷⁷**

⁷⁶ Entende-se por festa a ideia de “forma-festa”, proposto por Artur Freitas, para designar uma das formas performativas presentes na década de 1970, caracterizada por ações coletivas de aparência festiva (FREITAS, 2017, p. 62).

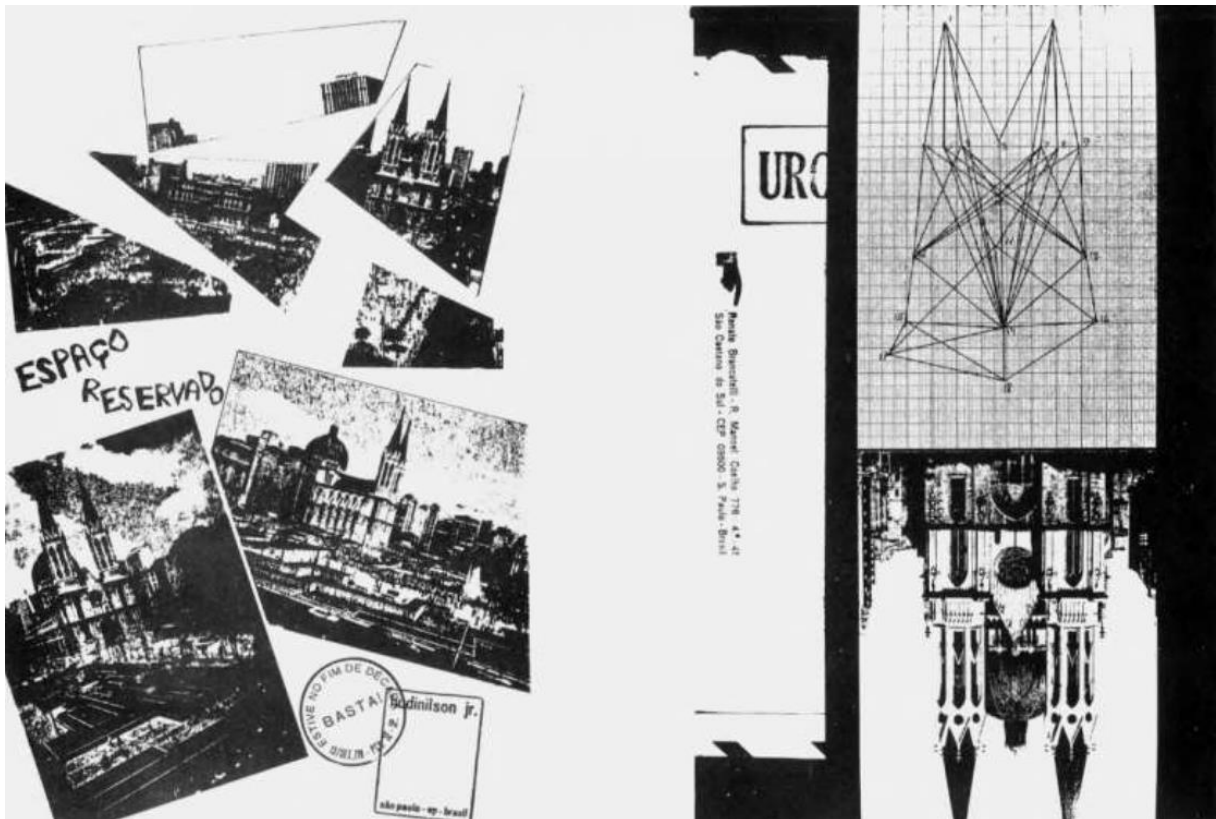
⁷⁷ Não foram encontradas informações.

Bases fixas

- **Cinema:** projeção de obras em videoarte com a presença dos autores, os quais provocavam debates ao término de cada filme (única base que apresentava obras acabadas).
- **Guichê de informações:** base que oferecia aos transeuntes informações sem qualquer sentido, através da livre manipulação de um disco giratório.
- **Escultura de vento:** um compressor de ar fazia objetos de isopor e papel picado flutuarem para que o público pudesse manipulá-los (o equipamento não funcionou no evento).
- **Música:** uma banda formada pelos organizadores dessa base servia de acompanhamento a um microfone aberto ao público.
- **Arte postal:** base que não se destinava à interação com o público, mas ao uso do correio para ampliar o espaço de circulação do *Evento fim de década* pelo correio.
- **Papel e tinta:** os mesmos tapumes utilizados na base de spray, aqui eram forrados com papel para receber intervenções à tinta. A provocação dos organizadores desta base estabelecia um tempo determinado para os participantes em cada “tela”, os quais se revezavam ao final da contagem, criando assim uma sobreposição das pinturas.
- **Representação:** um varal com roupas e acessórios era disponibilizados para o público que era instigado pelos organizadores dessa base a interpretar cenas de improviso.
- **Lambe-lambe:** composta por um painel de madeira e forrado por lambe-lambes com a imagem de personagens. Um buraco na altura do pescoço era preenchido pelos rostos dos participantes que pousavam para fotografias.
- **Dança:** as letras “x”, “y” e “z” foram dispostas no chão e os participantes eram provocados a criar passos sobre elas segundo combinações aleatórias feitas pelos organizadores da base.
- **Trocas (bases de Troca simbólica e Barganha e souvenir):** o jogo proposto pelos participantes incitava as relações entre participantes que não se conheciam por meio do dispositivo da troca.

O 3nós3 esteve ativamente presente no *Evento fim de década*, da elaboração aos *Pré-eventos* e evento final. Destaca-se sua participação na *Base arte postal*, onde os cartões postais eram feitos através da técnica de xerografia e foram endereçados a artistas de diferentes lugares do Brasil, como Paulo Bruscky, Bené Fonteles entre outros. Na figura 39, observa-se, a partir da descrição de Bertucci, “um quebra-cabeça de xerografia com as imagens fotográficas da Praça da Sé, carimbos do evento e do remetente Hudinilson Jr.” (2021, p. 138). A autora ainda destaca, à direita da imagem, a fotografia da fachada da Catedral da Sé de ponta cabeça e, acima dela, o que seria sua imagem espelhada, porém composta pela mimetização da sua forma transposta por linhas sobre o papel quadriculado – o que Bertucci identificou como sendo uma espécie de *intersversão*.

Figura 39: Cartão postal que seria enviado pelo correio a partir da Bse Arte postal



Fonte: BERTUCCI, 2021.

Ao final daquele dia, um balanço feito pelos participantes aponta que a praça era muito extensa para a quantidade de organizadores. Dos cidadãos, por sua vez, não faltaram críticas de viés conservador, sugerindo se tratar de um grupo de jovens desempregados e levantando o ponto de que as pessoas na praça estariam mesmo

interessadas com o horário da condução ou mesmo se teriam uma para o retorno do trabalho. Com efeito, e guardadas as contradições implícitas no âmbito da obra e explícitas nas reações das pessoas avessas ao ato, o *Evento fim de década* promoveu a subversão de um equipamento público projetado para a desmobilização coletiva, ora transformado em espaço de passagem para o lugar do encontro, da permanência e da inação capitalista, pelo caráter festivo e a inexistência de finalidades funcionais nas atividades. Ressalta-se aqui o fazer coletivo que se desenvolveu pela união de grupos, dando uma dimensão ainda maior do distanciamento em relação à obra-objeto e da autoria individual como elemento principal. Ainda, é interessante notar a colaboração do estado, mesmo que este não tenha vindo em sua totalidade a tempo da realização do evento.

Especificidades acerca do *Evento fim de década* apontam para um distanciamento do que se defendeu como reorientação política nas ações do 3nós3. Algumas das bases propostas no trabalho traziam uma problematização enfática no que tange a questões sistêmicas. Exemplo disso foram as *Bases de troca*, que ressaltavam uma preocupação (levantada por Bertucci) com as questões que subjugam o valor de uso ao valor monetário. Pela interpretação da autora, parece nítida uma postura crítica em relação ao sistema capitalista. Em consonância com esta leitura está um fato externo ao trabalho: Ramiro (2011) afirma que o grupo Viajou sem passaporte tinha aspirações surrealistas e, conseqüentemente – nas palavras do artista –, teriam uma orientação trotskista. Tal relato é corroborado por Bertucci ao afirmar que alguns integrantes tanto do VSP quanto D'magreia foram membros ativos do movimento estudantil, ligados à tendência trotskista chamada Libelu (Liberdade e Luta).

Tais fatos, no entanto, não se fizeram explícitos para a compreensão do trabalho por parte dos espectadores. Assim, a despeito de um engajamento político de viés programático por parte de alguns artistas participantes da ação, bem como da ênfase temática de tendências anticapitalistas nas *Bases de troca*, o *Evento fim de década*, de modo geral, aconteceu na chave da fruição estética, politizando um espaço projetado para o desencontro através de *performances* de caráter festivo e não de forma panfletária. Nesse sentido, defende-se aqui que o caráter político no *Evento* segue na chave da reorientação política, em convergência com boa parte da produção artística em solo brasileiro naquele período.

A análise do conjunto de obras neste capítulo faz emergir a potência da colaboração, sobretudo nas possibilidades do fazer: para as ações de grande escala, o fazer a partir da coletividade se mostra na etapa de realização e, no caso das *performances* aqui citadas, o fazer coletivo assumiu também a etapa de elaboração poética, prévia à realização, bem como a realização do *Evento*. Interessante notar que, embora as *interversões* materiais estivessem sujeitas ao acaso, o resultado planejado permanecia muito próximo ao inicial. Nesse sentido, nota-se que em uma etapa de realização apenas, a colaboração tinha um caráter que se distanciava da horizontalidade, ou seja, havia um trio de artistas que elaborava poeticamente para a posterior execução coletiva. Já, no *Evento*, a participação de dezenas de pessoas no processo também na etapa da execução, tornava o processo colaborativo mais aberto ao acaso e horizontal. De toda forma, tratava-se em ambos os casos da mesma manifestação política, que encontra sua força na ideia de colaboração, sobretudo no que tange à diluição da autoria individual e a negação do objeto de arte comercializável – a respeito do objeto, no caso das *interversões*, tal negação acontecia pela *supermaterialização* e, nas *performances*, pelo oposto desmaterializado.

Ressalta-se aqui a coletivização dos trabalhos ser sintomática de um cenário mais amplo. O contexto de sociabilidade artística identificado por Jordão (2018) era, antes de tudo, um emaranhado de redes de cooperação entre agentes de um campo precarizado, os quais encontraram na coletividade as condições de atuação em um sistema desfavorável para a produção experimental de certa época.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A abordagem apresentada neste estudo se concentrou em estabelecer um paralelo entre as práticas artísticas do 3nós3 e o contexto político e institucional do campo da arte em que estavam inseridos. O principal objetivo foi identificar as possíveis formas políticas manifestadas nas ações do grupo com o intuito de situá-las segundo a realidade imediata que os afetava. A leitura contextual – considerando a complexidade do que se chama de democrático no período de transição do regime militar, bem como a atuação em colaboração entre artistas organizados em redes de sociabilidade e comprometidos em ocupar as instituições no sentido de sua reconfiguração – fez-se tanto necessária como também se tornou o ponto de partida para as principais reflexões apresentadas. A primeira se configurou na hipótese da reorientação política da produção artística da virada da década de 1970 para 1980. Ela se baseia na leitura de dois fatores-chave, quais sejam, o de certo recuo da repressão violenta por parte do regime – permitindo maior visibilidade das urgências voltadas para as políticas da arte – e o movimento de retomada do espaço público pela sociedade civil, o qual representou também o avanço do campo artístico sobre o espaço público, com práticas de tendências coletivas. Em suma, as disputas para esses artistas emergiam com maior urgência do seu próprio campo de atuação, ao mesmo tempo em que as possibilidades para a experimentação artística se multiplicaram para outros meios e circuitos – no caso do 3nós3, o circuito da mídia. Este fato tornou possível uma segunda reflexão, adotada nesta como um tema transversal à boa parte dos trabalhos do grupo: o espaço público ampliado, que assume a cidade, a mídia de massa e a instituição-arte.

Dentre as principais questões pesquisadas, destaca-se a localização do grupo 3nós3 no contexto de sociabilidade artística dos anos 1980, fato citado de maneira tímida e pouco explorado em outros estudos sobre o grupo. No desenvolvimento desta pesquisa, pode-se identificar a importância dessas conexões, que se deram tanto em âmbito localizado (diretamente voltado para a realização das suas intervenções) quanto ampliado, nas colaborações com instituições e o intercâmbio com artistas e espaços de arte independente espalhados pelo Brasil.

Outro fator pesquisado a se destacar está relacionado ao caráter das ações do grupo. No decorrer da dissertação nota-se a diferença operacional e discursiva entre as primeiras ações (*Ensacamento*, *X-galeria* e *Tríptico*) e as intervenções de

grande porte realizadas a partir dos anos 1980, fator representativo no que se pode chamar de duas fases distintas na trajetória do 3nós3. As primeiras apresentavam alvos específico – até “óbvios”, como observado por Mario Ramiro – e, por isso, favoreciam interpretações mais difusas no que tange as intenções do grupo, favorecendo aproximações de cunho politicamente engajado. Já ações da segunda fase, tanto os alvos quanto a forma das operações se mostravam mais abstratos, afastando as metáforas políticas que pudessem delas surgir. Nesse contexto, identifica-se que a ação *Interdição* guarda elementos das duas fases, podendo ser categorizada como representativa de uma transição entre as duas fases do grupo.

De modo geral, este trabalho parte de uma inquietação a respeito de leituras politizadoras sobre as intervenções do 3nós3, onde se identificou uma tendência a aproximações teóricas entre o grupo e práticas pertencentes a um bastante distinto. Um possível motivador deste tipo de olhar reside na generalização do contexto político em que esses artistas atuavam, isto é, o regime militar. Tal circunstância é problematizada no capítulo 2 e encontra uma possível resposta no capítulo 3, assumida como uma das hipóteses deste trabalho. Desse modo, o primeiro capítulo se concentrou na pesquisa sobre o grupo e suas práticas à luz do período específico da redemocratização brasileira em que atuaram (entre 1979 e 1982). Traçando o paralelo entre o contexto político e artístico do período e assumindo as principais características das intervenções do trio, fez-se possível formular a hipótese da reorientação política e identificar duas possíveis formas políticas nas ações do 3nós3: a de obra como intervenção política e de colaboração como forma política, utilizadas como método de categorização para melhor análise das ações.

No segundo capítulo apresenta-se *Ensacamento* e *X-galeria* e as principais diferenças existentes entre elas e a arte de guerrilha. A análise conclui que, na categoria de obra como intervenção política, as duas ações manifestam este teor na sua expansão para o campo da mídia, uma vez que estendem temáticas do campo da arte para esta esfera do espaço público, ou seja, cria uma nova camada de publicização das questões internas ao campo da arte. Defende-se neste capítulo que a política nesses trabalhos, em termos estéticos, não deve ser interpretada como ato explícito a partir dos alvos das ações (o monumento público e a galeria de arte), mas sim a partir da sua expansão poética pelo campo da mídia.

O capítulo 3, por sua vez, apresenta a análise dos trabalhos de grande escala e as ações performáticas no âmbito *Evento fim de década*, na categoria de

colaboração como forma política. Observa-se aqui a diferença no teor colaborativo entre as *intervenções* e as *performances*, sendo as primeiras com finalidade de execução e de caráter mais rígido nos papéis desempenhados e, no *Evento*, se estabelecendo na elaboração poética e mais livres no que se refere ao acaso e aos papéis desempenhados pelos artistas. Neste capítulo, são colocadas algumas questões teóricas acerca da estética relacional, uma vez que trata da ideia de arte com viés colaborativo. A relação deste tema com a atuação do 3nós3 é compreendida a partir das contribuições da pesquisadora Claire Bishop, fazendo-se importante para basear uma hipótese acerca da politização crítica das obras do grupo: a virada ética da crítica, que acompanha a virada social da arte a partir dos anos 1990.

Assim, para seguir à conclusão, resgato o problema de pesquisa para algumas observações: I) se boa parte da crítica de arte recente tende a aproximar os trabalhos do 3nós3 à arte de guerrilha e afins, é possível que haja uma contaminação da virada ética neste campo, o que é apontado como um problema por Bishop; contudo, não tomo esta afirmação como resposta definitiva, mas como tema de estudo para reflexão e aprofundamento futuros. Ainda assim penso ser um elemento interessante para contribuir com os debates acerca das formas de resistência artística contra o regime militar brasileiro em suas diferentes fases; II) como pontos divergentes entre as práticas do 3nós3 e a arte de guerrilha, destaca-se a coletivização e a retomada do espaço público como suporte para suas obras no período de redemocratização, movimento oposto, como vimos no capítulo 2, a dos artistas do pós-68, os quais se viram obrigados à retração e o desmantelamento coletivo frente à extrema violência de Estado. Reitero a importância do estudo sobre os dados específicos do tempo ao qual Hudinilson, Ramiro e França pertenceram para pensar a sua atuação – processo que se mostrou de grande riqueza neste estudo, pois revelou, sobretudo, a complexidade em torno do conjunto da obra do coletivo 3nós3, para além de uma ideia de engajamento político de viés panfletário; III) as duas categorias políticas identificadas no capítulo 1 – obra como intervenção política e colaboração como forma política – tornaram-se possíveis enquanto formulação após uma sistemática que envolveu o estudo do conjunto da obra do grupo e as suas relações com o contexto imediato. Para além de figurarem como possíveis formas políticas das ações, foram de grande valia em sentido metodológico, para posterior análise das ações de modo específico. Assim, passadas essas três etapas (estudo do grupo e suas práticas/categorização das obras a partir do estudo da sua relação com

o contexto/estudo das obras especificamente), foi possível compreender o caráter dessas formas políticas, a saber: na categoria de obra como intervenção política, os trabalhos encontram sua potencialidade política na expansão para a mídia; no caso das ações que apresentam a colaboração como forma política, entende-se que essas extrapolam as ações propriamente ditas e transbordam para etapas anteriores, ou seja, o campo dos processos artísticos.

Em um trabalho cujo esforço está em debruçar-se sobre um contexto de redes de sociabilidade artística, conexões e intercâmbios a nível nacional, é importante ressaltar suas limitações no que se refere em situar a arte produzida em regiões do Brasil para além do estado de São Paulo e as breves menções sobre as ligações do 3nós3 com a região do Nordeste e o estado do Rio Grande do Sul. Tal fato se deve, de um lado, pelas relações diretas que o 3nós3 estabeleceu em seus três anos de atuação – focadas nas regiões e estados ora citados – e, de outro, pela bibliografia geral sobre o tema não realizar este levantamento de forma adequada. Assim, figura como elemento importante e possível tema de estudos futuros as contribuições da arte produzida em regiões do Brasil menos celebradas pela historiografia geral – a exemplo do Paraná – no processo de institucionalização da arte contemporânea no período da redemocratização brasileira.

Por fim, o estudo permitiu avaliar o mérito dessa geração de artistas no que se refere ao compromisso em reorganizar um sistema precarizado, sendo notável a sua compreensão sobre o próprio campo de atuação, em suas potencialidades e limitações. Para além da reorganização do sistema, expressa na atuação institucional no período, soma-se a produção artística e o seu caráter de expansão como reivindicação de um circuito ao mesmo tempo excludente e precário, processo que fez com que o meio se organizasse para a recepção de uma produção e pensamento contemporâneos da arte produzida no Brasil no período de abertura do regime militar, e não o contrário. Contribuições como as do grupo 3nós3, portanto, devem ser situadas nessa rede de ações que promoveu a institucionalização da arte contemporânea nos moldes como conhecemos hoje. Penso estar aí grande legado do coletivo e seus contemporâneos.

REFERÊNCIAS

ALDANA, Erin Denise. **Interventions into Urban and Art Historical Spaces: The Work of the Artist Group 3nós3 in Context, 1979-1982**. Dissertation – The University of Texas at Austin, Art History, 2008.

ARENDR, Hannah. **A condição humana**. 10.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

ARANTES, Otilia. Depois das vanguardas. *Arte em Revista*, São Paulo, Centro de **Estudos de Arte Contemporânea**, nº 07, ago. 1983.

ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL. **Biografias**. Disponível em: <https://site.videobrasil.org.br/pt/acervo/artistas/artista/25944>. Acesso em: 19 de fev. de 2023.

BASBAUM, Ricardo. Participação pós-participativa. **Vazantes**, vol. 2, n. 1, 2018 [2011].

BERTUCCI, Patrícia Morales. **Origem e percurso: arte na intervenção e apropriação da cidade de São Paulo pelos grupos de arte independente a contrapelo da ditadura**. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2021.

BISHOP, Claire. A virada social: colaboração e seus desgostos. **Revista Concinnitas**, v. 1, n. 12, p. 144-155, 2008.

BODANSKY, Jorge. **Jorge Bodanzky entrevista Mario Ramiro**. 2017. Disponível em: <https://youtu.be/Q8skYZuDBc0>. Acesso em: 18 de fev. 2023.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009a.

CAYSES, Julia Buenaventura Valencia de. Isto não é uma obra: Arte e ditadura. **Estudos avançados**, v. 28, p. 115-128, 2014.

CARVALHO, Ana Maria Albani. Conexões nervosas: arte contemporânea em Porto Alegre nos anos 70. In: 29º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 2009, Vitória. **Anais...** Rio de Janeiro: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2009, p. 129-139.

FABBRINI, Ricardo. Estética e transgressão: da arte radical à arte radicante. **Artelogie. Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique latine**, n. 8, 2016.

FARIAS, Agnaldo. **Bienal 50 anos**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo

FREITAS, Artur. Excluídos da XV: vinte anos do Regime Militar ou a poética da pobreza. In: MENDONÇA, Joseli; SOUZA, Jhonatan. **Paraná insurgente: história e lutas sociais - séculos XVIII a XXI**. 2017.

FREITAS, Artur. **Festa no vazio: performance e contracultura nos encontros de arte moderna**. Intermeios, 2017.

FREITAS, Artur. **Arte de guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil**. Edusp, 2013.

FOSTER, Hal. Subversive signs [1982]. In: HARRISON, Charles; WOOD, Paul (ed.). **Art in theory 1900-2000: an anthology of changing ideas**. 2nd ed. Oxford: Blackwell, 2002.

HARUM, Marcio. Zona de tensão. **Portal da Fundação Bienal de São Paulo**. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/post/1336>. Acesso em 19 de fev. de 2023.

HABERMAS, Jürgen. **Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

HUDINILSON Jr. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21081/hudinilson-jr>. Acesso em: 20 de fevereiro de 2023. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

JORDÃO, Fabricia. **As atuações e contribuições institucionais de artistas e intelectuais no campo das artes visuais durante o período de redemocratização brasileira (1974-1989)**. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2018.

JORDÃO, Fabricia. **O Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba (1978-1985)**. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2012.

KINZO, Maria d'Alva. **A democratização brasileira**. SP em Perspectiva. v.15, n.4, São Paulo, out./dez. 2001.

LOSEKANN, Cristiana. A esfera pública habermasiana, seus principais críticos e as possibilidades do uso deste conceito no contexto brasileiro. **Pensamento plural**. n. 4. Pelotas, jan./jun. 2009.

LYNCH, Kevin. **A Imagem da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1999 [1960].

MAIA, Ana Maria. **Arte-veículo: intervenções na mídia de massa brasileira**. 1 ed. Recife: Aplicação, 2015.

MELIM, Regina. **Performance nas artes visuais**. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2008.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. 4 ed. São Paulo: Contexto, 2018.

NAPOLITANO, Marcos. **1964: história do regime militar brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2014.

NICHELE, Aracéli Cecília. **O que está dentro fica / o que está fora se expande - 3nós3 - coletivo de arte no Brasil**. 2010. Dissertação (Mestrado) - Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2010.

OLIVEIRA, Lyara. Rafael França: processos de desconstrução audiovisual. **Revista Valise**, Belo Horizonte. v. 2, n. 3, p. 101-113, 2012.

OLIVEIRA, Ronaldo Alexandre de. O corpo fragmentado, erotizado e poetizado de Hudinilson Junior. **Revista Gama**, v. 4, n. 8. Lisboa, jul.-dez. 2013.

PONTES, Maria Adelaide. Intervenção como sistema. *In*: RAMIRO, Mario (org.). **3nós3: intervenções urbanas – 1979-1982**. 1 ed. São Paulo: UBU, 2017, p. 138-164.

PONTES, Maria Adelaide. **A documentação nas práticas artísticas dos grupos Arte/ação e 3nós3**. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". São Paulo, 2012.

SEINO, Eduardo; ALGARVE, Giovana; GOBBO, José Carlos. **Abertura política e redemocratização brasileira: entre o moderno-conservador e uma "nova sociedade civil"**. Revista Sem Aspas, Araraquara, v. 2, n. 1/2, p. 31-42, jan./dez. 2013.

RAFAEL França. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa17473/rafael-franca>. Acesso em: 20 de fevereiro de 2023. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

RAMIRO, Mario (org.). **3nós3: intervenções urbanas – 1979–1982**. São Paulo: UBU, 2017.

RAMIRO, Mario. **3nós3 por Mario Ramiro**. Palestra proferida no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, ago. 2011. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=n8-hzlg5B5Y&t=4039s>. Acesso em: 15 de fev. 2023.

REIS, Paulo. **Retomada do espaço público nos anos 80 - análise de alguns trabalhos dos grupos 3NÓS3 e Sensibilizar e do evento Moto Contínuo**. In: 1º Seminário Internacional sobre Arte Pública en Latinoamérica, Buenos Aires, 2009.

RODRIGUES, Leonardo. Da estética relacional à estética relacionante: notas sobre a mudança de paradigma no interior do pensamento de Nicolas Bourriaud. **Palíndromo**, v. 14, n. 34, p. 139-161, 2022.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Antimonumentos: trabalho de memória e de resistência. **Psicologia USP**, v. 27, p. 49-60, 2016.