

Conversa realizada para a pesquisa
“Arquivo de emergência”

Transcrição da conversa com Luis Parras e Priscila Lolatta
Salvador, setembro de 2005

PARTE 1: APRESENTAÇÃO E CONVERSA SOBRE ALGUNS TRABALHOS DO LUIS

Priscila conta da vida, como chegou em Salvador. Começa falando de quando voltou do Canadá. Morou por um ano em Cruz das Almas. Fez vestibular, e tava entre escolher Salvador e Londrina. Fez Faculdade de Turismo, não gostando muito, mas depois fez Faculdade de Artes.

Luis conta da vida. Que veio de Minas, passou em São Paulo. Que vivia uma vida “dispirocada”. Acidentou-se de carro, o que marcou o momento na sua vida. Fazia pintura em conservatório de quando morava em Minas, mas já não gostava da pintura dessa forma. Quando morava em São Paulo freqüentava algumas exposições de arte contemporânea. Leu em um guia de estudante que a melhor faculdade de Artes era na UFBA, e decidiu mudar-se para lá. Luis e Priscila se conheceram no segundo de estudo da Pri, quando o Luis estava entrando na Faculdade.

L: Eu tive sorte, quando cheguei aqui um amigo da minha irmã trabalhava com cenário e me perguntou se eu já tinha feito. Eu falei que sim. Aí o cara mostrou o projeto e eu achei que dava conta de fazer, e foi maravilhoso. A partir daí comecei a trabalhar com cenografia. Entrei na faculdade e conheci a Pri. Aí mudou minha vida. Sabe o que mudou minha vida? Foi aquele trabalho “Cadeau” do Man Ray. Sabe aquele do ferro com uns pregos? Quando vi aquilo pensei, “a arte pode ser outra coisa, pode ser uma coisa além do que eu to imaginando, eu preciso mudar os meus conceitos”.

P: A minha relação com arte é muito louca. Eu gostava de desenhar mas era aquela coisa lápis de cor, e tal. Sem estímulo nenhum em casa. Mas eu não gostava de arte, de ver quadros e tal. E aí fui fazer faculdade e conheci a arte contemporânea e aí foi tudo.

L: Esse é meu caderno de anotações, aí você vai ver minhas viagens. Tentei entender porque iss é uma escultura, porque isso é tridimensional, porque não carece de interferência do público; tentei pensar nesses conceitos... [vai mostrando fotografias] Esse eu fiz para mim. Esse tá ali na sala, escondidinho. Eu entrei numa viagem de ... Isso é um pé de graviola numa redoma. Você vai enxergar por 4 pontos diferentes, só vai ter a compreensão total da graviola se der a volta nela. E tem o contraste com o vermelho, que para mim parece pintura só que isso, é uma escultura.

C: Para mim remete a uma sala de cinema. Lá em São Paulo tem uma igreja ... Em muitas igrejas a porta de entrada é barrada, para ver tu tens que entrar na igreja, é o pacto de entrar completamente na igreja. Mas essa igreja tem uma porta na lateral, que tinha uma fenda, meio nessa proporção retangular e horizontal que fica na altura do corpo das pessoas. E a gente olha de fora e vê o que acontece lá dentro. Parecia um filme, porque é o formato de uma tela de cinema.

Seguimos conversando sobre os trabalhos até que o Luis falou do trabalho com a planta quebra-pedra...

C: São trabalhos que quebram mesmo com o tempo de exposição.

L: É e são trabalhos que se forem comprados, tem que ser cuidados pelos colecionadores. Não pode ser como os outros que se deixa em caixas. Ou não, ou se a planta morrer, você vai na Embrapa e diz “eu quero uma jaqueira”, e o cara vai te dar de graça e você vai lá e finca de novo.

Daí o Luis fala do projeto com o “miguelito”, da vontade de jogar na rua, perto da Av. 9 de Julho em São Paulo. Conta que a polícia encomendou para um serralheiro para a comemoração em Porto Seguro, e a polícia jogou para índios e manifestantes do MST, como se o material fosse deles.

****Transcrever toda essa parte do miguelito aos 13 min da faixa 2**

L: A idéia aí é de uma performance também. Eu entro na sala de terno e gravata, com a pipa dentro da pasta. Abro a pasta e coloco a pipa no ventilador. Só não pode ter vento. Da primeira vez que fiz tinha muito vento, era um espaço aberto. Tem que ser em espaço fechado, daí funciona.

C: É tu aqui? Ta diferente.

L: É faz tempo, foi em 2002.

C: E ta escrito o quê? Parece “ira”.

L: Ta escrito “ART” da maneira russa. O que segura ela na verdade são os cadeados que dão estabilidade para a pipa. O nome desse trabalho na verdade é “Experiência: o arceiro”. Mas a viagem é essa da estabilidade da arte. O bacana seria tirar a estabilidade, se uma pessoa tiver coragem de tirar os cadeados a pipa vai cair. E é isso mesmo, vamos quebrar! Eu tava num momento mais revoltado... sabe?

C: Eu fiquei pensando, o que é esse vento. Se é tudo metáfora da sustentabilidade da arte, quem é o vento do ventilador?

L: Quem é o vento, quem que impulsiona isso... é tem uma tensão, ela pode escapar, ela pode quebrar...

C: O arceiro me lembra o arqueiro também, que é aquele que mira, e atira algo que vai longe.

L: É meu orixá, o arqueiro. Oxossi o símbolo dele é um arco e uma flecha, ele é bom de mira.

C: Ah, tu podias fazer isso mesmo, tipo filmar. Pensando na pesquisa, é um trabalho que poderia entrar muito, só precisa documentar. Eu nunca tinha soltado pipa, foi há pouco tempo. O Pedro comprou uma pipa do Flamengo e aquilo foi uma experiência, eu voltei à infância. Entender a dimensão daqueles 100 m de fio e aquele negócio que subiu longe... longe...

Luis conta de uma pintura em um beco, na Cidade Baixa, um lugar que conheceu quando foi fazer cenário para uma filmagem. O local é uma antiga zona de prostituição de marinheiros. E ali o Luis encontrou uma senhora bastante envelhecida, com a qual estabeleceu uma relação bem próxima. Luis realizou uma intervenção no local, pintou duas paredes de vermelho.

PARTE 2: CONVERSA SOBRE A RELAÇÃO PIA/GIA/EIA e outros agregados

L: As meninas saíram daqui [depois do Salão de Maio] com a idéia de fazer um Salão de rua em São Paulo e chamaram de EIA.

C: Mas e como vocês trocam esses registros?

L.: Teve a Bienal da UNE que foi no prédio do Pavilhão da Bienal. A gente queria mostrar o registro de algumas intervenções, e como o EIA tinha a ver com o trabalho do Grupo a Flor selecionou algumas e a gente imprimiu. Na mostra eram pendurados, era até uma referência a Hélio Oiticica. Eram placas de madeira penduradas. Eu fiz uma teia de nylon bem grandona, de uns 40 m só porque tinha que ter essa tensão, não tinha muitos pontos para fixar. E não tinha muitos pregos, se tinha um prego lá longe então a gente ia até lá esticando esticando. E daí tinha umas plaquinhas de MDF (que é um tipo de madeira reciclada) e podia olhar desse lado e desse lado [faz gestos para mostrar] e daí você podia ficar sentado e olhar essa coisas que ficavam girando ao seu redor.

P: A gente tinha recebido isso deles por um CD-ROM e eles fizeram também um *site* ou um *blog*.

L: Eles fizeram um cartaz, que tinha uma imagem do Eduardo Verderame, você conhece ele? Ele é do Esqueleto [Esqueleto Coletivo, grupo de SP] e tinha uma imagem daquelas como as do Getúlio [ou do Churchill?], “a pátria precisa de você!”.

C: Ah essa imagem é a ação do Exército dos Executivos? Mas e esses registros fazem parte do EIA.....

L: É que o EIA faz parte de uma desmembração do Salão de Maio, tem uma relação.

P: Mas é isso mesmo, eles mesmos fazem essa relação. Porque foi assim: vieram a Floryana [Breyer] e a Milena [Durante] que gostaram da estrutura do Salão de Maio, da liberdade que se tinha no Salão de Maio e levaram a idéia para São Paulo. A Floryana que acho que foi quem levou a coisa mais à frente, ela voltou depois para cá e pegou várias coisas, escreveu o projeto do EIA, o próprio nome foi mais discutido aqui e todo esse processo. Aliás, acho que, se não me engano, não sei se há uma questão de “mande seu projeto e a gente monta”.

L: Não, eles fazem isso também.

P: Mas talvez lá tenha acontecido menos, porque eles estão lá em maioria [os proponentes].

L: Tinha bastante gente de fora, não sei se o mesmo em proporção que o Salão de Maio. Por exemplo a Luana [Veiga] veio de Fortaleza. Eles montaram a “Revolução” [?] do Batatinha [Marcos Martins],...

P: A Luana agora tá em Campinas...

C: E eles vão para Belo Horizonte agora, o Ticiano entrou na Bolsa Pampulha e eles vão morar lá...

P: Ah isso é fruto do Salão de Maio!

L: Na real essa história do Salão de Maio foi uma pira, porque a gente já tinha essa prática no GIA, porque o GIA é o grupo que foi o motor durante um bom tempo do PIA. Então em cima dessa experiência a Tininha teve um saque, e disse “porque a gente não comemora o aniversário do GIA fazendo um Salão de Rua, e a gente já executa o trabalho de um monte de gente, então mais ainda”, e daí! O Salão de Maio é uma proposta do GIA, só que a gente está discutindo agora que o PIA organize. Dá um trabalho lascado!

P: Porque é complicado, você tem que ter contato com o artista...

L: Você tem que ir nas Instituições, tem que pedir liberação, (...) é trampo de produção mesmo.

P: E como Salvador não tem um meio de arte contemporâneo que acontece ativo, para as pessoas ajudarem, apoiarem um evento como esse é muito difícil. Mas já se têm conseguido.

L: A gente conseguiu um investimento direto de uns dois mil reais.

C: Mas com grana ou com material?

L: Com material. Mas por exemplo tinha vale-transporte, tinha alimentação, pra quem tava montando trabalho [o pessoal do PIA]. Os trabalhos dia PIA mesmo foram todos bancados, ninguém gastou um centavo. E toda a estrutura que dava um suporte, tínhamos uma sala. E daí rolou grana do Ponto [de cultura] para dar oficina. Nós pagamos cachê de oficinheiro, mas a gente era responsável não só pela oficina mas pela montagem dos trabalhos.

C: Como é o GIA e o PIA? Tem várias pessoas além de vocês que fazem parte dos dois grupos, que surgiram dessa contaminação? Que dividem essa função?

L: O PIA não é um grupo, é um projeto.

P: O Programa de Interferência Ambiental existe desde 2001. E uma galera da Escola de Belas Artes estava com vontade de fazer alguma coisa diferente, meio intervenção urbana. Alguns deles participaram na UNE da oficina do PIA e depois se reuniram, o que gerou o nome GIA. Porque GIA? GIA é aquelas rãzinhas...

L: Eu tava em São Paulo em 2002 e a UNE tava organizando um seminário chamado “Repensando o Brasil”. E aí foi um negócio violento, teve gente do Brasil todo; teve mesas, discussões. Com Assis Ab Saber, Sérgio Bianchi, Sérgio Mamberti, várias pessoas que foram discutir vários temas relacionados à ecologia, à sociologia, à arte, a tudo. Já existia o CUCA e já existia o PIA e aí a gente lançou esse caderninho, foi a primeira vez. Surgiu esse caderninho aí. E foi assim: eu tava morando em São Paulo e as pessoas que hoje são ligadas ao GIA que estavam indo para São Paulo, para o ENEART, e eu falei “então montem um trabalho!”. E eles montaram esse trabalho chamado “Quanto” que depois se configurou em vários outros momentos, é um trabalho super bacana. E aí voltando à Bahia a gente (...). O nome GIA surgiu no carro do Mark Dayves. A gente foi na casa do Eric buscar um CD, e o Mark falou nisso de grupo. “Porque a gente não monta o Grupo de Interferência Ambiental, já que existe o PIA?” E aí ficou! “GIA, legal, sapo e tal!”. Na verdade o PIA é um projeto que beneficia vários grupos. Como é que esses grupos entram, eles são meio que agregados através dos fóruns que o movimento estudantil implementa.

P: E o GIA ficou como um ponto central no PIA porque o Luis entrou depois e já tinha um contato com os outros artistas. Eu entrei depois, porque tava grávida, barrigão e mestrado.... Então acabou que há uma máquina ali que vai funcionando e é um grupo muito grande (9 pessoas), então dá para produzir, se um não pode ir o outro vai, então há uma compensação...

L: Ah então, qual a história desse caderno. O caderno cede uma página para que o artista faça uma intervenção gráfica do seu trabalho, então a além de montar o trabalho a gente cede esse espaço no caderno. E sempre tem um texto teórico, não necessariamente ligado à arte. Mas que possa vislumbrar aquele momento em que a gente fez a intervenção. Aqui por exemplo em São Paulo, tava toda uma questão sobre a violência, e foi esse texto da Barbárie [“Século XX: a barbárie civilizada”, de Angélica Muller].

P: No primeiro teve um poema.

L: Eu pensei alguma coisa que tivesse um pouco de poesia visual. Depois foi fechando melhor o conceito. Hoje em dia é mais um texto de um pensador que esteja pensado algo atualmente,

alguém que está estudando,

P: Algum pensador que esteja pensando...

C: A gente sempre pensa..... alguém que esteja, estudando, pesquisando...

P: Geralmente alguém que tenha pesquisa.

L: E a gente plagia um texto sem pedir autorização da pessoa que escreveu.

P: Muitas vezes é a xerox do próprio texto, é a diagramação do próprio livro.

L: Por exemplo no segundo caderno a gente publicou o “Cruzeiro do Sul” do Cildo Meireles [obra de 1980 – confirmar]¹ porque o tema era relativo... Era um seminário do CUCA que acontecia antes da Bienal da UNE que era sobre Cultura Popular. E esse texto tinha tudo a ver, porque falava das fábulas...

P: É esse trabalho, do “Cubinho”...

L: No outro, que a Pri escreveu o texto sobre urbanismo (que foi lançado em São Paulo também) a gente colocou um texto do Eduardo Galeano. É a introdução do livro “Veias abertas da América Latina”, porque era ano de Bienal de São Paulo e o tema era América Latina, era o encontro com a nossa América...

P: Faz uma relação...

L: Então o texto plagiado sempre tem uma relação com o que a gente tá fazendo. Esse cartaz aí é da Brígida, veio de Belo Horizonte isso aí.

P: Isso é muito louco, eu não entendo para ser sincera.

C: É uma coisa complicada, não sei se é uma coisa assim... não sei se falta alguma coisa...

L: Ou se já rasgaram... Então o GIA é assim. Por exemplo, no Salão de Maio entrou o Alerta (da ação “Mulher cachorra”) ano passado e nesse ano de novo. A gente inventa alguns critérios de participação, se tem proximidade por exemplo, ...

P: A gente convida as pessoas a participarem nos dois sentidos, tanto a executarem os seus projetos e os de outras pessoas.

L: Por exemplo, eu fui para Goiânia agora com o Everton, para dar a oficina no Congresso da UNE, uma oficina de montagem. E daí montamos alguns trabalhos do PIA, da rede. Levamos alguns cartazes do Salão de Maio que tinham sobrado, do trabalho de um cara de Belo Horizonte chamado Fred, e daí, olha a coincidência: o cara estava em Goiânia, ele tinha sido contratado pela UNE para fazer um negócio e encontramos com ele. Ele mesmo não tinha levado a máscara pra fazer o cartaz. Eu disse para ele: “pode deixar que a gente cola por aí!” Ah, se ele não gostar problema é dele, a gente até devolveria.

P: A gente não tem muito pudor nesse sentido, sabe?

L: A gente é a fim de montar o trabalho da galera, essa é a pira.

P: É, disseminar a idéia, o conceito do trabalho. No caso dele era um cartaz, que se é de colar a gente cola. Mas se é um trabalho como o “Pornográfico” que é montar o gráfico [trabalho de Caio Fazolin e Milena Durante] a gente escolhe o material e reelabora.

C: É, quase re-opera, atualiza.

L: No caso do (?) que era um momento super político, as perguntas eram: “você é comunista?, você é socialista?”, ... e tem aquelas de sempre “você dorme 8 horas por noite?, você come carne?”..... é massa porque você traça um perfil, é muito doido, é igual IBOPE.

P: Ah já que você esteve lá, a maioria dos participantes de um congresso da UNE são socialistas?

L: Não são, o que a maioria dos participantes dizia era acreditar em Deus, comer carne e usar droga, isso era unanimidade. Eram as colunas que iam lá em cima. A socialismo, não ficava nem na metade. Porque socialismo é uma coisa, comunismo é outra. Ainda mais as pessoas num congresso da UNE que são mais politizadas, que lêem mais, são mais comunistas.

C: E ligadas a partidos.

L: É mas eles preferem ser comunistas... eu até prefiro o socialismo que é um conceito anterior, o comunismo é uma coisa assim muito vermelha... na verdade eu não sei, nem sou socialista, eu sou anarquista. Quem define são as pequenas comunidades, esse negócio de poder central nunca funcionou e nunca vai funcionar.

C: Na verdade, se a gente for pensar em arte, a gente opera de um jeito completamente anárquico.

L: Quem sabe da Barra é quem mora na Barra, não é quem tá lá na Prefeitura, e que passa aqui de carro e nem pisa em coco de cachorro. As decisões são tomadas lá em cima, não sabem nada

¹ No outro dia, seguinte à entrevista ao passear em Salvador passamos no MAM e Priscila contou da experiência de ter visto ali esse trabalho de Cildo, do impacto que lhe causou.

do povo. Trabalham em cima de estatísticas, sobre duas mil pessoas eles pesquisam 20, para saber o que aquela comunidade quer. O poder não existe, tá aí essa bandalheira que a gente tá vendo. E não é assim “então vamos voltar para a direita, vamos para o PSDB”, não adianta, porque todo mundo é igual, é a mesma lama, a mesma estirpe de gente.

C: Posso perguntar uma coisa do ‘antes’, voltando um pouco, sobre o PIA, como é que ele surgiu, se vocês estavam na base do projeto...

L: O CUCA se propunha a ser um circuito universitário de cultura e arte, então nós fomos contratados no final da primeira Bienal para a 2ª. Bienal da UNE no Rio de Janeiro. Participaram o Cildo [Meireles], o [Ernesto] Neto, o [Newton] Goto, o Jarbas [Lopes],...

P: Participaram o Cildo e o Ernesto Neto em debates; o Cabelo e o Jarbas deram oficina.

L: Fui assistente de montagem na primeira Bienal da UNE. A Pri trabalhou só até a segunda. E eu ficava olhando e “meu Deus!”, fiquei com vergonha de mostrar esses negócios [trabalhos na exposição da Bienal], trabalho ruim. A gente abria as caixas e brincava “vamos jogar fora!”.

P: Aí a gente falou com o coordenador da Bienal da UNE e abrimos o jogo. “Massa essa iniciativa de vocês da Bienal, mas a mostra de Artes visuais, muito ruim, não pode em momento algum dizer que aquilo é arte!”. Tinha trabalhos de desenho de observação de aula misturado com testes em ferro. Ela não contempla, não traz de maneira alguma um panorama da produção de arte universitária. Aí ele me perguntou se eu queria coordenar a mostra, e como convidar um é praticamente convidar o outro, nós fomos. Trabalhamos 6 meses para construir a mostra e tudo o que havia, debates, tudo o que envolvia Artes Visuais.

C: Vocês já conheciam o trabalho desses artistas? (citados acima)

L: Eu conhecia o trabalho do Barrio, do Oiticica, da Ligia [Pape], mas aí o contato lá...

P: Amadurece...

L: Aí acabou a 2ª. Bienal, foi um sucesso, foi ótimo, teve premiação da mostra, o Cildo foi ver a mostra... A gente tomou cerveja com os caras, pra gente que era daqui da Bahia, da província era porra!

C: Mas vocês não podem falar muito porque vocês são da Bahia! O país começou aqui também!

L: É tem uma energia... Mas então o quer rolar é que pra gente era meio questão de honra conseguir fazer um circuito de artes visuais. Que a gente não conseguisse um de teatro, de literatura, tudo bem.... mas de artes visuais, não fazer, a gente que era da área, era muita incompetência. Só que daí, cara, começamos a nos deparar com coisas que eram punk demais, coisas do tipo: transporte de obra, galeria para conseguir mostrar. Percebemos que esse negócio de fazer mostra convencional é muito trabalhoso, é muito difícil, é caro, é estranho, e as pessoas não vão ver! A gente montava as exposições e ninguém ia ver, cara. Mas aí sabe qual foi a questão? Em contato com o Goto eu fiquei sabendo desse Interferências Urbanas, em Santa Teresa, aí eu pirei! Falei: “vamos mandar um projeto para esse lugar!” Pirei, tanto que o nome veio um pouco daí, só que antes era Projeto, e agora é Programa. Porque Projetos são os que você vai executar, né. Por exemplo, primeiro você faz o projeto da dissertação depois faz a dissertação. Tanto que o nome “interferência” vem daí, “Projeto de Interferência Ambiental” mais que “intervenção”. Aí eu comecei a sacar, tem coisas que não são tão públicas, não são só urbanas. A cédula do cara, o “Quem matou Herzog” do Cildo, necessariamente ela tá no bolso, na rua, só que onde ela vai ser vista mesmo é na loja. Então eu ficava achando que as coisas poderiam acontecer em banheiro, em outros lugares que são públicos.

P: Em lugares fechados....

L: O público é mais amplo que o urbano (conferir) Então ficou “Interferência Ambiental” porque pretendia uma intervenção no ambiente.

C: “Urbano” seria “público”?

L: “Urbano” seria só na rua, né. Um banheiro de bar não é “urbano”.

P: Mas é público...

C: É, “urbano” dá uma idéia de impessoalidade, e “ambiental” talvez seja o que nos circula, uma coisa mais orgânica.

L: E é o que o Oiticica acha. Ele fala em vários textos de “Programa Ambiental”, da coisa do ambiente, de o artista sacar o ambiente, de estar interferindo no ambiente psicológico em geral. E aí foi indo.... Sempre que a UNE faz um grande evento sempre nos chama para organizar o CUCA. E eu sempre vou antes, para fazer pré-produção das coisas. Aí fui para Goiânia, conheci o

NEPRE² (que é o Empresa), já conhecia a Brígida [do Grupo Poro]... E se configurou mesmo, dessa forma, com o primeiro caderno, em 2002. Entre 2001 e 2002 foi o processo de maturação da idéia. Eu já estava percebendo como podia ser, estava sacando, e aí eu percebi que se as pessoas mandassem os projetos eu podia executar, e que mesmo que não tinha a grana a gente podia fazer coisas mais baratas para dar conta de fazer... e aí foi indo, todo o lugar que eu ia eu montava projetos de todo o mundo. Aí chegou um momento, antes de ter essa coisa de Ponto de Cultura, em que eu percebi que a gente tinha um *portfólio* muito bom. A gente já tinha feito coisas com o Paulo Brusky, com o Cildo, os eventos os debates que a gente tinha organizado eram bons, mereciam uma atenção. E daí eu fiz um projeto para a UNE que custava 3 mil reais, de organizar o acervo do PIA, eu queria deixar bonitinho ...

C: Isso é recente?

L: Não isso foi em 2003. Isso foi antes do Ponto de Cultura. A Tininha veio de São Paulo para cá falando assim “Eu recebi o seu projeto só que surgiu uma coisa maior ainda para a gente: a UNE foi convidada para fazer projetos de Ponto de Cultura e a gente acha que Salvador tem condições de ter um ponto desses. Então você já está aqui, já tem o PIA.” Tanto que o único Ponto de Cultura que tem projeto específico é de Salvador, todos os outros são iguais. O de Salvador é voltado para a arte contemporânea. A história do PIÁC que eu criei que é de cenografia, é por que, como a gente tem grana agora O PIÁC é o “Programa de Incentivo à Arte Cênica”, através dele a gente faz cenários para peças universitárias. Porque a cenografia também dá suporte para a arte contemporânea de rua. Tem trabalhos que são mais complexos, e que a gente precisa de uma equipe de técnicos. Através dele eu vou montar uma equipe de técnicos, de montagem, gente a fim de piras nas coisas mais complexas. Montar trabalhos como a casinha da Floryana, por exemplo. [“Murulhos”, uma casa na árvore, apresentada no Salão de Maio de 2005]

P: E dá até para fazer montagem em espaço fechado, vai se ter mais noção de estrutura, de tudo...

L: Com a chegada do Ponto, hoje o acervo do PIA tem um conceito para ser mostrado. A gente criou alguns suportes que sempre vão poder ser usados. A gente parte para um período anterior ao da arte contemporânea. Eu li um livro do Arte Cidade, em que o Nelson Brissac ele faz comparações da pintura com a arte contemporânea, a cor, a luz. Eu fiquei pirando em uma coisa que pudesse ser o seguinte, quando uma intervenção for uma interferência na paisagem, a gente vai mostrar da seguinte maneira: a gente criou umas paredes falsas, forradas de tecido preto por dentro e branco por fora, vira uma parede falsas de 40 cm, então você vê por esse buraco. É o seguinte, sabe quando você quer tirar uma foto de paisagem panorâmica, a idéia é provocar no espectador o mesmo que ele vê na rua, se você se deslocar ou se você virar a sua cabeça. Então para a pessoa ver ela tem que se deslocar.

P: A pessoa vai ver a paisagem, o contexto.

L: Depois vou construir uma estante que pode virar células de 1 até 3, em que vão ser colocados porta-retratos do próprio artista fazendo a ação – tem a coisa pessoal do artista. Também tem uma televisão onde aparecem os vídeos. E tem cadernos-livros e catálogos, para esses trabalhos em que a gente precisa entender o processo, precisa de mais informação,. Tipo o da Diana, que tem o cartaz, tem a proposta, tem as fotos, tem a cruz [sobre a intervenção de Diana Vaz]. Você vê o processo de construção da coisa. Então o acervo vai ser montado dessa maneira.

C: São umas estantes que abrem como numa dimensão doméstica?

P: Não, são blocos, em três partes, que você pode juntar e deixar em duas partes, ou uma.

L: E daí a gente pode optar, se eu tiver um espaço numa exposição em que eu não possa montar isso tudo, vou poder usar só as estantes, ou só os painéis. É super maleável. Essa estrutura abarca a complexidade dos trabalhos. Claro, a gente pode perceber que faltou alguma coisa, um monóculo, para as coisas mais íntimas. Que é uma idéia da Floryana, ela tem usado muito isso.

C: E como vocês tem discutido isso? É uma discussão do PIA?...

L: Cara, isso é viagem da minha cabeça.

P: É uma discussão que fica muito no âmbito doméstico.

C: Na verdade vocês centralizam então! O Ítalo faz parte também!

P: O Luis passa a idéia e eu só ouço...

L: Eu passo a idéia para os outros. Eu fico obsessivo em cima, querendo achar os porquês que eu quero fazer essas coisas. Por exemplo quando eu saquei essa coisa do Nelson Brissac, da pintura,

2 NEPRE = Núcleo de Expansão e Pesquisa em Performance. Os participantes são goianos, e/ou moram em Goiânia.

da paisagem, voltei a estudar os neoclássicos para sacar essa coisa da paisagem. Estudar A Missão Francesa por exemplo, cada um tinha uma função. Debret era retratista, Taunay era paisagista, outro fulano era naturalista. Nem lembro o nome dos caras. Ainda existe na arte essa tradição que é da pintura, da paisagem do retrato, e a fotografia não quebrou essa tradição.

C: A gente pode ter essas leituras sempre, né?

L: Sempre, isso nunca vai.... Eu discuto, eu converso, mas é meio ditatorial mesmo, meio unilateral. As pessoas acham bonito eu vou lá e ...

C: É que tu és tão verdadeiro, tão convincente, que a coisa já é quase realidade, só falta fazer mesmo.

L: É mas aí tu vais ver, tem uns 30, 40 desenhos, rabiscos, eu faço, refaço na minha agenda, anoto, vejo uma coisa na rua, fico tentando..... eu tenho um medo de fazer as coisas e não saber o porque das coisas. Tenho medo de me deparar com a coisa e de repente falar assim, “que merda que eu tô fazendo, porque que eu tô fazendo isso”. Porque eu posso ser questionado, é claro que eu quero ser questionado pelos outros grupos. Mas agora é por isso que a gente vai ter um eixo teórico dessa porra, a gente pensa em teoria. A gente vai ter gente discutindo. A gente vai trazer o Paulo Brusky para um debate que vai ter dia 11 de Outubro, que vai chamar “Fotografia: obra ou documento” que é um capítulo do livro da Cristina Freire, “Poéticas do Processo”. Vão falar eu, ele e Danilo Barata, que é um cara que trabalha com o corpo e registro.

P: Tá confirmado que é ele mesmo?

L: Tá . E aí, por exemplo, em novembro, que já vai ter acontecido o debate do Brusky, a gente vai montar o trabalho de todas as pessoas do PIA e vai fazer um vídeo. Na mesma instituição onde vai ser o debate do Brusky. Então os trabalhos que vão ser montados vão ser os registros que vão acontecer na oficina. Então é sempre processual. E daí, acabou esse ciclo “se a fotografia é a obra ou documento”, se abre outro. Agora vai ser crítica? Se vai ser crítica elas que estão tão pirando aí. “Se vai ser debate, vamos trazer fulano. Se vai ter oficina, vamos trazer ciclano”. E daí a gente Por isso que a gente precisa chamar novos artistas e não fazer sempre com os mesmos. Chamar novos artistas para poder incorporar eles na oficina do PIA, chamar Laranjas, por exemplo. Se for falar de curadoria, chamar o [Ricardo] Basbaum por exemplo.

P: A própria Lisette [Lagnado].

L: Então assim, de três em três meses são coisas que rolam. O relatório que eu passo para o Ministério da Cultura são de três em três meses. Eu vou te passar um *portfólio* digital dos últimos três meses, que são março, maio e julho. Eu fiz um *power point* que tem as oficinas, o Salão de Maio, e daí você já fica com isso também.

C: Eu queria falar uma coisa, sobre os registros. Eu conheci uma menina em São Paulo, chamada Ana Paula Cohen,

P: Tem um texto dela no catálogo do Panorama, não?

L: No caderno do Poro, não?

C: Não sei... Mas ela tá com uma história muito legal lá em São Paulo, chamada “Istmo – arquivo flexível”, vem do vocabulário da geografia mesmo. Ela e mais um cara. Eu devia ter trazido a capinha do projeto mas esqueci. Vou passar o e-mail dela para vocês. A idéia do projeto é como criar um arquivo para trabalhos de arte que existem de uma outra forma, para um arquivo, ou que o registro dê o tempo necessário para que o trabalho seja compreendido, como esse que tu falou, qual foi?

L: Processual...

C: Ah, sim o da Diana Vaz. Então a pessoa vai sentar, vai ter uma fotografia, um texto, quem é a Diana Vaz... Quem faz o projeto é ela, mais um cara da Colômbia, mais um chileno, mais um artista-marceneiro de São Paulo. Daí o projeto é assim, eles estão criando um esquema que é uma espécie de uma mesa, como se fosse um bloco, de 50 cm por 10 cm de altura, que fica numa estante. E tem uma estante com só as mãos francesas na parede. Tem uma parte com dobradiça que abre, e escora e vira uma mesa. Tem um calço na parede e abre e vira uma perna. Tem uma lona em cima que tu aperta e abre, e dentro tem pasta, tipo essa minha de arquivo. Tu senta e dentro tá o trabalho. Então é uma associação assim ... o transporte, o módulo – todas as mesas podem se grudar umas nas outras, e tanto podem formar uma mesa grande, como uma mesa em “L”.

P: Tem tudo a ver!

C: É quando vocês começaram a falar fiquei arrepiada. Eles tão agora na Galeria Vermelho, numa

salinha lá.

L: Como é o nome da mulher mesmo, a dona?

C: Acho que tem a Eliane Cunha, e tem o Eduardo [Brandão]. Mas mandem um e-mail para ela, tem tudo a ver. Porque é sobre como gerar um registro, dar uma visibilidade para trabalhos que são difíceis de serem digeridos/vistos, depois que já aconteceram. E tem essa coisa do “arquivo flexível”, eles geraram uma capa que tem dois ou três artistas que já fizeram.

P: Olha aqui ó, “coordenação editorial do livro: Ana Paula Cohen”.

C: É de 2001?

P: É. Do Panorama.

L: Eu to aqui na foto, não como artista, lógico. E o Ítalo também.