



andré luiz mesquita

# INSURGÊNCIAS POÉTICAS

ARTE ATIVISTA E AÇÃO COLETIVA



**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

André Luiz Mesquita

**INSURGÊNCIAS POÉTICAS  
Arte Ativista e Ação Coletiva  
(1990-2000)**

São Paulo  
2008

André Luiz Mesquita

**INSURGÊNCIAS POÉTICAS**  
**Arte Ativista e Ação Coletiva**  
**(1990-2000)**

Dissertação apresentada ao Departamento de História da Universidade de São Paulo para obtenção do título de mestre em História Social.

Área de concentração: História da Cultura.  
Orientador: Prof. Dr. Marcos Silva.

São Paulo  
2008

Para Estela, Igor e Arlete.

Esta dissertação é dedicada à memória de Ricardo Rosas (1969-2007).

## **AGRADECIMENTOS**

Ao meu orientador, Marcos Silva, pela dedicação a este projeto e pela oportunidade de tornar o meu trabalho possível.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), que permitiu o apoio financeiro para a realização da pesquisa.

Às professoras Maria Helena Capelato e Cristina Freire, pelas cuidadosas análises e sugestões para o trabalho.

Ao professor Ulysses Telles Guariba Netto.

Ao Departamento de História da Universidade de São Paulo.

Aos funcionários das bibliotecas da FFLCH-USP, MAC-USP, ECA-USP e FAU-USP.

Aos professores Cidmar Teodoro Pais, Leon Kossovitch, Ana Maria Tavares e Antoni Muntadas, pelas aulas e por todas as orientações.

Aos coletivos, artistas, ativistas, amigos e teóricos que me ajudaram em inúmeros momentos na construção deste processo de trocas e de experiências. Esta dissertação só existe graças à cooperação e a inspiração de muitas pessoas. Agradeço a colaboração de todos: Alexandre Vogler, Andrea Lindsay e ACT UP San Francisco, Andreia Moassab, Andrew Boyd, Andy Caffrey, Mikal Jakubal e Earth First!, Beatriz da Costa, BijaRi, Bill Talen, Billboard Liberation Front, Brian Holmes, BUGA UP, Bureau d'Études, Carly Stasko, Carrie McLaren e Stay Free!, Cia. Cachorra, Claudia Paim, Contra Filé, Cristina Ribas, Cristiane Bouger, Critical Art Ensemble, Dária Jaremtchuk, David Cox, Douglas Rushkoff, Entorno, Espaço Coringa, Esqueleto Coletivo, Euler Sandeville Júnior, Experiência Imersiva Ambiental, Fabiane Borges, Fernanda Albuquerque, Flavia Vivacqua, Frente 3 de Fevereiro, Gavin Adams, Geert Lovink, Graziela Kunsch, Gregory Sholette, Guerrilla Girls, Grupo de Interferência Ambiental, Henrique Parra, Joey Skaggs, John Zerzan, Jorge Rodriguez Gerada e Ana Alvarez-Errecalde, Jubal Brown, Julian Killam e Adbusters Media Foundation, Ken Knabb, Mario Ramiro, Mark Dery, Mônica Nador e JAMAC, Negativland, Newton Goto, Paulo Hartmann, Poro, Ron English, Sem Rosto, Stewart Home, subRosa, Superflex, Túlio Tavares, Surveillance Camera Players, Vera Pallamin, Virginia Corda e grupo Periferia, The Yes Men e Yomango Barcelona.

Agradeço também aos moradores da ocupação Prestes Maia, pelos momentos de luta coletiva e os dias de festa.

## RESUMO

Esta dissertação apresenta uma reflexão sobre as interseções entre práticas artísticas e ativismo contemporâneo, especialmente nas décadas de 1990 e 2000. A partir de diferentes contextos, o estudo investiga os conceitos e objetivos de uma arte coletiva e engajada socialmente, considerando seus modos de experimentação estética e expressão política. Utilizando-se de entrevistas, manifestos, textos críticos, reportagens e documentos como fotografias, vídeos e filmes, a dissertação apresenta no primeiro capítulo um histórico detalhado sobre as diversas concatenações entre arte, ativismo político e produção coletiva no século XX. No segundo capítulo, este trabalho analisa a formulação de uma “estética anti-corporativa”, baseada em táticas intervencionistas criadas por artistas e coletivos radicados nos EEUU, Espanha, França, Canadá, Austrália e Brasil. Seus projetos envolvem instalações artísticas com experimentos biológicos, mídia tática, cartografias, protestos contra a globalização capitalista, performances e *Culture Jamming*. O terceiro capítulo apresenta um estudo sobre o coletivismo artístico no Brasil e algumas de suas estratégias de ação, como intervenções urbanas, circuitos alternativos de produção e de distribuição, projetos com comunidades específicas e colaborações com movimentos sociais. Além disso, o texto faz uma breve reflexão sobre a atitude e o impacto destes grupos sobre o sistema de arte, caracterizado pelo apoio institucional de museus, galerias, mostras internacionais, críticos, curadores e patrocínio corporativo.

**Palavras-chave:** Coletivos de Arte, Ativismo, *Culture Jamming*, Intervenção Urbana, Mídia Tática.

## **ABSTRACT**

This dissertation presents a reflection about the intersections between artistic practices and contemporary activism, especially in the decades of 1990 and 2000. From different contexts, the study investigates the concepts and objectives of a collective art, socially engaged, considering their modes of aesthetic experimentation and political expression. Utilizing interviews, manifests, critical texts, newsprints and documents as photographs, videos and movies, the dissertation presents in the first chapter a historical account about the concatenations between art, political activism and collective production in the twentieth century. In the second chapter, this work analyses a formulation of an “anti-corporate aesthetics”, based in interventionist tactics created by artists and collectives in USA, Spain, France, Canada, Australia and Brazil. Their projects involve artistic installations with biological experiments, tactical media, cartographies, protests against capitalist globalization, performances and Culture Jamming. The third chapter presents a study about the artistic collectivism in Brazil and some of their strategies of action, as urban interventions, alternative circuits of production and distribution, projects with specific communities and collaborations with social movements. Besides, the text makes a brief reflection about the attitude and impact of these groups in the art system, characterized by institutional support of museums, galleries, international exhibitions, art critics, curators and corporate sponsorship.

**Keywords:** Art Collectives, Activism, Culture Jamming, Urban Interventions, Tactical Media.

## SUMÁRIO

<b>Apresentação</b> .....	9
Metodologia de trabalho e capítulos da dissertação.....	16
Um percurso imersivo.....	24
<b>Capítulo 1. Arte ativista: uma história criativa</b> .....	35
Autonomia e resistência em rede.....	37
Transgressão criativa do cotidiano.....	41
Uma experiência sensível comum.....	45
<b>1.1 Fragmentos de uma história coletiva</b> .....	48
Modelos de organização.....	49
Trocas e colaborações.....	51
Transversalidade e identidades coletivas.....	54
Coalizões temporárias e linguagens híbridas.....	58
Afinidade política, utopias coletivas e auto-organização.....	61
Arquivar eventos.....	64
<b>1.2 A consciência coletiva no século XX</b> .....	65
Revolução pela atividade artística.....	65
A construção dos momentos da vida.....	76
Nas ruas, o teatro de lutas.....	90
O conceito insurgente.....	98
Sobre comunidade e mobilização.....	115
<b>Capítulo 2. Táticas intervencionistas de uma estética anti-corporativa</b> .....	141
<b>2.1 (Re)combinando conhecimento e prática</b> .....	152
Biologia contestativa e pesquisa amadora.....	154
Uma visão ciberfeminista.....	159
<b>2.2 A arte do protesto</b> .....	163
Criar armas simbólicas.....	166
Protesto como estilo de vida.....	170
Constrangimento tático e correção de identidade.....	175
<b>2.3 Ativismo semiótico contra o poder da marca</b> .....	186
O roubo da linguagem programada.....	191
Batalha binária no Império dos signos.....	194
A arte do cidadão.....	197
Rebelião™ à venda.....	210
<b>Capítulo 3. Coletivismo artístico no Brasil: a imaginação de um espaço social</b> .....	218
<b>3.1 Tradições culturais de uma prática</b> .....	222
Programas abertos e heterogêneos.....	226
Inter-versões na cidade.....	231
<b>3.2 Poéticas do fluxo</b> .....	238
Situações efêmeras, rupturas sutis.....	240
Desvios do circuito.....	247
<b>3.3 São Paulo: a urgência do real?</b> .....	259
Ação no tempo oportuno.....	261
Zona de Poesia Árida.....	270
<b>Conclusão. O que a arte ganha com isso?</b> .....	286



<b>Bibliografia</b> .....	288
<b>Documentários e vídeos</b> .....	302
<b>Internet</b> .....	303

#### **Anexo - Entrevistas**

<b>Gregory Sholette</b> .....	306
<b>Geert Lovink</b> .....	308
<b>Guerrilla Girls</b> .....	312
<b>ACT UP</b> .....	313
<b>Beatriz da Costa</b> .....	315
<b>subRosa</b> .....	317
<b>Yomango</b> .....	321
<b>The Yes Men</b> .....	324
<b>Mark Dery</b> .....	327
<b>Stewart Home</b> .....	334
<b>Adbusters</b> .....	336
<b>Negativland</b> .....	338
<b>Billboard Liberation Front</b> .....	340
<b>Carly Stasko</b> .....	342
<b>Jorge Rodriguez Gerada</b> .....	347
<b>Mario Ramiro</b> .....	350
<b>Poro</b> .....	358
<b>Entorno</b> .....	362
<b>Grupo de Interferência Ambiental</b> .....	367
<b>Graziela Kunsch</b> .....	372
<b>Contra Filé</b> .....	381
<b>Frente 3 de Fevereiro e A Revolução Não Será Televisada</b> .....	392
<b>Cia. Cachorra</b> .....	400
<b>Fabiane Borges</b> .....	408
<b>Esqueleto Coletivo</b> .....	414
<b>Mariana Cavalcante</b> .....	420

## Apresentação

*“Precisamos de poetas, precisamos de pintores. Precisamos de poesia e de pintura... Idéias limitadas são armas fabricadas para destruição em massa.”*  
The Ex – “Listen To The Painters”, 2004.

“*O novo artista protesta: já não pinta*”, mas “*cria diretamente*”<sup>1</sup>, escreveu Tristan Tzara em seu “Manifesto Dadá” de 1918. Quase noventa anos depois, o presságio do poeta romeno renasce como uma centelha de luta, disseminada contra a imanência das múltiplas configurações do capitalismo contemporâneo. Contudo, já não basta ao artista apenas a “politização da arte”<sup>2</sup>, mas a invenção de outras formas de emancipação do sujeito, de uma necessidade de produzir coalizões entre posicionamentos éticos e estéticos aliados aos movimentos de contestação.

Esta dissertação dá o seu passo inicial a partir da preocupação incessante de compreender as relações entre as práticas estéticas e discursivas da arte com o ativismo político, experimentadas entre 1990 aos dias atuais. Entende-se que nas duas últimas décadas, novas formas de cooperação e de participação social cruzaram as fronteiras do mundo. Vozes conclamando por uma mudança radical baseada nos ideais de liberdade, justiça e solidariedade foram ouvidas, trocas de estratégias entre as experiências criativas vindas dos domínios da arte e da cultura foram vivenciadas. O advento de uma arquitetura virtual pelas redes de comunicação via *internet* e o acesso às novas tecnologias permitiram que diferentes grupos se organizassem conforme suas necessidades, mobilizando seus esforços em uma resistência global contra as grandes corporações e o neoliberalismo econômico. Com isso, buscarei apresentar não apenas uma reflexão sobre certas mobilizações autônomas ocorridas neste período, mas tornar visíveis os modos de recomposição política dos movimentos sociais<sup>3</sup> e seus pontos de

---

<sup>1</sup> TZARA, Tristan. “Dada Manifesto 1918”. Disponível em: <[http://brainwashed.com/h3o/chanson\\_dada/Seven\\_Dada\\_Manifestos.html](http://brainwashed.com/h3o/chanson_dada/Seven_Dada_Manifestos.html)>. Acesso em: 15 maio 2007. Publicado também em TZARA, Tristan. *Sete manifestos dada*. Lisboa: Hiena, 1963.

<sup>2</sup> Faço aqui uma referência a Walter Benjamin no texto “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica” (1936). Segundo Benjamin, em resposta à “estetização da vida política” pelo fascismo, de uma mobilização dos meios técnicos e das formas produtivas pela guerra, o comunismo deve responder com a “politização da arte”. Ver “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, in LIMA, Luiz Costa (org.), *Teoria da Cultura de Massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, pp. 209-239.

<sup>3</sup> Entendo como “movimento social” as ações coletivas de caráter contestatório que lutam pela transformação ou, em alguns casos, pela preservação das relações sociais quando ameaçadas. Para o sociólogo Alain Touraine, “*os movimentos sociais pertencem aos mesmos processos pelos quais uma sociedade cria a sua organização a partir do seu sistema de ação histórica, através dos conflitos de*

contato com os processos de determinadas práticas artísticas surgidas nos últimos anos em países como Estados Unidos da América (EUA), França, Espanha, Canadá, Argentina e Brasil. Estas aproximações nos permitem pensarmos em práticas artísticas que transcendam “*a formalidade distanciada da estética e ouse responder aos gritos do mundo*”<sup>4</sup>, que nos encoraje a enxergar além da passividade social, dos modos culturalmente condicionados e da recusa de uma responsabilidade.

Foi refletindo sobre estas manifestações que escolhi pelo menos duas características importantes a serem analisadas ao longo dos capítulos. A primeira refere-se às relações entre arte e ativismo. O que se entende por ativismo é uma ação que visa mudanças sociais ou políticas. Basicamente, a convergência entre estes dois campos – arte e ativismo – se dá a partir de uma segunda característica investigada neste trabalho: o emprego de ações coletivas. É no coletivo que o ativismo encontra a sua realização criativa, onde o indivíduo busca afinar sua própria singularidade; nas colaborações e nos grupos, a percepção, a língua e as forças produtivas configuram-se como uma experiência individuada<sup>5</sup>.

Em seu livro *Activism! Direct action, hacktivism and the future of society*, Tim Jordan afirma que “*solidariedade e transgressão, coletivo e ação são os pares do ativismo*”<sup>6</sup>. A solidariedade entre os ativistas surge do resultado de um conjunto comum de interações e motivações entre as pessoas, do *nós* prevalecendo sobre o *indivíduo*, dos atores sociais se reconhecendo diante de suas lutas e de um desejo de transformar os caminhos de suas vidas. O aspecto da transgressão envolve uma mudança na ordem normal das coisas, permitindo “*um ataque à reprodução das normas sociais, crenças, desigualdades e opressões.*”<sup>7</sup> Segundo Jordan, esta mudança pode ser simbólica e em direção a uma participação política. Mas, como seria essa política? Retomo aqui dois significados da palavra política, indicados pelo escritor anarquista Murray Bookchin. O primeiro significado, sendo o mais conhecido, define a política “*como um sistema de relações de poder gerido de modo mais ou menos profissional por pessoas que se especializaram nisso*”, ou seja, os “*homens políticos*” que se encarregam de “*tomar decisões que concernem direta ou indiretamente a vida de cada um dentre nós e*

---

*classe e dos acordos políticos.*” TOURAINE, Alain, apud BOBBIO, Norberto, MATTEUCCI, Nicola e PASQUINO, Gianfranco. *Dicionário de política*. Brasília: Unb, 1991. p. 789.

<sup>4</sup> GABLIK, Suzi. *The Reenchantment of Art*. Londres: Thames and Hudson, 1991. p. 100.

<sup>5</sup> VIRNO, Paolo. *Gramática da Multidão*, 2003. Disponível em: <[http://br.geocities.com/polis\\_contemp/Virno\\_gramatica\\_multidao.pdf](http://br.geocities.com/polis_contemp/Virno_gramatica_multidao.pdf)>. Acesso em: 8 set. 2007.

<sup>6</sup> JORDAN, Tim. *Activism! Direct action, hacktivism and the future of society*. Londres: Reaktion Books, 2002. p. 12.

<sup>7</sup> Ibidem. p. 32.

*administram essas decisões por meio das estruturas governamentais e burocráticas.”*<sup>8</sup> Isso significa uma política ligada a um modo de representação que não constitui a forma mais igualitária e legítima de participação. Por outro lado, a noção de democracia direta, como sugere Bookchin, possibilita refletirmos sobre a criação de uma verdadeira política “*orgânica e ecológica*”, “*orgânica no verdadeiro sentido em que representa a atividade de um corpo público (...). A política, concebida como uma atividade, implica um discurso racional, o engajamento público, o exercício da razão prática e sua realização numa atividade ao mesmo tempo partilhada e participativa.*”<sup>9</sup>

Ao levarmos as considerações de Bookchin para os campos da arte e do ativismo, percebemos o quanto é importante, atual e necessário discutirmos novas formas descentralizadas e não-partidárias de exercício político, de maneira que a ação coletiva encontre na dimensão da esfera pública a base criativa para uma atuação social. Como uma formação histórica específica e objeto de inúmeros debates, a noção de esfera pública não pressupõe um espaço singular, homogêneo e unificado, como propõe o conceito de *Öffentlichkeit* idealizado por Jürgen Habermas<sup>10</sup>. Sendo a esfera pública um campo de tensões e diferenciações, consideramos que sua formação se constitui não como uma entidade, mas por fragmentações e múltiplas formas de exclusão, contestação, e conflito, tendo seus processos de significação e de comunicação transformados conforme o contexto, o espaço e o público<sup>11</sup>. Desse modo, a esfera pública é “*um espaço de negociações, cheio de espetáculos contraditórios, signos e símbolos nunca fixos e sempre determinados por relações sociais e políticas.*”<sup>12</sup> Movimentos sociais, arte ativista e coletiva constituem e produzem novas esferas públicas, dependem de *experiências* e da organização de zonas alternativas de liberdade de expressão. É nesta direção que essas práticas podem inverter os espaços existentes e

---

<sup>8</sup> BOOKCHIN, Murray, “O municipalismo libertário”, in BOOKCHIN, Murray, BOINO, Paul e ENCKELL, Marianne. *O Bairro, a Comuna, a Cidade... Espaços Libertários!* São Paulo: Imaginário, 2003. p. 11.

<sup>9</sup> Ibidem. p. 19.

<sup>10</sup> Conceito cunhado por Habermas para designar o que chamamos de esfera pública. Habermas localiza a origem da esfera pública no século XVII, quando a sociedade burguesa criou uma série de instituições mediante as quais pôde exercer o controle sobre as ações do Estado e expor seus interesses políticos. A esfera pública estaria aberta ao discurso de “todos” os indivíduos (considere “indivíduos” como sendo predominantemente masculinos e intelectualizados). Ver HABERMAS, Jürgen Habermas. *Mudança Estrutural da Esfera Pública: Investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

<sup>11</sup> SHEIKH, Simon. “In the Place of the Public Sphere? An Introduction”, in SHEIKH, Simon (ed.). *In the Place of the Public Sphere?* Berlin: B\_Books, 2005. p. 7.

<sup>12</sup> BRÜNZELS, Sonja. “a.f.r.i.k.a. gruppe”, in BLANCO, Paloma, CARRILLO, Jesús, CLARAMONTE, Jordi e EXPÓSITO, Marcelo (orgs.). *Modos de Hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001. p 455.

trabalhar com outras identidades e sociabilidades, criando o que Oskar Negt e Alexander Kluge denominaram de “contra-esfera pública” ou de “esfera pública de oposição” – a esfera que se transforma e se amplia como fábrica do político<sup>13</sup>.

Sobre as ações coletivas observadas nesta dissertação, penso que a iniciativa de “criar diretamente” significa também orientar a produção artística para os interstícios da vida cotidiana, com forças para a conquista de um espaço que não seja apenas o do sistema de arte, ou melhor, do “mundo da arte”<sup>14</sup>, assim definido por “*uma economia transnacional integrada às casas de leilão, comerciantes, colecionadores, bienais internacionais e publicações comerciais que, junto de curadores, artistas e críticos, reproduzem o mercado, assim como o discurso que influencia a apreciação e a demanda de obras de arte altamente valiosas.*”<sup>15</sup> Historicamente, a chamada “instituição de arte” (como os museus) representa a esfera pública burguesa por excelência, um local para o pensamento crítico-racional e para a auto-representação desta classe e de seus valores. Uma organização que desfruta de uma relativa fixidez e autonomia, assim como a capacidade de se auto-sustentar e se auto-reproduzir<sup>16</sup>. A noção de instituição de arte, afirma Peter Bürger, refere-se também “*tanto ao aparelho de produção e de distribuição da arte, quanto às idéias dominantes em arte numa época dada e que determinam essencialmente a recepção das obras.*”<sup>17</sup>

Como observaremos mais adiante, o coletivismo artístico pode ainda não ter escapado inteiramente de uma absorção institucional, mas deve direcionar suas forças

---

<sup>13</sup> KLUGE, Alexander e NEG, Oskar. “Esfera pública y experiência”, in BLANCO, Paloma, CARRILLO, Jesús, CLARAMONTE, Jordi e EXPÓSITO, Marcelo (orgs.). *Modos de Hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001. pp. 227-271.

<sup>14</sup> O interesse por este tipo de produção artística coletiva, ativista e intervencionista está chamando cada vez mais a atenção das mostras independentes e institucionais de arte, como a exposição *Culture in Action*, em Chicago (1993), o projeto *InSITE* (na fronteira entre México e EEUU) a *Documenta 11*, em Kassel (2002), a exposição *The Interventionists*, no Mass MoCA (2004), o *Panorama da Arte Brasileira 2001*, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, a mostra *Collective Creativity*, em Kassel (2005), a *Bienal de Veneza* de 2005, o projeto/exposição *Vizinhos*, em Viena (2006), a *27ª Bienal* de São Paulo (2006) e as mostras *If you see something, say something*, em Sydney (2007), *Público Tránsitorio*, em Los Angeles (2007), *Campo Coletivo*, em São Paulo (2008), e a *6ª Bienal de Taipei* (2008). Este assunto será especialmente tratado no capítulo sobre os coletivos brasileiros.

<sup>15</sup> SHOLETTE, Gregory. “Heart of Darkness: a Journey into the Dark Matter of the Art World”, 2002. Disponível em: <[http://gregorysholette.com/writings/writingpdfs/04\\_darkmatterone.pdf](http://gregorysholette.com/writings/writingpdfs/04_darkmatterone.pdf)>. Acesso em: 11 fev. 2006.

<sup>16</sup> GILBERT, Chris. “Art & Language and the Institucional Form in Anglo-American Collectivism”, in SHOLETTE, Gregory e STIMSON, Blake (eds.). *Collectivism after Modernism. The Art of Social Imagination after 1945*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007. p. 78.

<sup>17</sup> BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Lisboa: Vega/Universidade, 1993. p. 52.

para empreender um questionamento crítico sobre o que o espaço do “cubo branco”<sup>18</sup> define e legitima como arte, ou nas palavras do crítico cultural Mark Dery, deve “*desestratificar o mundo da arte e contornar a elite esclerótica formada por soldados de teorias acadêmicas e revistas que se incubem em apresentar as tendências como a ‘criança-prodígio do ano’.*”<sup>19</sup> A coletivização da produção artística pode contribuir com a imaginação de outras relações sociais como agentes transformadores do real, com um desafio político que incida sobre o tabuleiro do jogo instrumentalizador do sistema de arte e de suas estruturas econômicas, desenvolvendo um projeto de autonomia que busque, citando as palavras de Cornelius Castoriadis, um “*agir reflexivo de uma razão, que se cria num movimento sem fim, como ao mesmo tempo individual e social.*”<sup>20</sup>

Coletivos de arte privilegiam processos de trabalho e a multidisciplinariedade dos campos teóricos, muito mais que a produção do objeto de arte tradicional, lançando em suas ações um vocabulário oriundo das “ciências da guerra” e compartilhando com a esfera do ativismo dois conceitos importantes: *táticas* e *estratégias*. Na terminologia da guerrilha, escreve Che Guevara em seu manual de 1961, estratégia é “*a análise dos objetivos a serem realizados*”, enquanto as táticas são “*os métodos práticos de realização de objetivos estratégicos distintos.*”<sup>21</sup> Em suas reflexões na obra *A Arte de Viver para as Novas Gerações* (1967), o teórico situacionista Raoul Vaneigem afirma que “*a tática impede que a espontaneidade se disperse, que se perca na confusão*”, enquanto a estratégia “*é a construção coletiva da plataforma de lançamento da revolução com base nas táticas da vida cotidiana individual.*”<sup>22</sup> No livro *A Invenção do Cotidiano* (1980), Michel de Certeau define a estratégia como “*o cálculo (ou a manipulação) das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder (...) pode ser isolado.*”<sup>23</sup> A estratégia “*postula um lugar suscetível de ser circunscrito como algo próprio e ser a base de onde se podem gerir as*

---

<sup>18</sup> O termo faz uma referência ao famoso livro de Brian O'Doherty, *No Interior do Cubo Branco: a Ideologia do Espaço da Arte*. O espaço da galeria de arte é retratado por O'Doherty como um “cubo branco”, onde valores estéticos e comerciais são osmoticamente cambiados, com suas paredes separando a arte da sociedade e legitimando aquilo que é exibido em seu interior. Ver O'DOHERTY, Brian. *No Interior do Cubo Branco: a Ideologia do Espaço da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

<sup>19</sup> Entrevista realizada em 11/09/2006.

<sup>20</sup> CASTORIADIS, Cornelius. *O Mundo Fragmentado: as encruzilhadas do labirinto III*. São Paulo: Paz e Terra, 1992. p. 140.

<sup>21</sup> GUEVARA, Che. *Guerrilla Warfare*, 1961. Disponível em: <<http://www.freepeoplesmovement.org/guwar.pdf>>. Acesso em: 11 nov. 2007.

<sup>22</sup> VANEIGEM, Raoul. *A Arte de Viver para as Novas Gerações*. São Paulo: Conrad, 2002. pp. 273 e 276. Situacionismo será apresentado e discutido no primeiro capítulo.

<sup>23</sup> CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes. 1994. p. 99.

relações com uma *exterioridade* de alvos ou ameaças.”<sup>24</sup> Por outro lado, a tática, segundo Certeau, é “a ação calculada que é determinada pela ausência de um próprio (...). A tática não tem por lugar senão o do outro. E por isso deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como o organiza a lei de uma força estranha.”<sup>25</sup> A tática opera golpe por golpe, lance por lance. Aproveita as ocasiões, consegue estar onde ninguém espera. É a astúcia.

Iremos notar que as ações dos coletivos de arte ativista preferem o uso da tática sobre a estratégia, optando em alguns casos por uma informalidade estética e performativa (linguagem e corpo). Com suas práticas improvisadas e adaptadas, artistas-ativistas<sup>26</sup> criam táticas que dependem de objetivos, motivações, conceitos, perspectivas, contextos e processos de trabalho. Ações como intervenções urbanas<sup>27</sup>, protestos e manifestações, trabalhos colaborativos com movimentos sociais, *Culture Jamming*, midiativismo, tortadas, construção e reinterpretação de novas narrativas para a arte e para a comunidade, projetos em *site-specific*<sup>28</sup> e atividades pedagógicas desafiam as noções de originalidade e de autoria da obra de arte, explorando uma pluralidade de leituras e uma configuração de eventos possíveis, situações abertas e “atos de liberdade consciente”<sup>29</sup>. A aura não permanece mais na forma, mas inserida no coletivo que a produz; idéias circulam livremente e constroem uma linguagem de intervenções vernaculares<sup>30</sup> facilmente multiplicáveis por outras pessoas, como a criação e a colagem de cartazes e de lambe-lambes, apropriações, manifestações lúdicas etc.

Neste processo, a atividade artística é também vivenciada e transferida para as mãos de “não-artistas” que se transformam em produtores estéticos, destituindo o

---

<sup>24</sup> Idem.

<sup>25</sup> Ibidem. p. 100.

<sup>26</sup> Ao longo da dissertação, os artistas-ativistas também são referidos como “ativistas culturais”.

<sup>27</sup> No geral, podemos considerar que uma intervenção artística é produzida quando imagens, informações ou objetos são colocados em um determinado contexto (como um museu, um jornal, uma revista ou na rua), no sentido de interromper a percepção normal do observador sobre um assunto ou chamar a atenção para o suporte institucional ou discursivo daquele contexto. Ver GODFREY, Tony. *Conceptual Art*. London: Phaidon, 1998. pp. 426 e 427.

<sup>28</sup> *Site-specific*, conforme Erika Suderburg, se origina da delimitação e do exame do espaço da galeria em relação ao espaço não-confinado por ela e ao espectador. Um trabalho de *site-specific* engaja os planos auráticos, espaciais, visuais e ambientais da percepção e da interpretação. O contexto em suas múltiplas dimensões (físico, institucional, social ou conceitual) é elemento essencial e integral à compreensão de um projeto de *site-specific*. Ver SUDERBURG, Erika (ed.). *Space, Site, Intervention. Situating Installation Art*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000. pp. 2 e 4.

<sup>29</sup> ECO, Umberto. *Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 1991. p. 41.

<sup>30</sup> A noção de “vernacular” está relacionada ao uso de linguagens locais em oposição às linguagens padronizadas ou globais.

domínio de antigas especializações que insistem em separar artistas e não-artistas, indivíduos criativos e “não-criativos”, profissionais e não-profissionais<sup>31</sup>. Mas, diante dos avanços e das desigualdades da produção capitalista, dos tempos de guerra, do neoconservadorismo e do poder dos conglomerados transnacionais, um outro mundo é realmente possível através dessas insurgências poéticas? O que podem estas “maneiras de fazer” dos artistas-ativistas, que “*se reapropriam do espaço organizado pelas técnicas de produção sócio-cultural*”, diante dos “*processos mudos que organizam a ordenação sócio-política*”?<sup>32</sup> São questões-chave que tentarei responder ao longo da dissertação. Pretendo expor a idéia de que as experiências de artistas no campo ativista e vice-versa podem ser vistas como uma forma de se trazer uma maior consciência sobre os desafios do mundo e de suas dinâmicas sociais, de desenvolver iniciativas de democracia direta e de mobilização popular, “*frequentemente mais subversivas e transgressivas quando criadas através de práticas culturais opositoras*.”<sup>33</sup>

Como ponto de partida para melhor entender o que chamamos nesta dissertação de arte ativista, é necessário ressaltar uma diferença sutil, mas determinante, entre os conceitos de arte política e de arte ativista. Lucy Lippard resume essa distinção de maneira perspicaz no ensaio “Trojan Horses: Activist Art and Power” (1984).

O artista político é alguém cujos assuntos e, de vez em quando, os contextos, refletem assuntos sociais, geralmente na forma de uma crítica irônica. Embora artistas ‘políticos’ e ‘ativistas’ sejam, frequentemente, as mesmas pessoas, a arte “política” tende a ser socialmente *preocupada*, enquanto a arte “ativista” tende a ser socialmente *envolvida*.<sup>34</sup>

Considere que a arte ativista não significa apenas arte política, mas um compromisso de engajamento direto com as forças de uma produção não-mediada pelos mecanismos oficiais de representação. Esta não-mediação também compreende a construção de circuitos coletivos de troca e de compartilhamento abertos à participação social e que, inevitavelmente, entram em confronto com os diferentes vetores das forças repressivas do capitalismo global e de seu sistema complexo de relações entre governos

---

<sup>31</sup> GABLIK, Suzi. “Connective aesthetics: art after individualism”, in LACY, Suzanne (ed.). *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press, 1995. p. 86.

<sup>32</sup> CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994. p. 41.

<sup>33</sup> BHABHA, Homi K. *O Lugar da Cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998. p. 44.

<sup>34</sup> LIPPARD, Lucy R. “Trojan Horses: Activist Art and Power”, in WALLIS, Brian (ed.). *Art After Modernism: Rethinking Representation*. Boston: New Museum of Contemporary Art, 1984. p. 349.



e corporações, a reorganização espacial das grandes cidades, o monopólio da mídia e do entretenimento por grupos poderosos, redes de influência, complexo industrial-militar, ordens religiosas, instituições culturais e educacionais etc.

Em resumo, a minha proposta neste trabalho é articular uma História da Cultura que considere uma análise crítica sobre as diferentes formas de organização social e o uso de táticas e estratégias desenvolvidas por coletivos de arte ativista. Em alguns contextos, levarei em conta também as contradições, os conflitos e os problemas derivados das relações entre coletivos com comunidades, movimentos sociais e sistema de arte. A seguir, apresento a metodologia de trabalho aplicada nesta dissertação, com base na pesquisa realizada e na descrição dos capítulos.

### **Metodologia de trabalho e capítulos da dissertação**

Para desenvolver uma reflexão tendo como objeto de estudo a arte ativista e o coletivismo artístico, é necessário considerar a inclusão deste tema em um processo atual e dinâmico de transformações sociais e políticas fundamentadas em uma relação contínua entre experiência direta e perspectiva histórica. Ao trabalhar com uma “história do tempo presente”, o historiador do contemporâneo tem o seu campo de trabalho “*marcado, inicialmente e acima de tudo, pela presença dos testemunhos vivos*”<sup>35</sup>, baseando-se na simultaneidade de sua produção teórica a uma relação imediata com o objeto de pesquisa.

Atento à grande variedade de iniciativas coletivas autônomas espalhadas em diversos países, procurei concentrar a minha análise escolhendo alguns grupos<sup>36</sup> de artistas e de ativistas que considero essenciais para a compreensão do tema. Durante dois anos, realizei 49 entrevistas com coletivos e artistas que refletiram sobre a sua produção<sup>37</sup>, teóricos e críticos culturais especializados nos assuntos discutidos nos capítulos da dissertação<sup>38</sup>. A isso, somo também as inúmeras discussões que participei

---

<sup>35</sup> PESCHANSKI, Denis, POLLAK, Michael e ROUSSO, Henry. *Histoire politique et sciences sociales*. Bruxelas: Editions Complexe, 1991. p. 13.

<sup>36</sup> O uso da palavra “grupo” no texto da dissertação subentende a idéia de coletivo.

<sup>37</sup> Compreendo que todos os artistas e ativistas entrevistados para a pesquisa têm experiências com práticas coletivas e colaborativas.

<sup>38</sup> Coletivos, artistas e teóricos estrangeiros entrevistados durante a pesquisa: ACT UP (EUA), *Adbusters* (Canadá), Andrew Boyd (EUA), *Barbie Liberation Organization* (EUA), Beatriz da Costa (EUA), *Billboard Liberation Front* (EUA), Brian Holmes (França/EUA), BUGA UP (Austrália), *Bureau d'Études* (França), Carly Stasko (Canadá), *Critical Art Ensemble* (EUA), Douglas Rushkoff

em listas de *e-mail* com artistas e teóricos, conferências, visitas a espaços de arte e ocupações, participação em debates, colaborações em ações coletivas, cartas, trocas de material e conversas informais.

Sobre as entrevistas, realizadas inicialmente por *e-mail*, foi pensado um questionário padrão que pudesse ser aplicado a todos os envolvidos na pesquisa. A proposta metodológica do questionário procurou fazer com que o entrevistado discorresse sobre a sua produção em um determinado contexto social e político, levantando também pontos fundamentais sobre o tema da dissertação, como as relações entre arte e ativismo, processo criativo das ações, opiniões sobre mídia, sistema de arte e formas de trabalho coletivo. Em um segundo momento, com a aquisição de novas fontes e documentos, a disponibilidade de tempo dos entrevistados e o surgimento de outras problemáticas importantes, houve a necessidade de se trabalhar com questões que pudessem obter uma maior abrangência sobre os universos que cercam este estudo, buscando uma reflexão mais crítica e pluralista.

O contato e a realização de entrevistas com alguns teóricos e especialistas surgiu em decorrência da vontade deste projeto em querer registrar novas percepções sobre o objeto de pesquisa. Tais considerações também foram verificadas nas entrevistas com os artistas brasileiros. Os contatos e as vivências diretas com algumas pessoas e grupos permitiram a elaboração de outros apontamentos mais específicos, conhecendo opiniões, observações sobre os projetos desenvolvidos e o contexto no qual uma ação é realizada. Acredito que as entrevistas forneceram um subsídio para a análise do tempo específico dessas atuações, como se cada intervenção descrita neste texto e nas

---

(EEUU), *Earth First!* (EEUU), Geert Lovink (Holanda), Gregory Sholette (EEUU), *Guerrilla Girls* (EEUU), John Zerzan (EEUU), Jorge Rodriguez Gerada (EEUU/Espanha), Jubal Brown (Canadá), Ken Knabb (EEUU), Mark Dery (EEUU), *Negativland* (EEUU), *Reverend Billy and the Church of Stop Shopping* (EEUU), Ron English (EEUU), *Stay Free!* (EEUU), Stewart Home (Inglaterra), *subRosa* (EEUU), *Superflex* (Dinamarca), *Surveillance Camera Players* (EEUU), *The Yes Men* (EEUU, França e outros países) e *Yomango* (Espanha). Excetuando-se o coletivo *Superflex*, cuja entrevista foi realizada por telefone, todas as entrevistas foram realizadas por *e-mail*. Alguns entrevistados apresentaram-se por meio de pseudônimos, com o objetivo de preservar suas identidades e assim manter seu anonimato e suas estratégias de invisibilidade. Coletivos e artistas brasileiros entrevistados: Atrocidades Maravilhosas (RJ), BijaRi (SP), Cia. Cachorra (SP), Contra Filé (SP), Entorno (DF), Esqueleto Coletivo (SP), Fabiane Borges (SP/DF), Frente 3 de Fevereiro e A Revolução Não Será Televisada (SP), Graziela Kunsch (SP), Grupo de Interferência Ambiental (BA), Poro (MG), JAMAC (SP), Laranjas (RS), Mariana Cavalcante (SP), Mario Ramiro (SP) e Sem Rosto (MG). Excetuando-se o coletivo Entorno, cuja entrevista foi realizada por telefone, as entrevistas com Atrocidades Maravilhosas/radial, BijaRi, Don Quijote, Fabiane Borges, Grupo de Interferência Ambiental, Poro, Laranjas e Sem Rosto foram realizadas por *e-mail*. O restante foi realizado a partir de entrevistas presenciais. Ressalto que algumas entrevistas foram respondidas apenas por um ou dois integrantes de um coletivo, enquanto outras, especialmente as entrevistas realizadas por *e-mail*, foram respondidas em conjunto. Importante lembrar também que nem todos os coletivos entrevistados aparecem no texto da dissertação. Posteriormente, este material não-utilizado servirá para a produção de outros artigos.

entrevistas trouxesse novas leituras sobre os problemas e os enfrentamentos da arte e do ativismo no mundo contemporâneo.

Quanto à metodologia aplicada nas entrevistas presenciais, em alguns casos, percorri algumas histórias de vida dos entrevistados, registrando dimensões particulares de um percurso subjetivo, poético e ativista. Com as entrevistas prontas e editadas<sup>39</sup>, selecionei alguns coletivos e ações para serem trabalhados de forma mais aprofundada nos capítulos, enquanto as entrevistas com os teóricos e com outros grupos aparecem de forma a dialogar com a argumentação do texto e a documentar outros exemplos significativos desta história. Ao final da dissertação, encontra-se um anexo com algumas das principais entrevistas realizadas durante a pesquisa. As entrevistas trazem tamanho, conteúdo e percurso variados e não foram dispostas no anexo de maneira cronológica, mas de acordo com os capítulos da dissertação, começando pelas entrevistas com os teóricos e depois com as entrevistas com os coletivos e com os artistas citados nos capítulos.

Para o trabalho do historiador do tempo presente, o uso de materiais disponíveis na *internet* teve uma importância determinante neste projeto. Em um momento no qual a informação se dissemina de forma cada vez mais instantânea, a convergência de interfaces tecnológicas e o uso de novas mídias e ferramentas de comunicação para a prática de pesquisa científica são fundamentais, pois permitem a distribuição imediata de imagens, vídeos, textos e outras fontes documentais, multiplicando saberes e conhecimentos. Uma boa parte da bibliografia referente às concatenações entre arte e ativismo é norte-americana e concentra-se na análise desses eventos até meados dos anos 90 nos EEUU<sup>40</sup>. Porém, um número cada vez maior de textos referentes ao momento que este projeto pretende abordar encontra-se difundido livremente pela rede. O que se entende aqui por rede, possibilitada pelas tecnologias da informação, são as estruturas abertas capazes de se expandir de forma ilimitada e de integrar novos nós que se comunicam e compartilham valores, objetivos e desempenho<sup>41</sup>.

Muitos dos textos teóricos disponíveis na *internet* e utilizados na pesquisa, escritos por críticos e coletivos brasileiros e estrangeiros, como *autonome a.f.r.i.k.a.*

---

<sup>39</sup> Este processo de edição refere-se à tradução das entrevistas com os artistas e teóricos estrangeiros e a revisão dos textos. As entrevistas apresentadas no anexo foram editadas e sua ordem de apresentação obedece aos assuntos levantados ao longo da dissertação. Acrescento também que toda a bibliografia em língua estrangeira citada neste texto foi traduzida livremente por mim.

<sup>40</sup> Especialmente os textos de Arlene Raven, Julie Ault, Lucy Lippard, Grant H. Kester, Mary Jane Jacob, Miwon Kwon, Nina Felshin, Rosalyn Deutsche, Suzanne Lacy e Suzi Gablik.

<sup>41</sup> CASTELLS, Manuel. *A Sociedade em Rede*. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 566.

*grupe, Critical Art Ensemble, Alan W. Moore, Brian Holmes, Geert Lovink, Gerald Raunig, Grant H. Kester, Gregory Sholette, Mark Dery e Ricardo Rosas, foram publicados em sites, listas de discussão, jornais e revistas eletrônicas, como Republicart, Université Tangente, The Journal of Aesthetics and Protest, Mute Magazine, Multitudes, Transform, Chto Delat?, Rizoma, Nettime e CORO*<sup>42</sup>. Como registro de uma prática recente, foi fundamental a consulta desses sites, além de pesquisas em páginas pessoais, blogs e a obtenção de materiais produzidos pelos próprios artistas e grupos, como vídeos e fotos de ações, reportagens, ensaios e manifestos. O tratamento teórico e crítico dado a estas fontes de pesquisa fluídas pela rede, ou mantidas em arquivos pessoais, constituiu um campo inesgotável de informação e de trocas para o projeto. Assim, o conjunto deste trabalho formado pelos textos da dissertação e das entrevistas realizadas, livros, websites utilizados e filmes assistidos formam uma extensa e detalhada reunião de documentos sobre a arte ativista e coletiva dos últimos anos, trazendo para a superfície um tema que ainda “*opera nas zonas vizinhas da arte e da revolução, marginalizado pelos conservadorismos da historiografia e do mundo da arte*”<sup>43</sup>. Conforme o filósofo Gerald Raunig, as práticas de arte ativista não foram nem mesmo incluídas nas narrativas e nos arquivos da história política e das teorias da arte, sendo necessário o desenvolvimento de “*novos grupos de conceitos no curso de sua emergência e de responsabilizar-se por unir conceitos não previamente observados em disciplinas individuais.*”<sup>44</sup>

No campo da crítica de arte, projetos coletivos e colaborativos costumam ser classificados, segundo Grant H. Kester, como “*não-estéticos*” ou “*nulos de satisfação visual.*”<sup>45</sup> Considero neste trabalho que as definições pré-estabelecidas de arte e o auxílio de critérios formais mais convencionais são insuficientes para analisar ações artísticas que transitam no campo do ativismo político. Assim, ao escolher este tema, pretendo contribuir com novas abordagens, ciente da necessidade em ampliar este debate e em incentivar o trabalho de outros historiadores que investigam o contemporâneo, informados também pela importância da colaboração da História com outras disciplinas.

---

<sup>42</sup> Ao final da dissertação, encontra-se uma lista com endereços de alguns sites consultados na pesquisa.

<sup>43</sup> RAUNIG, Gerald. *Art and Revolution. Transversal Activism in the Long Twentieth Century*. Los Angeles: Semiotext(e), 2007. p. 19.

<sup>44</sup> Idem.

<sup>45</sup> KESTER, Grant H. *Conversation Pieces. Community and Communication in Modern Art*. Berkeley: University of California Press, 2004. pp. 10 e 11.

A estrutura da dissertação foi organizada em três grandes capítulos. A argumentação que se inicia nos primeiros itens do primeiro capítulo, “Arte ativista: uma história criativa”, enfatiza uma série de experiências recentes de manifestações coletivas, como a experiência do ativismo contemporâneo, as redes temporárias de trocas transdisciplinares entre artistas, teóricos e ativistas, as colaborações com grupos específicos, o uso de nomes múltiplos e a invenção de utopias coletivas. Em seguida, apresento um histórico que redescobre o coletivismo e o engajamento social na arte e nos movimentos contestatórios do século XX. Esta “tradição subversiva” se inicia na metade do século XIX e passa pelas experiências das vanguardas artísticas europeias, as manifestações do pós-guerra, o teatro de rua e os grupos militantes, as experiências políticas da Arte Conceitual dos anos de 1960 e 1970 e o ativismo cultural voltado à comunidade e aos movimentos sociais. Seria impossível realizar uma apresentação completa de toda a produção coletiva e ativista deste período. Por isso, o nosso recorte privilegia as manifestações ocorridas em países europeus, nos EEUU e na América Latina (principalmente Brasil e Argentina), embora o coletivismo artístico surgido no pós-guerra em diante se estenda também por grupos espalhados no Japão, Leste Europeu, México, Cuba, África do Sul, Oriente Médio e Rússia<sup>46</sup>. Um breve histórico sobre o coletivismo no Brasil será apresentado no terceiro capítulo da dissertação, quando analisaremos as principais táticas e processos particulares de uma arte ativista e coletiva no País.

O histórico apresentado no primeiro capítulo pretende elucidar o legado conceitual, ativista e tático deixado por essas manifestações precedentes, considerando o contexto em que surgiram, como lidaram com o sistema de arte, com a política e a sociedade do seu tempo. As idéias abordadas no primeiro capítulo serão levadas como referência para o capítulo seguinte, “Táticas intervencionistas de uma estética anti-corporativa”, no qual apresento uma discussão sobre as características de uma arte ativista entre 1990 aos dias atuais, explorando as relações contemporâneas entre o local e o global. Dentro da criação de novos paradigmas, uma estética anti-corporativa propõe-se a desenvolver novos debates públicos, integrar teoria e prática, conceito e ação, possibilitando elaborar respostas criativas às opressões e os efeitos do capitalismo

---

<sup>46</sup> No Japão, coletivos como *Gutai* (1954-1972), *Hi Red Center* (1963-1964) e *The Play* (1964-1966); na Croácia, *Gorgona* (1959-1966) e *Group of Six Artists* (1975-1984); no México dos anos 70, *Proceso Pentágono* e *Taller de Arte e Ideologia*; em Cuba, *Arte Calle* e *Grupo Provisional* nos anos 80; no Líbano, *Atlas Group* (desde 1999); na África do Sul, *Le Group Amos* e *Huit Facettes*, entre os anos 80 e 90; na Rússia, *Kollektive Aktionen* (desde 1976) e *Radek Community* (desde 1999), além de grupos de *body art*, como o Acionismo Vienense, nos anos 60 e 70, e o Acionismo Russo nos anos 90.

flexível. Subdividido em três itens, este capítulo apresenta como propostas de análises ações artísticas transdisciplinares que interagem no campo da ciência e da tecnologia (como é o caso dos coletivos norte-americanos *Critical Art Ensemble* e *subRosa*), produzindo conhecimento público sobre assuntos políticos e científicos. O segundo item busca compreender uma “arte do protesto” a partir de iniciativas diversas, centradas mais especificamente na rede/coletivo espanhol *Yomango* e no ativismo criativo da dupla *The Yes Men*.

No último item, este capítulo faz uma análise crítica acerca das ações de ativismo semiótico conhecidas pela prática de *Culture Jamming* (Interferência Cultural). Muito popular e difundido nos anos de 1990 nos EEUU, no Canadá e com ações similares recentes no Brasil, o *Culture Jamming* envolve a subversão, a manipulação ou o rompimento simbólico das mensagens publicitárias na mídia e no espaço urbano. Estratégias como alteração de *outdoors*, anti-propagandas e campanhas anti-consumo, desenvolvidas por coletivos como BUGA UP (Austrália) e *Billboard Liberation Front* (EEUU), *Adbusters* (Canadá) e artistas-ativistas, como Jorge Rodriguez Gerada (EEUU/Espanha) e Carly Stasko (Canadá), buscam realizar uma investigação do aparato da representação corporativa, permitindo uma nova e livre expressão social da vontade política em um mundo sufocado pela acumulação de signos, marcas e imagens publicitárias. Neste item, pretendo mostrar também como parte do discurso ativista promovido pelos *jammers* foi cooptado ou, utilizando um termo vindo dos situacionistas, “recuperado”<sup>47</sup> pela indústria cultural.

O terceiro capítulo da dissertação, “Coletivismo artístico no Brasil: a imaginação de um espaço social”, oferece um enfoque crítico sobre as intervenções dos grupos brasileiros. Desde meados dos anos 90<sup>48</sup>, vem proliferando no País um número cada vez

---

<sup>47</sup> Para os situacionistas, a recuperação é a absorção do protesto e da estética radical pelo mercado. É o processo pelo qual o espetáculo (no sentido dado por Guy Debord) toma uma idéia subversiva e a recoloca como uma mercadoria vendável.

<sup>48</sup> Durante a pesquisa, foram mapeados centenas de coletivos e ações efêmeras no País. As práticas e os interesses destes coletivos são bastante diferenciados, abrangendo trabalhos de intervenção urbana e performance, assim como mídia tática, música, ativismo e produção audiovisual. Até o momento, foram encontrados os seguintes coletivos: A Revolução Não Será Televisada (ARNST, São Paulo-SP, 2002), After-ratos (São Paulo-SP e Paris-França, 2000), Aleph (Recife-PE, 2001), Alerta! (São Paulo-SP), Anti-Cinema (São Paulo-SP, 2001), Ateliê Piratininga (São Paulo-SP, 1998), Atrocidades Maravilhosas (Rio de Janeiro-RJ, 2000), Base-V (São Paulo-SP, 2002), Batukação (São Paulo-SP, 2001), Bete vai à Guerra (São Paulo-SP), BijaRi (São Paulo-SP, 1996), Branco do Olho (Recife-PE, 2004), Camelo (Recife-PE, 1996), Carga e Descarga (Recife-PE, 1996), Carmen y Carmen (Rio de Janeiro-RJ, 2002), Casa Blindada (São Paulo-SP, 1999), Catadores de Histórias (São Paulo-SP, 2001), Centro de Desintoxicação Midiática (Pelotas-RS, 2003), Centro de Mídia Independente (CMI, Brasil, 2000), Cine Falcatrua (Vitória-ES, 2004), Chelpe Ferro (Rio de Janeiro-RJ, 1995), Cia. Cachorra (São Paulo-SP, 1998), Clube da Lata (Porto Alegre-RS, 1998), C.O.B.A.I.A (São Paulo-SP, 2004), Coletivo Entretantos (Vitória-ES, 2005), Coletivo

maior de coletivos de artistas que incorporam formatos variados de organização e objetivos. Temos a existência de alguns coletivos trabalhando em conjunto há mais de dez anos, assim como agrupamentos efêmeros e temporários. Neste capítulo, optei por não apresentar um mapeamento extensivo desta nova produção, mas discutir ações e projetos que dialoguem com o tema deste estudo e as propostas apresentadas nos capítulos anteriores, sem esquecer das peculiaridades em relação às situações locais e culturais específicas.

Além de apresentar o contexto do surgimento desses grupos mais recentes e de um histórico sobre o coletivismo artístico no Brasil, a discussão deste capítulo analisa a produção coletiva de artistas residentes em diversas cidades brasileiras, como Poro (Belo Horizonte), Entorno (Brasília) e Grupo de Interferência Ambiental (Salvador), intercalando com algumas ações ocorridas em São Paulo e Rio de Janeiro. O objetivo é enfatizar as práticas intervencionistas destes grupos e destacar também outros circuitos de produção e de circulação fora das instituições, em espaços como o Centro de Contracultura em São Paulo, bem como eventos e exposições organizados pelos

---

MADEIRISTA (Porto Velho-RO, 1998), Contra Filé (São Paulo-SP, 2003), Deusamorna (Santa Maria-RS, 2003), Don Quijote (São Paulo-SP, 2005), Elefante (São Paulo-SP, 2004), Empreza (Goiás-GO, 2001), Entorno (Brasília-DF, 2002), Éramos 3 (Rio de Janeiro-RJ, 2003), Espaço Coringa (São Paulo-SP, 1998), Espaço Estilíngue (Belo Horizonte-MG, 2006), Espiral da Sensibilidade (São Paulo-SP, 2000), Esqueleto Coletivo (São Paulo-SP, 2003), Expansão Pública do Artista! (EPA!, Curitiba-PR, 2001), Experiência Imersiva Ambiental (EIA, São Paulo-SP, 2004), Expressão Sarcástica (Florianópolis-SC, 1995), Feitoamãos (Belo Horizonte-MG, 1999), Flesh Nouveau (Porto Alegre-RS), Formigueiro (São Paulo-SP e Rio de Janeiro-RJ, 2002), Frente 3 de Fevereiro (São Paulo-SP, 2004), “GRUPO” (Belo Horizonte-MG, 2001), Grupo Anti-Publicidade Abusiva (GAPA, São Paulo-SP, 2005), Grupo BRAÇO (São Paulo-SP, 2003), Grupo de Interferência Ambiental (GIA, Salvador-BA, 2002), Grupo de Pesquisa Subversiva (GPS, São Paulo-SP, 2006), Grupo Risco (Campinas e São Paulo-SP, 2004), Grupo Um (Rio de Janeiro-RJ, 2003) Happening Pictórico (São Paulo-SP, 2004), Horizonte Nômade (São Paulo-SP, 2002), Integração Sem Posse (São Paulo-SP, 2005), Laranjas (Porto Alegre-RS, 2001), Maruípe (Vitória-ES, 2004), Media Sana (Recife-PE, 2002), Mico (São Paulo-SP, 2000), mm não é confete (São Paulo-SP, 2003), Movimento Terrorista Andy Warhol (São Paulo-SP, 2000), Neo Tao (São Paulo-SP, 1997), Nova Pasta (São Paulo-SP, 2002), Núcleo Performático Subterrânea (São Paulo-SP, 2000), OPAVIVARÁ! (Rio de Janeiro-SP, 2006), OPOVOEMPÉ (São Paulo-SP, 2004), Orquestra Organismo (Curitiba-PR, 2005), Os Bigodistas (São Paulo-SP, 2003), Phoder Paralelo (Rio de Janeiro-RJ, 2002), Pipoca Rosa (Curitiba-PR, 2000), Poesia.Objetos.Imagens.Instalados (P.O.I.S, Porto Alegre-RS, 2003), Política do Impossível (PI, São Paulo-SP, 2005), Poro (Belo Horizonte-MG, 2002), Radioatividade (São Paulo-SP, 2001), Re: Combo (Recife-PE, 2001), Rejeitados (Brasil, 2002), Rradial (Rio de Janeiro-RJ), Sid Moreira (São Paulo-SP, 2003), spmb (São Paulo-SP e Winnipeg-Canadá, 1998), Subgraf (Recife-PE, 1995), TASCHEKATALOGFÜRETRANGEURS (Rio de Janeiro-RJ, 2004), Telephone Colorido (Recife-PE, 2000), TEMP (São Paulo-SP, 2002), Tentativas de construção e aplicação de sistemas (TCAS, Rio de Janeiro-RJ, 2000), Transição Listrada (Fortaleza-CE, 1997), Upgrade do Macaco (Porto Alegre-RS, 2003), Urucum (Macapá-AP, 1997), Vaca Amarela (Florianópolis-SC, 2001), Valderramas\_project (São Paulo-SP, 2002), Valmet (Goiânia-GO, 2002), Verdurada (São Paulo-SP, 1996), Zaratruta (São Paulo-SP, 2003), ZOIX (São Paulo-SP, 1999). Parte deste mapeamento está baseado em um outro estudo teórico sobre os coletivos brasileiros. Ver ALBUQUERQUE, Fernanda Carvalho de. *Troca, soma de esforços, atitude crítica e proposição: Uma reflexão sobre os coletivos de artistas no Brasil (1995 a 2005)*, dissertação de mestrado. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2006.

próprios artistas. Este item também apresenta alguns pontos sobre o posicionamento dos coletivos brasileiros em relação ao sistema de arte, considerando também suas possíveis estratégias de crítica institucional.

Em seguida, a reflexão deste capítulo ficará concentrada nos esforços dos coletivos de arte de São Paulo, especialmente em ações que procuram evidenciar situações de conflito na cidade. Este é o caso das intervenções de coletivos como BijaRi, Catadores de Histórias, Cia. Cachorra, Contra Filé, Frente 3 de Fevereiro, Elefante, Esqueleto Coletivo, Experiência Imersiva Ambiental e outros. Um caso exemplar da atuação dos coletivos citados acima, somada a uma luta social, está na experiência de alguns artistas com os movimentos de moradia, em particular o Movimento Sem-Teto do Centro (MSTC). A ocupação Prestes Maia (2002-2007), localizada em um prédio no Centro de São Paulo, permitiu que alguns coletivos realizassem intervenções, eventos e manifestações naquele local. Desse contato, os coletivos criaram formas de “resistência simbólica”<sup>49</sup> que fizeram com que a história das 468 famílias que viveram na ocupação fosse parar nos noticiários televisivos e nas páginas dos jornais mais importantes do País, apontando debates sobre o acesso à moradia e os processos de revitalização e de gentrificação da cidade.

Em linhas gerais, a gentrificação é um fenômeno não apenas físico e econômico, mas também cultural e social. É considerada uma das principais estratégias do capitalismo globalizado, que inclui a “requalificação” de uma determinada área da cidade – geralmente os grandes centros – através de dois processos, pelo menos: pela *demanda*, quando a classe média “volta à cidade” estimulada pelo setor imobiliário com a criação de novas habitações (como os prédios de médio e alto padrão), e pela *oferta*, conforme as negociações entre governo e setor privado, com o intuito de atrair o turismo e os novos moradores por meio da criação de serviços e espaços para consumo (lojas, restaurantes, cafés e *shoppings*) e lazer (centros culturais, museus, galerias etc). Como consequência, a gentrificação pode levar à expulsão ou à substituição das famílias de baixa renda pela classe emergente<sup>50</sup>.

---

<sup>49</sup> O conceito de “simbólico” aparece em outras definições e contextos apresentados nesta dissertação. O simbólico é “a maior parte da linguagem que nomeia e relata coisas, é aquela unidade de competência semântica e sintática que permite que a comunicação e a racionalidade apareçam.” Ver HEBDIGE, Dick. *Subculture: the Meaning of Style*. Londres: Methuen, 1979. p. 164.

<sup>50</sup> Este parágrafo contém trechos do livro *De Volta à Cidade: dos processos de gentrificação às políticas de “revitalização” dos centros urbanos*. São Paulo: Annablume, 2006, editado por Catherine Bidou-Zachariassen.



Interessa também a este trabalho dar continuidade a um pensamento crítico que há algum tempo vem sendo produzido por alguns artistas e apoiadores da luta por moradia em São Paulo. Com o fim da ocupação Prestes Maia, muitas questões ainda permanecem: o que levou os coletivos de arte a se engajarem nesta luta? Como os artistas se posicionam em relação à colaboração com um movimento social, como o MSTC? Quais as contradições produzidas entre o contato dos artistas e a ocupação? A prática artística coletiva *impede* o processo de gentrificação?

Talvez o leitor se pergunte da necessidade que essas práticas coletivas têm em carregar o *status* de “arte” ou de “engajamento social”. É exatamente este esforço multifacetado de convergências entre situações de autonomia artística e organização política que nos interessa entender, discorrendo sobre experiências dissidentes que rompem com as categorias classificatórias previamente estabelecidas. É através deste cruzamento entre arte e ativismo que a apropriação ativa do mundo comum tem sido capaz de constituir a “terceira via” de uma micropolítica da arte. Por fim, no item a seguir, gostaria de destacar alguns pontos importantes da minha experiência pessoal na participação de eventos que colaboraram para o meu interesse com este tema de estudo.

### **Um percurso imersivo**

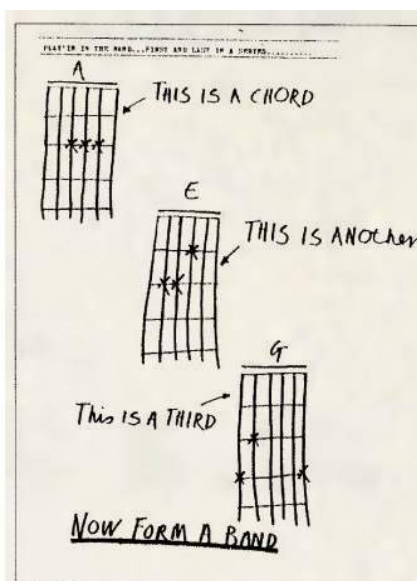
Este projeto foi realizado por conta de uma história pessoal somada a extensas relações de colaboração, diálogos e vivências com os diversos coletivos e indivíduos entrevistados ao longo deste processo. Busquei nesta dissertação a possibilidade de se repensar uma pesquisa acadêmica não como uma atividade isolada, mas como uma modalidade prática que congrega uma operação de análise no campo da História junto à participação direta do pesquisador em práticas coletivas que procuram uma eficácia própria na produção de saberes úteis para suas lutas<sup>51</sup>.

De início, a minha experiência pessoal com práticas coletivas começou ainda na adolescência através do *Punk*, influenciado também pelas idéias anarquistas de associação voluntária e apoio mútuo. O *Punk* como *subcultura* (entendida aqui como forma política de oposição à cultura dominante através da elaboração de instituições

---

<sup>51</sup> COLECTIVO SITUACIONES. “On the researcher-militant”, in BLOCK, René e NOLLERT, Angelika (orgs.). *Collective Creativity/Kollektive Kreativität*. Catálogo da mostra no Kunsthalle Fridericianum, Kassel, 2005. p. 286.

alternativas)<sup>52</sup> representou para mim a transformação radical de valores e de atitudes que formam o senso crítico comum. Interessado por uma cultura de resistência, a minha motivação pela produção cultural coletiva dentro do *Punk* foi norteadada pela vontade de independência e de criação livre, o que o jornalista inglês Jon Savage chamou nos anos 70 de uma “estética do acesso”. Uma imagem resume muito bem esta idéia: um diagrama publicado na página de um dos primeiros fanzines *Punk* produzidos na Inglaterra, o *Sniffin' Glue*.



Este é um acorde;  
 Este é outro [acorde];  
 Este é um terceiro [acorde];  
 Agora forme uma banda.

A filosofia de que “menos é mais” traduzida por este diagrama resume o anseio de experimentar e de concretizar atividades coletivas que valorizem as subjetividades de uma determinada subcultura, como formar uma banda sem ser um “músico” e com ela abolir a distância entre artista e público, criar uma publicação alternativa acessível e desenvolver ações colaborativas que desafiem a lógica corporativa do capitalismo. Esta é a ética do *faça-você-mesmo*<sup>53</sup>, que atravessou toda a cultura *Punk* e *underground* até chegar aos pesquisadores e coletivos de artistas que escrevem sobre suas práticas e lançam seus registros e reflexões em fanzines, *sites*, jornais e revistas independentes.

Publicações alternativas como os fanzines proporcionam, segundo o historiador Stephen Duncombe, um modelo de produção cultural e de organização participativa<sup>54</sup>. Os aspectos desta produção cultural independente também são encontrados nas ações

<sup>52</sup> HEBDIDGE, Dick. *Subculture: the Meaning of Style*. Londres: Methuen, 1979. p. 148.

<sup>53</sup> Faça-você-mesmo (em inglês, *do-it-yourself* – DIY) é um termo comum no *Punk* e refere-se às formas alternativas de produção e de distribuição dentro de uma cena musical, como a organização de shows independentes, selos, gravadoras e mídia alternativa, assim como a criação de fanzines documentando uma determinada produção cultural.

<sup>54</sup> DUNCOMBE, Stephen. *Notes from Underground: Zines and the Politics of Alternative Culture*. Nova York: Verso, 1997. p. 129.

ativistas e na cooperação mútua em circulação pelo ciberespaço. Coletivos como @™ark (ou RTMark) e *Electronic Disturbance Theater* (EDT), com seus atos de desobediência civil pela *internet*<sup>55</sup>, praticam um teatro político e virtual de resistência direta sobre o controle midiático da economia da informação. Usuários anônimos da rede que desenvolvem *sites*, compartilham programas *open source* (cujo código fonte de um *software* pode ser modificado livremente pelos usuários) e arquivos de música em programas *peer-to-peer*<sup>56</sup> colocam em prática uma economia mista de distribuição de material, o que Richard Barbrook chama de “economia da dádiva *high-tech*”<sup>57</sup>.

As possibilidades de controlar e de organizar autonomamente os meios de produção cultural me levaram a participar da realização de um evento faça-você-mesmo chamado *Verdurada*. Criada em 1996, a *Verdurada* é organizada por um coletivo de integrantes ligados à comunidade *Punk-Hardcore-Straightedge* de São Paulo<sup>58</sup> e consiste na apresentação de bandas e palestras sobre assuntos políticos, além de oficinas, debates, exposição de vídeos e de arte de conteúdo político. Ao final do *show*, a *Verdurada* distribui gratuitamente um jantar totalmente vegetariano. Este é o mais antigo e talvez o mais importante evento do calendário independente brasileiro e latino-americano. A organização da *Verdurada* se encarrega tanto do contato com as bandas e palestrantes, quanto da locação do espaço, contratação das equipes de som e divulgação. Tudo sem fins lucrativos ou patrocínios de empresas. A renda é destinada a cobrir os custos e colaborar com atividades e iniciativas realizadas ou apoiadas pelo coletivo. Em dez anos de evento, tivemos a presença de bandas vindas de países como Alemanha, EEUU, Argentina e Itália. Dentre as palestras, tivemos a presença de ativistas e intelectuais, como José Arbex Jr. (da revista *Caros Amigos*), João Silvério Trevisan, Margareth Rago, Gilmar Mauro (da direção nacional do MST), o grupo Tortura Nunca Mais e as ativistas do grupo norte-americano *Food Not Bombs*.

Como estudante de Jornalismo, conheci em 1996 a *Adbusters*, uma revista editada pela organização não-governamental canadense Media Foundation. Chamava a minha atenção na revista suas paródias de anúncios publicitários de governos e de grandes corporações modificados por textos ou imagens, uma intervenção que a revista

---

<sup>55</sup> Site do @™ark: <http://www.rtmark.com>. *Electronic Disturbance Theater*: <http://www.thing.net/%7Erdm/ecd/ecd.html>.

<sup>56</sup> *Peer-to-peer* é um sistema que possibilita compartilhar arquivos via *internet*, sendo o computador de um usuário cliente e servidor de uma rede. Programas como *Napster*, *Kazaa*, *Emule* e *Soulseek* são os mais conhecidos.

<sup>57</sup> BARBROOK, Richard. “The Hi-Tech Gift Economy”, 1998. Disponível em: <<http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-9810/msg00122.html>>. Acesso em: 19 maio de 2006.

<sup>58</sup> Para mais informações sobre a *Verdurada* e *straightedge*, ver <http://www.verdurada.org>.

chama de *subvertising*. As reportagens da *Adbusters* misturavam certa ironia a um texto crítico sobre a corrosão da vida e da cultura contemporânea pelo consumo. A revista ainda mostrava o trabalho de grupos de artistas e de ativistas que interferiam nas mensagens dos *outdoors* nas ruas dos EEUU e do Canadá. Foi nessa época também que o movimento de resistência global começou a aparecer com maior ênfase na mídia e pela *internet*. A insurreição zapatista em Chiapas e o seu *Encontro Intercontinental pela Humanidade e contra o Neoliberalismo*<sup>59</sup> influenciaram ativistas e movimentos sociais por todas as partes do planeta. A proposta deste encontro intercontinental foi a de criar uma rede coletiva sobre as lutas particulares nos cinco continentes, sem uma estrutura organizada burocraticamente e sem uma coordenação centralizadora<sup>60</sup>.

No segundo encontro intercontinental realizado em Barcelona, no ano de 1997, grupos anarquistas, sindicatos comerciais radicais europeus, o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra do Brasil, fazendeiros indianos, associações de pescadores da Indonésia e Sri Lanka, sindicato dos professores argentinos e grupos indígenas – como os Maori, da Nova Zelândia, e os Kuna, do Equador – idealizaram uma rede de ajuda mútua chamada Ação Global dos Povos. No ano seguinte, em uma reunião em Genebra, esta aliança criou os chamados *Dias de Ação Global*, com manifestações simultâneas contra a globalização econômica em diversas cidades do mundo. Essas manifestações, como as realizadas na Inglaterra pelo *Reclaim The Streets!* (RTS!)<sup>61</sup>, marcaram a confluência de diversos movimentos como uma resistência total no território urbano das principais cidades.

Diferente dos protestos políticos convencionais, como as passeatas escoltadas pela polícia ou os discursos nos carros de som realizados por líderes de partidos políticos, grupos de ativistas e de artistas encontraram-se nas festas de rua globais do RTS! para apropriar-se temporariamente do espaço urbano. Os manifestantes usavam seus corpos, criatividade e música para criar uma experiência de ideais coletivos, o que

---

<sup>59</sup> Entre os dias 27 de julho e 3 de agosto de 1996, o Exército Zapatista de Libertação Nacional promoveu em Chiapas o *I Encontro Intercontinental pela Humanidade e contra o Neoliberalismo*, reunindo ativistas e movimentos sociais de mais de 50 países. Um segundo encontro ocorreu em 1997, entre os dias 25 de julho e 3 de agosto.

<sup>60</sup> GRAEBER, David. “The New Anarchists”, in *New Left Review*, nº 13, janeiro-fevereiro de 2002. Disponível em: <<http://www.newleftreview.net/NLR24704.shtml>>. Acesso em: 31 maio 2006.

<sup>61</sup> O *Reclaim The Streets!* (RTS!) é um grupo (ou melhor, uma “des/organização”) ativista de ação direta não-violenta, surgido no início dos anos 90 na Inglaterra. O RTS! foi formado como um movimento não-hierárquico contra a construção de estradas e a devastação do meio ambiente no Reino Unido. O objetivo do RTS! era retomar o espaço público apropriado pelo capitalismo, devolvendo-o para o uso coletivo. Suas táticas de ação incluíam *raves* (festas de rua com música eletrônica), performances, *Culture Jamming* e jardinagem de guerrilha (plantar árvores no concreto, em espaços urbanos degradados ou não-utilizados).

antropólogo Victor Turner denomina de *communitas*: uma relação não-mediada entre indivíduos concretos, históricos e idiossincráticos, vivenciada brevemente durante certas experiências liminóides<sup>62</sup>. Nas festas-protesto do RTS!, os ativistas não só enfrentavam a repressão da polícia, mas usavam todas as táticas e performances artísticas possíveis para rapidamente atingir os espaços e os símbolos do controle corporativo. Como explica John Jordan, um dos principais participantes do RTS! durante a década de 90, performances artísticas são uma forma de ação direta na qual o poético e o pragmático se encontram. “A ação direta mescla práxis, catarse e imagem. Para envolver-se na ação direta, é preciso sentir-se suficientemente apaixonado para por os seus valores em prática; [a ação direta] consiste, literalmente, em dar corpo aos seus sentimentos, em atuar a sua política.”<sup>63</sup> Estes acontecimentos me despertaram um grande interesse pela pesquisa sobre os novos movimentos sociais, então comecei a procurar textos, livros e relatos sobre essas experiências.

No último ano da faculdade de Jornalismo, meu projeto de conclusão de curso foi uma revista de cultura e política chamada *Reversus*. Inspirado em parte pela *Adbusters*, o grupo que editou a revista cultivava um grande interesse pela cultura *hacker*, pelo levante zapatista, pelo anarquismo, pelos situacionistas e pela música alternativa. Em suas páginas, *Reversus* trouxe entrevistas com Augusto Boal e Denise Stoklos, reportagens sobre os *crackers*<sup>64</sup> que operam na *internet* e ensaios fotográficos com os detentos do Carandiru. Cabe ressaltar que o nome *Reversus* foi uma homenagem a um jornal paulistano da década de 70, *Versus* (1975-1979), um dos mais significativos nomes da imprensa alternativa brasileira (chamada também de “imprensa nanica”), que se utilizava da criatividade de seus textos, ilustrações e literatura *samizdat*<sup>65</sup> para driblar o controle da censura no período ditatorial. Segundo Bernardo Kucinski no livro *Jornalistas e Revolucionários*, *Versus* “usava uma narrativa mítica, operando no plano ideológico através de metáforas culturais e históricas, dos heróis da esquerda. *Versus* foi, a seu modo, uma síntese do jornalismo de resistência, adotou a cultura de resistência como manifesto estético na mesma tradição do teatro de resistência e do

---

<sup>62</sup> TURNER, Victor. *From Ritual to Theatre*. Nova York: PAJ Publications, 1982 p. 45.

<sup>63</sup> JORDAN, John. “El Arte de la necesidad”, in BLANCO, Paloma, CARRILLO, Jesús, CLARAMONTE, Jordi e EXPÓSITO, Marcelo (orgs.). *Modos de Hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001. p. 372.

<sup>64</sup> *Cracker* é o termo usado por indivíduos que quebram as senhas de proteção de *softwares* ou invadem ilegalmente sistemas de computadores.

<sup>65</sup> O uso da palavra *samizdat* faz uma referência direta à edição de poemas e romances por publicações clandestinas que circulavam na Rússia e no Leste Europeu durante o regime do antigo bloco soviético.

*cinema de resistência.*”<sup>66</sup> O criador e editor de *Versus*, o jornalista Marcos Faerman (já falecido), foi meu professor e um dos orientadores iniciais do projeto de conclusão de curso, a quem devo eterna gratidão por me ensinar que a união entre poesia, política e grande reportagem poderia ser uma importante ferramenta de denúncia e de transformação social.

Em maio de 2000, um núcleo de pessoas ligadas à organização da *Verdurada* começou a participar de uma coalizão de grupos e de indivíduos estimulados pela Ação Global dos Povos. A partir do protesto realizado no dia 26 de setembro de 2000 (S26) em São Paulo, somado a outras manifestações nacionais e mundiais contra o encontro do Banco Mundial e Fundo Monetário Internacional em Praga, um grupo de ativistas criou o *site* do Centro de Mídia Independente (CMI), inaugurado em dezembro daquele ano<sup>67</sup>. O CMI é a versão brasileira do *Indymedia*, rede surgida em novembro de 1999 durante a organização dos protestos em Seattle (30 de Novembro a 3 de Dezembro de 1999) contra a “rodada do milênio”, promovida pela Organização Mundial do Comércio<sup>68</sup>. 134 chefes de Estado se reuniram na cidade norte-americana com o objetivo de discutir novas áreas para o comércio internacional e transações financeiras. Cerca de 50 mil manifestantes conseguiram barrar as negociações. A suspensão da rodada do milênio fez um movimento radical, bem-informado e criativo chamar a atenção da mídia, mas fez também florescer em muitas pessoas uma vontade de participar diretamente dos acontecimentos nas ruas.

Em meio à agitação ativista pelo mundo, comecei a acompanhar algumas atividades do *Indymedia* e do CMI de São Paulo, participando de manifestações nos anos de 2000 e 2001. Nessa época, lembro de ter conseguido uma cópia de um livro que acabara de ser lançado nos EEUU: *No Logo* (Sem Logo), escrito pela jornalista canadense Naomi Klein. Este livro gerou uma grande discussão entre os ativistas,

---

<sup>66</sup> KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e Revolucionários. Nos tempos da imprensa alternativa*. São Paulo: Editora Página Aberta, 1991. p. 189. Importante também citar a iniciativa de Omar L. de Barros Filho em organizar uma antologia dos textos de *Versus* sob o nome de *Versus - Páginas da Utopia* (Azougue Editorial, 2007), além de um site sobre o projeto: <http://www.versus.jor.br>.

<sup>67</sup> <http://www.midiaindependente.org>

<sup>68</sup> Nessa época, foi criado um *site* para que os ativistas e os veículos de mídia alternativa pudessem publicar livremente relatos, vídeos e fotos. Este *site* acabou se transformando no primeiro da rede *Indymedia* (<http://www.indymedia.org>), recebendo cerca de 1,5 milhão de visitas durante os protestos em Seattle. Em fevereiro de 2000, um pequeno coletivo do *Indymedia* foi formado em Washington DC para cobrir o protesto contra o Banco Mundial e o FMI em 16 de abril. Logo depois, coletivos ativistas de vários países começaram a formar seus centros de mídia independente pelo mundo. Como uma publicação aberta, o *Indymedia* é um espaço onde qualquer pessoa pode postar informações sobre encontros regionais e nacionais, reportagens sobre protestos e discussões sobre racismo, lutas sociais, biotecnologia, inclusão digital etc.

especialmente pela forma em que Klein relata as estratégias das grandes corporações em gerenciar suas marcas de forma global, transformando-as em estilos de vida. Particularmente, um dos capítulos do livro, “*Culture Jamming: a publicidade sob ataque*”, chamou muito a minha atenção ao trazer mais informações sobre as práticas de diversos coletivos e *culture jammers* – os quais pude conhecer nas páginas da *Adbusters* e visitando seus *sites* alguns anos antes – nos EEUU e Canadá. Em 2002, comecei a trabalhar algumas idéias desta dissertação; após diversas leituras e um primeiro projeto, tive a oportunidade de ter o meu tema acolhido pelo professor Marcos Silva, que não poupou esforços e sugestões para outros desenvolvimentos.

Inicialmente, o projeto de pesquisa ficou restrito a um estudo sobre as interferências dos *culture jammers* na década de 90. Paralelamente, o projeto também pretendia analisar e documentar as ações de alguns coletivos de artistas brasileiros surgidos nos últimos anos. Acompanhando novos desdobramentos sobre as relações entre arte e política, procurei também direcionar a minha pesquisa para os protestos anti-capitalistas e as práticas artísticas coletivas que criam a síntese deste trabalho com suas ações de ativismo cultural. Segundo Jennifer Verson, integrante do coletivo inglês *Clandestine Insurgent Rebel Clown Army*<sup>69</sup>, o ativismo cultural desenvolve um espaço no qual “*arte, ativismo, performance e política se encontram, se combinam e se interagem (...). O que liga o ativismo com a arte é o desejo compartilhado de criar a realidade que você enxerga em sua imaginação e a crença na capacidade de construir o mundo com suas próprias mãos.*”<sup>70</sup>

No Brasil, um evento importante para os coletivos de arte foi o festival *Mídia Tática Brasil*, desdobramento do festival holandês *Next Five Minutes*<sup>71</sup>. Entre os dias 13 e 16 de março de 2003, na Casa das Rosas em São Paulo, teóricos e produtores discutiram estratégias midiáticas e meios alternativos de produção em rede, criando um espaço de encontro real entre coletivos de artistas e de ativistas. Com este evento, pude conhecer diversos grupos brasileiros, iniciar a organização do material de pesquisa e

---

<sup>69</sup> Grupo formado por “palhaços rebeldes” que combinam ações não-violentas e técnicas bem-humoradas das performances de *clown* para desestabilizar o confronto policial durante as manifestações. *Site* do grupo: <http://www.clownarmy.org>.

<sup>70</sup> VERSON, Jennifer. “Why we need cultural activism”, in THE TRAPESE COLLECTIVE (ed.). *Do It Yourself. A Handbook for Changing Our World*. Londres: Pluto Press, 2007. p. 172.

<sup>71</sup> Festival surgido em 1996 e que se propõe a discutir as interseções entre arte, política e tecnologia sob o prisma da mídia tática. Além do *Mídia Tática Brasil*, um outro encontro ocorrido um ano depois em São Paulo, e que também contou com atividades coletivas de grupos ligados ao feminismo, ecologia, anarquismo, cooperativas, rádios livres, mídia independente e artistas, foi o *Encontro de Grupos Autônomos* (fevereiro de 2004).

obter diversos contatos. O conceito de “mídia tática” surgiu na Europa no período histórico pós-queda do Muro de Berlin, quando a mudança política propiciou aos artistas e ativistas o uso de tecnologias mais acessíveis em grande escala. Podemos definir melhor o conceito com base no texto que o disseminou, escrito por Geert Lovink e David Garcia, fundadores do festival *Next Five Minutes*.

Mídias Táticas são o que acontece quando mídias baratas tipo “faça-você-mesmo”, tornadas possíveis pela revolução na eletrônica de consumo e formas expandidas de distribuição (do cabo de acesso público à *internet*), são utilizadas por grupos e indivíduos que se sentem oprimidos ou excluídos da cultura geral. As mídias táticas não só reportam fatos, mas também nunca são imparciais: elas sempre participam e é isso o que mais que qualquer coisa as separa das mídias dominantes (...). Mídias táticas são mídias de crise, crítica e oposição. Esta é tanto a fonte de seu poder (“a raiva é uma energia”: John Lydon) como a sua limitação. Seus heróis típicos são: o ativista, guerreiros de mídia nômades, o *prankster*, o *hacker*, o *rapper* de rua, o kamikaze de câmera de vídeo, eles são os alegres negativos, sempre à procura de um inimigo.<sup>72</sup>

Foi nesse momento de convergência dos artistas brasileiros com a mídia tática que os coletivos do País ganharam um destaque na imprensa com a publicação de uma reportagem no caderno *Mais!*, do jornal *Folha de S. Paulo*, com o título de “A explosão do a(r)tivismo”. A reportagem descrevia algumas ações dos coletivos brasileiros que, de acordo com a autora, conquistavam aos poucos o circuito das artes e se apropriavam das estratégias situacionistas dos anos 60, promovendo “*um revival inspirado em artistas como Hélio Oiticica, Artur Barrio e Cildo Meireles.*”<sup>73</sup> Esta reportagem conseguiu provocar alguns debates entre os coletivos citados no jornal. Muitos deles se sentiram mal-descritos na reportagem, além de não concordarem com o termo “ativista”<sup>74</sup>,

---

<sup>72</sup> GARCIA, David e LOVINK, Geert. “O ABC da Mídia Tática”, 1997. Disponível em: <<http://www.rizoma.net/interna.php?id=131&secao=intervencao>>. Acesso em: 31 maio 2006.

<sup>73</sup> MONASCHESI, Juliana. “A explosão do a(r)tivismo”, in *Folha de S. Paulo*, 6/04/2003, caderno *Mais!*, pp. 4-9.

<sup>74</sup> Sobre o termo “ativismo”, é evidente a sua relação com um dos conceitos trabalhados nesta dissertação, no caso “arte ativista”. Porém, considero o termo *ativismo* problemático por denotar um certo engessamento dos campos de relação entre *ativismo* e *arte*, além de, obviamente, ser um nome inventado pela mídia, muito mais com o objetivo de se criar uma “tendência artística emergente” ou um “ismo” dentro de uma “nova vanguarda”. Sobre os “ismos”, recordo algumas palavras de Aracy Amaral: “*esses ‘ismos’ não deixaram de ser, em seu surgimento e eclipse, estimulados pela própria crítica, ávida de novidades formais e, nesse aspecto, veiculadora de algo comparável à obsolescência planejada de nossa contemporaneidade industrial e que é, simultaneamente, indício claro de que ‘arte moderna’, para*



citado diversas vezes no texto. Em 15 de abril daquele ano, coletivos como A Revolução Não Será Televisada, BijaRi, Centro de Mídia Independente, *Flesh Nouveau*, Mico, Nova Pasta e Transição Listrada responderam à reportagem com uma reunião em São Paulo. Em uma noite, discutiram a atenção da mídia sobre os coletivos “artistas” e o posicionamento político dos grupos, em um evento denominado *I Congresso Internacional de Ar(r)ivismo*<sup>75</sup>.

No período inicial da pesquisa, concentrei meus esforços em organizar entrevistas com os coletivos de artistas e ativistas estrangeiros, sempre com uma troca muito rica de experiências nos contatos que tive por *e-mail* e, eventualmente, de forma presencial. Em 2006, durante os desdobramentos das entrevistas, comecei uma relação ainda maior com os coletivos de arte de São Paulo. Participei de ações e compartilhei o meu percurso pessoal com os grupos que vinha pesquisando. Entre as diversas iniciativas, acompanhei de perto a colaboração dos grupos de São Paulo com a ocupação Prestes Maia. Naquele ano, ingressei na rede CORO (Coletivos em Rede e Organizações), idealizada a partir do levantamento que a artista Flavia Vivacqua vinha realizando sobre a produção coletiva no Brasil desde 2000<sup>76</sup>. Além de um *site* mapeando esta produção, a lista de discussão virtual do CORO permitiu que eu trocasse informações sobre a pesquisa e desenvolvesse uma grande amizade com muitos de seus contatos. Ainda neste ano, convidado pelo crítico e pesquisador Ricardo Rosas, editor da revista eletrônica *Rizoma*<sup>77</sup>, a colaborar com o projeto *Documenta 12 Magazines*<sup>78</sup>, realizei uma entrevista com o artista brasileiro Alex Villar, residente em Nova York desde o fim dos anos 80<sup>79</sup>. Ao lado de Rosas e de um outro colaborador e artista atuante sobre as práticas artísticas coletivas em São Paulo, Gavin Adams, criamos um coletivo teórico chamado Grupo de Pesquisa Subversiva. Decidimos iniciar a leitura conjunta de alguns textos sobre arte ativista e colaboração, na tentativa de mapear um debate crítico.

---

*muitos, pode ser identificada com o progresso na arte.” AMARAL, Aracy. Arte Para Quem? A Preocupação Social na Arte Brasileira 1930-1970, São Paulo: Studio Nobel, 2003. p. 27.*

<sup>75</sup> Uma publicação deste encontro foi editada posteriormente. Ver LIMA, Daniel e TAVARES, Túlio (eds.). *I Congresso Internacional de Ar(r)ivismo (Anais)*. São Paulo, outubro de 2003 (publicação independente). Ver também a entrevista com Daniel Lima (Frente 3 de Fevereiro e A Revolução Não Será Televisada) sobre a proposta do congresso, publicada no anexo desta dissertação.

<sup>76</sup> De acordo com Flavia Vivacqua, a rede formada pelo CORO inclui mais de 70 coletivos, um fórum de discussão, um *notice board* com mais de 300 *e-mails* por mês, uma média de quatro mil visitas mensais (sendo 37% de visitas internacionais), contatos com teóricos e artistas de vários países.

<sup>77</sup> <http://www.rizoma.net>.

<sup>78</sup> O projeto foi uma iniciativa dos organizadores da *Documenta* de Kassel em parceria com mais de cem revistas espalhadas pelo mundo. *Site da Documenta 12 Magazines*: <http://magazines.documenta.de>.

<sup>79</sup> A entrevista foi publicada nas páginas do *site Rizoma* e da *Documenta Magazines*, respectivamente em: <<http://www.rizoma.net/interna.php?id=324&secao=artefato>> e <<http://magazines.documenta.de/frontend/article.php?IdLanguage=9&NrArticle=379>>.

As reuniões e discussões do grupo pareciam caminhar muito bem. Porém, em abril de 2007, Ricardo Rosas faleceu. A lacuna deixada pela perda de um grande amigo e de um teórico desta qualidade dificilmente será preenchida. É por isso que dedico esta dissertação à sua memória e ao seu trabalho inspirador. Rosas foi um dos organizadores do festival *Mídia Tática Brasil*, articulava uma imensa rede de contatos com teóricos estrangeiros, sempre foi generoso e aberto em suas conversas com os artistas e interessados a aprender com seus textos críticos. Foi o primeiro teórico brasileiro a realmente engendrar uma discussão séria sobre arte ativista e coletivos de arte no País. Seus textos, entrevistas e traduções foram publicados nas páginas de *Rizoma*, criado por ele em 2000.

Desde seu início, *Rizoma* se estabeleceu como um importante campo de publicação sobre a atuação dos coletivos de arte brasileiros, grupos de mídia tática e estratégias ativistas. A importância e o desafio do *site Rizoma* em publicar textos sobre as práticas artísticas coletivas no Brasil está muito menos em criar uma nova forma de “crítica de arte” sobre esta produção, mas de fazer reverberar um pensamento teórico e prático permanente. Com o falecimento de Ricardo, assumi o posto de editor do *site Rizoma* e a coordenação do projeto com a *Documenta 12 Magazines*. Entre os dias 14 e 18 de agosto de 2007, representei o *Rizoma* no *workshop* “The Position of the Speaker”, organizado pela *Documenta 12*, em Kassel, com a presença de algumas publicações participantes deste projeto, como *Chto Delat?* (São Petersburgo/Moscou), *Exindex* (Budapeste) e *Glañta* (Gotemburgo). Durante uma semana, acompanhados pelo crítico e curador Simon Sheikh, discutimos as construções e as delimitações de uma figura específica que chamamos de *speaking subject*<sup>80</sup>. Procuramos debater as diferentes formas como este sujeito emerge em um discurso, seja na arte, em depoimentos e no discurso editorial das revistas participantes do encontro.

Com este percurso imersivo trilhado por conversas, eventos culturais e tantos outros encontros que criei, participei e colaborei, aprendi que o trabalho de uma pesquisa ativista é inerente à sua personificação e elaboração social. O envolvimento entre pesquisa e participação do historiador nas lutas políticas tratadas neste trabalho é decisiva para uma tentativa de contribuição de “*uma análise a pequeno, médio e longo prazo de crises, examinando e inventando novos modos de intervenção em escalas*”

---

<sup>80</sup> Uma tradução aproximada de *speaking subject* para o português seria “sujeito que fala”.

*micropolíticas*”<sup>81</sup>. Assim, me coloco na posição de um “pesquisador anarquista”, tal como sugere Andrej Grubacic. Para Grubacic, o pesquisador anarquista é aquele que enfrenta um novo papel: o de saber escutar, explorar e descobrir, de expor o interesse da elite dominante cuidadosamente escondido atrás de discursos supostamente objetivos. O pesquisador anarquista “*deve ajudar os ativistas e provê-los de fatos.*”<sup>82</sup> Deve ser parte atuante de um diálogo, de aprender com a comunidade e oferecer uma reflexão pessoal que encontra na arte modelos alternativos de ação. Se uma sociedade mais justa parece uma idéia utópica, a atividade artística, como disse certa vez Max Blechman, pode contribuir para o seu processo de concretização, pois ela é realização do impossível<sup>83</sup>.

---

<sup>81</sup> HOLMES, Brian. “Activist Research: From Geopolitics to Geopoetics”, 2006. Disponível em: <<http://www.ephemeraweb.org/journal/5-X/5-Xholmes.pdf>>. Acesso em: 21 maio 2007.

<sup>82</sup> GRUBACIC, Andrej. *Rumo a um novo Anarquismo*. São Paulo: Faísca, 2006. p. 25.

<sup>83</sup> BLECHMAN, Max, apud MACPHEE, Josh e REULAND, Erik (eds.). *Realizing the Impossible: Art Against Authority*. Oakland: AK Press, 2007. p. 3. Agradeço a Macphee e Reuland por lembrarem a citação de Blechman neste livro, levemente modificada aqui.

## Capítulo 1. Arte ativista: uma história criativa

*Qual é a relação entre a política e a arte?*

A. A arte é uma arma política.

B. A arte não tem nada a ver com a política.

C. A arte serve ao imperialismo.

D. A arte serve à revolução.

E. A relação entre a política e a arte não é nenhuma dessas coisas, algumas dessas coisas, todas essas coisas.

Carl Andre, 1969<sup>1</sup>.

De que consiste uma história criativa? Menos interessada na forma como a narrativa dos grandes acontecimentos costuma ser encadeada e estabelecida, uma história criativa deve preocupar-se com o seu próprio fazer, introduzindo outras perspectivas de atuação, outras abordagens, problemas e tensões existentes no mundo. Não faz muito tempo, caiu em minhas mãos um artigo recente do historiador e ativista norte-americano Howard Zinn sobre a atual situação política nos EEUU. Entre palavras corajosas de persistência e engajamento, Zinn destacava o fato de que escrever a história não pressupõe a neutralidade, mas uma chance de trazer para a luz do dia a resistência e o poder criativo das pessoas que lutam por um mundo melhor. Ao historiador, diz ele, cabe destacar novas possibilidades, revelar episódios enterrados sobre muitas pessoas que resistiram e que, em algum momento, puderam se unir, e até vencer<sup>2</sup>. Segundo Zinn, a rebelião começa como qualquer coisa cultural.

Um poema pode inspirar um movimento. Um panfleto pode desencadear uma revolução. A desobediência civil pode incitar muita gente e levá-la a pensar. Quando nos organizamos em conjunto, quando nos envolvemos, quando nos colocamos de pé e nos pronunciamos coletivamente, podemos criar um poder que governo algum pode suprimir.<sup>3</sup>

No desafio de constituir uma história *dissidente* da arte e da política contemporânea, surge uma contundente tarefa de observação, de investigação e de crítica sobre os projetos de arte ativista. Em tempos de guerras, conflitos, manifestações e crises, quando a estética se aproxima da política, insurgências poéticas engendram

---

<sup>1</sup> Citado por Lucy Lippard em *Get the Message? A Decade of Art for Social Change*. Nova York: E. P. Dutton, 1984. p. 5.

<sup>2</sup> ZINN, Howard. "If History is to be Creative", 9/12/2006. Disponível em: <<http://www.zmag.org/content/showarticle.cfm?ItemID=11585>>. Acesso em: 24 jun. 2007.

<sup>3</sup> Idem.

novos modos de ação coletiva. Nos territórios das grandes cidades, nas articulações pela *internet*, inseridos em comunidades ou nos movimentos sociais, ciclos de resistência criativa começaram a intervir criticamente nos efeitos nocivos do sistema de exploração da globalização neoliberal. Ao impor sua hierarquia através de políticas que estimulam estruturas de Estado coercivas e autoritárias, a globalização capitalista reduziu a influência da voz de diversas comunidades, beneficiou-se com a concentração de capital na mão de poucos e com a economia de livre mercado. Em muitos pontos do planeta, terras, recursos naturais e bilhões de pessoas tornaram-se matérias-primas e mão-de-obra barata<sup>4</sup> para a criação de bens e *commodities* em circulação no mercado transnacional, com suas atividades de produção e de consumo global gerando externalidades negativas e crises sistêmicas, deflação, desemprego e exclusão de grande parte das populações mundiais.

O discurso de uma suposta “representação igualitária” pela integração da produção regional unificada por negociações comerciais bilaterais e multilaterais, como o Tratado Norte-Americano de Livre Comércio (NAFTA) e a Área de Livre Comércio das Américas (ALCA), assim como a tentativa de integração econômica global pela Organização Mundial do Comércio (OMC), acompanhada por instituições transnacionais como o Fundo Monetário Internacional (FMI) e o Banco Mundial (BM), mostraram ser instrumentos falsamente democráticos que ignoram os interesses mais amplos ligados a demandas básicas, como saúde pública, legislação ambiental, agricultura familiar, proteção ao consumidor e leis trabalhistas, vistas como obstáculos ao comércio internacional. Ademais, os resultados provenientes das transformações do capitalismo contemporâneo e da exploração agressiva do meio ambiente estão produzindo uma sociedade cada vez mais desumanizada e individualizada, atravessada também pela previsão de um colapso ecológico eminente<sup>5</sup>.

A partir de uma perspectiva de extrema desigualdade, da consolidação do poder das grandes corporações e de instituições financeiras, junto da privatização de todos os aspectos da vida, um confronto político massivo e direto sobre tais condições pareceu imprescindível e inevitável. Neste processo, os movimentos autônomos consideram que as “*mobilizações em massa não são apenas oportunidades de se expor a natureza ilegítima e não-democrática das situações existentes, mas também maneiras de*

---

<sup>4</sup> Mão-de-obra barata entendida aqui como a mão-de-obra semi-escrava das *maquiladoras* mexicanas, centros industriais próximos da fronteira com os EEUU, ou das *sweatshops*, fábricas com condições subumanas de trabalho, e que empregam imigrantes ilegais, mulheres e crianças.

<sup>5</sup> Entrevista realizada com John Zerzan em 28/09/2005.

*demonstrar por si mesmas por que certas instituições são desnecessárias, providenciando um exemplo vivo e genuíno de democracia direta.”*<sup>6</sup> A melhor metáfora para a emergência de uma nova vida política e de sua trajetória histórica em fins do século XX foi imaginada por Harry Cleaver, quando comparou a resistência dos novos movimentos sociais sobre os monopólios do capitalismo com a água dos oceanos, com suas correntezas e redemoinhos, com seus momentos de resfriamento e de súbita liquefação em moléculas que retornam a um processo dinâmico de auto-organização, recusando a cristalizar-se<sup>7</sup>. A fluidez de gestos locais no território do cotidiano redimensionou e internacionalizou globalmente a política, redefinindo a ação nos espaços geográficos das cidades e sua assimilação pelas redes virtuais, descentradas, em vias de se auto-produzir e de se auto-organizar, como afirma André Gorz, com toda proposição sendo *“levada em consideração, debatida, enriquecida e elaborada com as contribuições de todos.”*<sup>8</sup> O movimento de resistência global<sup>9</sup> mostrou que cercas e muros poderiam ser destruídos e que os imensos corpos fictícios chamados de “corporações” seriam desafiados pela criatividade social e a autonomia política.

### **Autonomia e resistência em rede**

A idéia de autonomia política aparece com certa ênfase nas lutas sociais nos anos de 1960 e na sua associação com o movimento dos trabalhadores autônomos italianos na década seguinte. Para a história recente do ativismo, a autonomia é uma questão em processo, enfatizada em inúmeras rebeliões populares, como o levante

---

<sup>6</sup> GRAEBER, David. *Possibilities: Essays on Hierarchy, Rebellion, and Desire*. Oakland: AK Press, 2007. p. 378.

<sup>7</sup> CLEAVER, Harry. “Computer-linked Social Movements and the Global Threat to Capitalism”. Austin: 1999. Disponível em: <<http://www.eco.utexas.edu/Homepages/Faculty/Cleaver/polnet.html>>. Acesso em: 21 jun. 2006.

<sup>8</sup> GORZ, André. *O Imaterial. Conhecimento, Valor e Capital*. São Paulo: Annablume, 2005. p. 70.

<sup>9</sup> Este movimento recebeu diversas denominações, como “movimento de justiça global”, “movimento para uma democracia mundial”, “movimento anti-corporativo”, “movimento anti-capitalista” ou “o movimento dos movimentos”. Tais expressões foram comumente utilizadas por diversos autores e ativistas. Por inúmeras vezes, a mídia referiu-se ao movimento de resistência global como “movimento anti-globalização”. Trata-se de uma expressão certamente equivocada e que não corresponde à diversidade dessa luta, considerando também que o movimento de justiça global sempre apoiou um novo internacionalismo. Nesse sentido, o movimento não se configura *como* anti-globalização, mas *contra* a globalização capitalista. Para George Monbiot, pensar o movimento de justiça global como o movimento dos movimentos *“reflete o caráter heterogêneo e perpetuamente mutável do movimento. Alguns mesmo chegam a duvidar que se deva falar em ‘movimento’, sugerindo que seria mais certo aludir à existência de uma série contínua de coalizões eventuais.”* Ver MONBIOT, George. *A Era do Consenso*. Rio de Janeiro: Record, 2004. p. 12.

zapatista em Chiapas. Autonomia não deve ser confundida como sinônimo de independência individual, mas entendida como “*necessariamente coletiva e poderosamente intuitiva, um desejo irrepreensível que protela qualquer tentativa de triturar a vontade de liberdade.*”<sup>10</sup>

No curso da era da informação, da aparente morte das utopias da esquerda e da proclamação de que a história havia chegado ao fim, o Exército Zapatista de Libertação Nacional (EZLN) emergiu das florestas de Lacandón no primeiro minuto após a meia-noite de 1 de janeiro de 1994, clamando pela autonomia das comunidades indígenas e imaginando um novo tipo de democracia direta. Nascia uma luta em oposição à entrada do México no NAFTA e seus acordos que ameaçavam os direitos da população indígena sobre suas terras<sup>11</sup>. O projeto dos zapatistas incluía a exigência sobre o cumprimento de demandas básicas para a comunidade (trabalho, terra, moradia, saúde, alimentação etc) e a organização de iniciativas coletivas autônomas, como a luta pelos direitos das mulheres indígenas, encontros internacionais e programas de educação popular. O porta-voz e anti-líder da EZLN, Subcomandante Marcos, mesclava em seus discursos uma linguagem que combinava histórias da cultura indígena com poesia, performance midiática e a solidariedade contemplada nos sonhos de um povo. Seus belos comunicados catalisaram o discurso dos movimentos contra a globalização capitalista e acrescentaram uma poderosa medida de criatividade nas formas contemporâneas de resistência e de ação direta, para “*um mundo onde caibam outros mundos (...), um mundo que se rebela e resiste ao poder.*”<sup>12</sup>

A inclusão de todas as vozes oprimidas no discurso dos zapatistas culminou com a reorganização de um ativismo que incluiu o uso da mídia e da *internet* como ferramentas políticas de comunicação. Suas exigências chegaram ao principal sustentáculo da propaganda do governo mexicano, a televisão, que relatou as declarações populares dos guerrilheiros e garantiu a sua atenção nacional e internacional. O contato dos zapatistas com outros movimentos sociais até então excluídos da rede permitiu que grupos com o mínimo de acesso à mídia alcançassem diretamente a sociedade civil. O ativismo em rede facilitou a comunicação interna dos

---

<sup>10</sup> NOTES FROM NOWHERE (eds.). *We Are Everywhere: the Irresistible Rise of Global Anticapitalism*. Londres: Verso, 2003. p. 107.

<sup>11</sup> O NAFTA eliminaria o artigo 27 da constituição mexicana, criada por Emiliano Zapata, que estabelecia o projeto de reforma agrária e de organização das propriedades comunais (*ejidos*), propostas incompatíveis para os acordos estabelecidos pelo NAFTA.

<sup>12</sup> Trecho de “Second Declaration of La Realidad”, lida por Subcomandante Marcos em 1996. Disponível em: <<http://www.ezln.org/documentos/1996/19960803.en.htm>>. Acesso em: 2 nov. 2007.

movimentos e a construção de comunidades virtuais, inspirando e motivando a politização dos *hackers* e a resistência nômade sobre o poder desmaterializado. Grupos como o *Electronic Disturbance Theater* moveram a tática de desobediência civil aplicada aos limites espaciais da rua para dentro dos fluxos do ciberespaço, através de protestos e *sit-ins* virtuais em apoio à luta zapatista, disseminando *spams* com o seu software *FloodNet*<sup>13</sup>, realizando sabotagens digitais e ataques a *sites* do governo e de corporações<sup>14</sup>. A auto-organização de comunidades pelo uso de tecnologias interativas nos ajuda a perceber a autonomia do ativismo como um fenômeno coletivo, “*um estado compartilhado que emerge espontaneamente e naturalmente quando as pessoas são permitidas a participar ativamente de seus interesses mútuos.*”<sup>15</sup>

Para entender a manifestação criativa, descentralizada e transnacional do movimento dos movimentos na década de 90, é preciso considerar que a sua composição, como indica o teórico Franco Berardi Bifo, está atrelada também ao advento do trabalho em rede da produção pós-fordista (trabalho temporário, subcontratado e com formas individualizadas de exploração), junto de seu regime de “acumulação flexível”<sup>16</sup>. O trabalho em rede veio acompanhado pela crise da nova economia (ou economia semiótica), tida como uma fusão entre as políticas neoliberais e mitos empresariais aliados à crença na economia digital como promessa de felicidade e de auto-realização. Esta promessa chegou ao fim em 2000 com o *crash* das ações da NASDAQ, a Bolsa de Valores norte-americana de alta tecnologia, e a imediata implosão da “bolha especulativa dot.com”, derrubando os investimentos dos grandes empreendedores. Segundo Bifo, com a dissolução da ilusão de felicidade, o trabalho cognitivo transformou-se em revolta.

De repente, os trabalhadores cognitivos descobrem (...) as consequências do estresse da competição. Nessa crise cultural, é liberada enorme quantidade de tempo inteligente. À medida que a ilusão se dissolve, um número crescente de

---

<sup>13</sup> Sobre o *FloodNet*, ver <http://www.thing.net/~rdom/ecd/floodnet.html>.

<sup>14</sup> LOVINK, Geert. *Dark Fiber. Tracking Critical Internet Culture*. Cambridge: MIT Press, 2003. pp. 266 e 267.

<sup>15</sup> RUSHKOFF, Douglas. *Open Source Democracy. How online communication is changing offline politics*. Londres: Demos, 2003. Disponível em: <<http://www.rushkoff.com/downloads/opensource democracy.pdf>>. Acesso em: 12 jul. 2006.

<sup>16</sup> Chamada por David Harvey de “acumulação flexível”, a reestruturação do modelo pós-fordista, motivada pela concorrência econômica do mercado e pelas novas tecnologias de comunicação, apoiou-se na mobilidade da produção, na descentralização das empresas e sua organização em redes, tanto internamente quanto em relação a outras. Ver HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 2005. pp. 140 e 141.



proletários cognitivos começa a investir as suas competências em um processo de solidariedade e de coletividade criativa. Disto nasce o movimento global, nesse plano o movimento global encontra a sua estratégia.<sup>17</sup>

Em outras palavras, o que os trabalhadores imateriais<sup>18</sup> (chamados por Bifo de “cognitariado”) descobriram é que a sua força de trabalho pode se transformar em “intelectualidade de massa”. Trabalho, política e arte se integram em uma mesma atitude, canalizam competências híbridas que priorizam as redes de cooperação e auto-organização compartilhada. Os ativistas contemporâneos não só reformularam a experiência corporificada do fluxo coletivo do protesto nas ruas<sup>19</sup>, como souberam lidar com os processos de gerenciamento e de circulação livre da informação através de redes *explícitas*, transnacionais, mas também *difusas*, particulares, que permitiram a coordenação, a solidariedade e os encontros planetários, sem esquecer de sua universalidade concreta<sup>20</sup>. O objetivo aqui parece menos uma vontade de mudar o mundo tomando o controle do Estado, mas a criação de novas alternativas e possibilidades de se repensar completamente o significado do termo “democracia”<sup>21</sup>.

---

<sup>17</sup> BERARDI BIFO, Franco. “Auto-organização da inteligência coletiva global - Uma estratégia para o movimento pós-Seattle-Gênova”, 2002. Disponível em: <<http://www.rizoma.net/interna.php?id=157&secao=intervencao>>. Acesso em: 10 out. 2006.

<sup>18</sup> Para Michael Hardt e Antonio Negri, os trabalhadores imateriais constituem uma pequena minoria do conjunto global, mas são responsáveis pela transformação da cena do trabalho contemporâneo com a produção de informação, de idéias, de imagens, de relacionamentos e de afetos que formam e sustentam não só a esfera econômica, mas as relações sociais e as forças culturais e políticas. No entanto, observam os autores, as condições de produção do trabalho imaterial tendem a considerar novas formas de exploração e de instabilidade pelo mercado, estendendo o dia de trabalho para a vida. Ver HARDT, Michael e NEGRI, Antonio. *Multidão. Guerra e democracia na era do Império*. Rio de Janeiro: Record, 2004. pp. 100 e 101.

<sup>19</sup> No livro *A Sociedade em Rede*, Manuel Castells afirma que a “*sociedade está construída em torno de fluxos: fluxos de capital, fluxos de informação, fluxos de tecnologia, fluxos de interação organizacional, fluxos de imagens, sons e símbolos. Fluxos não representam apenas um elemento da organização social: são a expressão dos processos que dominam nossa vida econômica, política e simbólica*.” Nesse sentido, “*o espaço de fluxos é a organização material das práticas sociais de tempo compartilhado que funcionam por meio de fluxos*.” Ver CASTELLS, Manuel. *A Sociedade em Rede*. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 436.

<sup>20</sup> Os conceitos de rede explícita e rede difusa são discutidos pelo coletivo Situaciones no livro *19 y 20. Apuntes para el nuevo protagonismo social*. Buenos Aires: Ediciones De mano en mano, 2002.

<sup>21</sup> GRAEBER, David “O carnaval está em marcha”, in *Folha de S. Paulo*, 2005, caderno Mais!, p.6.

## Transgressão criativa do cotidiano

No fim do milênio, as manifestações ativistas em Seattle (N30, 30 de novembro de 1999), Praga (S26, 26 de setembro de 2000), Quebec (A20, 20 de abril de 2001) e Gênova (J20, 20 de julho de 2001) demonstraram que uma crítica contra os impulsos da nova economia do capitalismo pode ser artística e festiva. Nesta globalização vinda de baixo, a luta espalhou-se por toda a parte, confirmando também a importância do lugar e do ritmo intenso das manifestações. Um movimento híbrido que contesta as estruturas dominantes através de uma visão radical e alternativa, uma aliança de grupos distintos ou a cristalização de um “conjunto de singularidades”, denominado de “multidão”<sup>22</sup> por Antonio Negri e Michael Hardt, multiplicou-se como uma rede aberta que expressa as diferenças de forma livre e igualitária<sup>23</sup>, formando um ecossistema social que substituiu os antigos grupos políticos com suas regras formais e estruturas fixas. Anarquistas, socialistas, estudantes, trabalhadores criativos, ecologistas e ambientalistas, ativistas do Terceiro Mundo, movimentos contra a engenharia genética, grupos dos direitos civis e humanos, minorias étnicas, zapatistas, desempregados, sindicalistas, donas de casa, *gays*, *black blocs*, defensores dos direitos dos animais e feministas reivindicaram o espaço das grandes cidades e transmitiram uma heterogeneidade de vozes e atos que dissolveram as barreiras entre arte e política, entre participantes e espectadores, entre sonho e ação.

Como afirma Geert Lovink, teórico de mídia tática, a grande arte ativista dos nossos dias passou ao nosso redor, em “Zonas Autônomas Temporárias”<sup>24</sup>, algo que não foi visto ou mesmo imaginado dentro de galerias e museus<sup>25</sup>. Situações singulares e

---

<sup>22</sup> Negri e Hardt definem a multidão como “*um conjunto de singularidades – e com singularidades, queremos nos referir aqui a um sujeito social cuja diferença não pode ser reduzida à uniformidade, uma diferença que se mantém diferente*”. A multidão, “*embora se mantenha múltipla e internamente diferente, é capaz de agir em comum, e portanto de se governar*”, sendo “*o único sujeito social capaz de realizar a democracia*”. Os autores também distinguem multidão do conceito de povo, traduzido como *uno*, que “*sintetiza ou reduz as diferenças sociais a uma unidade*”, “*negando ou apartando as diferenças*.” HARDT, Michael e NEGRI, Antonio. *Multidão. Guerra e democracia na era do Império*. Rio de Janeiro: Record, 2004. pp. 139-141. Embora a idéia de multidão seja muito utilizada hoje em diversos textos e estudos teóricos sobre ativismo e coletivos de artistas, acredito que o conceito formulado por Negri e Hardt é pouco claro sobre a construção de formas coletivas mais permanentes de transformação, celebrando apenas a fragmentação e a dispersão do papel político. Embora não seja este o objetivo central do presente estudo, o tema merece um trabalho mais aprofundado.

<sup>23</sup> HARDT, Michael e NEGRI, Antonio. *Ibidem*. p. 12.

<sup>24</sup> “TAZ”, ou Zona Autônoma Temporária, é a produção de espaços reais e virtuais efêmeros por meio da criação coletiva, nômade e não-hierarquizada. A TAZ propõe formas desterritorializadas e reterritorializadas de ação libertária e de conflito; seu cenário é dissolvido antes de ser capturado pelo Estado. Ver BEY, Hakim. *TAZ: Zona Autônoma Temporária*. São Paulo: Conrad, 2001.

<sup>25</sup> Entrevista realizada em 7/03/2006.

formas produtivas de se apropriar e de reconfigurar os espaços do mundo foram provadas. Em protestos como o *Carnaval Contra o Capitalismo* (18 de junho de 1999), ocorrido seis meses antes da “Batalha de Seattle”, no centro financeiro de Londres e em frente ao prédio do London International Futures Exchange (LIFFE) durante o encontro do G8, assistimos a uma celebração carnavalesca com manifestantes dançando música eletrônica vinda dos carros de som, vestindo máscaras com as cores do anarquismo, do comunismo, da ecologia e do mercado financeiro (preto, vermelho, verde e dourado), carregando imensos bonecos (*puppets*) de papel e faixas com frases como “O MUNDO NÃO ESTÁ À VENDA” ou “ANULE O CAPITALISMO AGORA!”<sup>26</sup>. Ação direta em forma de festa de rua, eventos artísticos com um espírito ativista<sup>27</sup>. Como um elemento vital que conjuga singularidade e solidariedade, o hibridismo entre práticas artísticas coletivas e protesto prepara o terreno para a introdução de novas realidades e visões. Como aponta o coletivo *Critical Art Ensemble*, “a arte pode agir como um catalisador para o pensamento crítico e imaginativo, como um sinalizador de identidade política e solidariedade (...). Nenhum trabalho individual mudou o mundo. É a produção coletiva que importa.”<sup>28</sup> Imagens, corpos e declarações não representam apenas “alguma coisa”, mas criam mundos possíveis, geram a transformação de subjetividades e de seus modos de sensibilidade<sup>29</sup>.

A carnavalização em um protesto coloca a prática da democracia direta em ação. Em seus estudos sobre a cultura popular na Idade Média a partir da obra de François Rabelais, Mikhail Bakhtin observa que o carnaval teve uma dimensão significativa na manifestação cultural do homem medieval. O carnaval situa-se nos limites entre a arte e a vida, sendo a própria vida representada com elementos simbólicos que transmitem a livre expressão e a percepção do povo<sup>30</sup>. Seu caráter utópico e libertário, sua astúcia em

---

<sup>26</sup> O *Carnaval Contra o Capitalismo* (ou J18) teve um alcance global. Nos centros de outras 75 cidades espalhadas pelo mundo, ativistas realizaram simultaneamente os seus protestos. O evento funcionou como um “ensaio” para os protestos em Seattle. Para um excelente relato sobre o J18, ver DO OR DIE. “Friday June 18th 1999: Confronting Capital And Smashing The State!”, n°8, 1999. Disponível em: <<http://www.eco-action.org/dod/no8/j18.html>>.

<sup>27</sup> Entende-se o evento, segundo Alain Badiou, como algo localizável, preso ao lugar que concentra a historicidade da situação. Ver BADIOU, Alain. *O Ser e o Evento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996. p. 147

<sup>28</sup> DERY, Mark. “Interview with Critical Art Ensemble”. Disponível em: <<http://www.levity.com/markdery/cae.html>>. Acesso em: 26 set. 2005.

<sup>29</sup> LAZZARATO, Maurizio. “Struggle, Event, Media”, maio de 2003. Disponível em: <[http://www.republicart.net/disc/representations/lazzarato01\\_en.pdf](http://www.republicart.net/disc/representations/lazzarato01_en.pdf)>. Acesso em: 4 abril 2006.

<sup>30</sup> BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1999. p.9.

parodiar a vida moderna como um “mundo ao revés”, tem uma ligação direta com os princípios de criatividade, horizontalidade, diversidade e ação direta.

O caráter festivo dos protestos contribui para que seus manifestantes se transformem em visionários de uma nova sociedade, cortando transversalmente os limites que separam as diversas práticas (da intervenção urbana à performance), engendrando colaborações entre artistas, trabalhadores, teóricos e ativistas. O protesto é uma prática com um mínimo de mediação possível, uma atividade recíproca que usa o corpo e a imaginação de todos os envolvidos para desafiar a alienação da cultura capitalista, sinalizando uma unidade entre ação e consciência, com uma renúncia do ego – imerso na experiência do fluxo – e de uma nova percepção que se completa através da experiência da performance coletiva<sup>31</sup>. A performance (ou o que Victor Turner denomina de “reflexividade performativa”) cria uma condição na qual um grupo sociocultural reflete sobre si mesmo, sobre suas relações, ações, símbolos, significados, códigos, posições, estatutos, estruturas sociais, papéis éticos e legais e outros componentes socioculturais que constituem os seus “eus” públicos<sup>32</sup>.



Manifestantes durante o *Carnaval Contra o Capitalismo* (ou J18), no centro financeiro de Londres.

A construção da história é experimentada como uma interrupção festiva do cotidiano. Ao invés de apenas *representar* a realidade, imagens produzidas pelos

<sup>31</sup> TURNER, Victor. *The Anthropology of Performance*. Nova York: PAJ Publications, 1988. p. 107.

<sup>32</sup> *Ibidem*. p. 24.

ativistas constroem projeções, interações e marcos narrativos que *estruturam* a realidade. Como dispositivo, a imagem é um estrato da consciência que modifica a modalidade de projeção do corpo no espaço e o significado que atribuímos à experiência<sup>33</sup>. O fluxo coletivo da manifestação ativista produz um novo espaço urbano em momentos de auto-organização e hedonismo politizado, desconstruindo a aura cosmopolita das cidades globais, o controle privado dos centros urbanos e a ascensão de uma economia de mercado que se reflete na gentrificação e nas falsas utopias de consumo esteticamente controladas pelas imagens da publicidade, pelas estratégias de *marketing* e pela vigilância corporativa.

Apropriar-se ludicamente da cidade e do seu valor de uso remete a diversas experiências artísticas, como as derivas situacionistas, as performances de grupos contraculturais, como *Diggers, Bread & Puppet Theater, Provos* e *Yippies*, e tantas outras práticas coletivas que apresentaremos a seguir. Eventos de rua são rituais de libertação, escreveram os *Diggers* em 1968. É a recuperação de um território através do espírito<sup>34</sup>, da luta que considera que “a resistência é o segredo da alegria” – para lembrar de uma consagrada frase ativista – e que transforma a estética da vida cotidiana em criação política. Este sentimento de engajamento social impulsiona os coletivos de arte para o encontro com o ativismo, proporcionando a criação de táticas e intervenções que se colocam em oposição a normas, regras e poderes. Tal interesse da arte pelo ativismo vem, na opinião de Gregory Sholette, co-fundador dos coletivos *Political Art Documentation/Distribution* e *REPOhistory*,

da ausência ou do enfraquecimento das formas tradicionais de espaço público e das privatizações da comunicação e da cultura, sendo atualmente ampliadas a um nível nunca antes visto historicamente. Talvez a pergunta que deve ser feita é “por quê?” Por que é na arte que esta expressão política está focalizada? Em termos de coletivismo, isso está, eu acho, em parte como uma resposta à competição e ao hiperindividualismo do capitalismo neoliberal. Mas acho também que o atual coletivismo tem sido algo muito semelhante ao antigo movimento do “espaço alternativo” que, com uma certa distância, representa uma nova direção dentro do mesmo jogo do velho mundo da arte.<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> BERARDI BIFO, Franco. “L’immagine dispositivo”, 26/05/2004. Disponível em: <<http://www.rekombinant.org/old/article.html.sid=2360>>. Acesso em: 16 jan. 2006.

<sup>34</sup> THE SAN FRANCISCO DIGGERS. “Trip without a ticket”, in BRADLEY, Will e ESCHE, Charles (eds.). *Art and Social Change. A Critical Reader*. Londres: Tate, 2007. p. 149.

<sup>35</sup> Entrevista realizada em 9/02/2006.

Para Sholette, a arte ativista deve ser o oposto das práticas estéticas que, embora bem-intencionadas ou abertamente políticas em seu conteúdo, permanecem dependentes do espaço do museu para a compreensão de seus significados<sup>36</sup>. Já Geert Lovink sugere que os artistas-ativistas procuram reagir às grandes mudanças na sociedade e no mundo.

Alguém poderia dizer que “são os temas que eles escolheram”. Claro, o avanço por uma outra globalização tem um papel aqui, mas é um papel menor. O que é mais importante é a busca comum por novas formas de engajamento político. Os artistas assumiram um importante papel como catalisadores. Se eles são bem sucedidos nisso, bem, essa é uma outra questão.<sup>37</sup>

### **Uma experiência sensível comum**

Nos anos de 1970, Joseph Beuys havia profetizado que a arte se transformaria em política e a política se transformaria em arte. E Cildo Meireles observou que são, sobretudo, as circunstâncias que tornam a arte política. “*Esse sistema maior que gera as condições de existência de uma teoria e de uma prática artísticas é que vai determinar se essa produção artística vai se tornar política ou não.*”<sup>38</sup> Duas décadas depois, o artista cubano Felix Gonzalez-Torres, ex-integrante do coletivo norte-americano *Group Material*, afirmou que “*talvez a melhor coisa a se dizer sobre a estética é que a política que a permeia é totalmente invisível (...). A estética não é sobre política, é política em si mesma (...). As mudanças políticas mais bem-sucedidas são aquelas que não parecem ser políticas.*”<sup>39</sup> Na política, existe uma estética que compartilha uma experiência sensível comum, o que Jacques Rancière chama de “partilha do sensível”. Uma estética que não equivale à “estetização da política pelo fascismo”, apontada por Walter Benjamin no ensaio “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica” (1936), mas “*um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência. A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é*

---

<sup>36</sup> SHOLETTE, Gregory. “News from Nowhere: Activist Art and After”, 1998. Disponível em: <[http://gregorysholette.com/writings/writingpdfs/13\\_newsfrom.pdf](http://gregorysholette.com/writings/writingpdfs/13_newsfrom.pdf)>. Acesso em: 11 fev. 2006.

<sup>37</sup> Entrevista realizada em 7/03/2006.

<sup>38</sup> MEIRELES, Cildo. “Cildo Meireles”, in PECCININI, Daisy. *Arte Novos Meios/Multimeios – Brasil 70/80*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1985. p. 293.

<sup>39</sup> SPECTOR, Nancy. *Felix Gonzalez-Torres*. Nova York: Guggenheim Museum, 1995. p. 13

visto.”<sup>40</sup> Seja a política na arte ou vice-versa, entende-se que as práticas artístico-ativistas podem ser vistas como tentativas de se partilhar o sensível em uma nova idéia de revolução política, produzindo “*maneiras de fazer que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade.*”<sup>41</sup>

Os diversos cruzamentos entre ativismo artístico e ativismo político ainda precisam ser notados. As sobreposições temporárias entre estratégias artísticas e estratégias revolucionárias, como ocorre no movimento dos movimentos, nas lutas sociais como as dos trabalhadores argentinos em conjunto com grupos de artistas ou no movimento dos trabalhadores precários da Europa, que vem atualizando as tradicionais paradas do Dia do Trabalho com performances de rua e linguagens artísticas que simbolizam a luta por melhores condições de emprego sob o controle do capitalismo flexível<sup>42</sup>, são ainda pouco consideradas dentro de uma visão mais ampliada dos estudos culturais ou de uma versão mais atualizada da história da arte “oficial”. Estes e outros projetos, como o do coletivo norte-americano *Critical Art Ensemble* testando alimentos geneticamente modificados em uma exposição em Frankfurt, as festas-protesto do *Reclaim The Streets!*, o *Billboard Liberation Front* escalando os *outdoors* publicitários das ruas de São Francisco e subvertendo suas mensagens, os *escraches* do coletivo H.I.J.O.S. em Buenos Aires, denunciando a impunidade dos genocidas da ditadura militar argentina, o *Learning Group* construindo casas feitas de material reciclável com um grupo de moradores da cidade mexicana de Monterrey, as ações dos coletivos brasileiros na ocupação Prestes Maia em São Paulo ou os integrantes do *Yes Men* se disfarçando de representantes da Organização Mundial do Comércio e confundindo seus interlocutores pelo mundo afora, mostram a importância de se reconhecer o papel da arte na abordagem de questões políticas atuais. Há quem diga que as ações de arte ativista trazem as cores de uma utopia como transformação social, como ação revolucionária possível. Como sugere o antropólogo anarquista David Graeber, revolução é qualquer ação coletiva que rejeita e, conseqüentemente, confronta alguma forma de poder ou de dominação, reconstituindo as relações sociais e suas

---

<sup>40</sup> RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível: Estética e Política*. São Paulo: Editora 34: EXO experimental org., 2005. pp.15-17.

<sup>41</sup> *Ibidem*. p. 17.

<sup>42</sup> Para informações sobre a chamada *EuroMayDay*, ver o *site* do evento, <http://www.euromayday.org>, e da organização *Chainworkers*, <http://www.chainworkers.org>.

coletividades<sup>43</sup>. Para o antropólogo, momentos revolucionários parecem ser sempre seguidos por uma explosão de criatividade social, artística e intelectual. “*As estruturas normalmente desiguais da criatividade são rompidas. Todos se sentem não apenas no direito, mas a necessidade prática comum e imediata de recriar e de reimaginar tudo aquilo que está ao redor.*”<sup>44</sup>

O que representa então a obra de arte diante da energia criadora exibida por todas as pessoas mil vezes por dia? Ao lado de desejos insatisfeitos que fervilham, fantasias que buscam pôr um pé na realidade?<sup>45</sup> Estamos falando aqui de um projeto de cooperação e de um paradigma estético-político que canaliza as competências artísticas para intervir no centro da própria situação social e política de seu tempo histórico. Não se trata apenas de dizer que “a arte é a minha política” quando os papéis de artista e de ativista existem como uma entidade única. No jogo pela ruptura dos sistemas convencionais que regem a não-participação dos indivíduos, o artista deve personificar a sua luta, transformar-se no agente que assume identidades diversas para a sua sobrevivência: artista/ativista, teórico/praticante, participante/espectador, organizador/organizado<sup>46</sup>.

Em síntese, a diferença estratégica entre arte política e arte ativista está na apreensão conceitual de que a arte política *representa oposição*, ao passo que a arte ativista *produz instâncias de oposição* que procuram, explica Gregory Sholette, “*interrogar os meios usados para comunicar uma mensagem através da descoberta da mudança política da forma.*”<sup>47</sup> Nesse sentido, trataremos agora de resgatar algumas manifestações ocorridas no século XX para que possamos compreender melhor a chave histórica sobre o coletivismo artístico e a arte ativista. Começaremos apresentando modelos de organização coletiva e colaborativa para depois passarmos ao nosso histórico, que se inicia em meados do século XIX e chega ao início deste século.

---

<sup>43</sup> GRAEBER, David. *Fragments of an Anarchist Anthropology*. Chicago: Prickly Paradigm Press, 2004. p. 45.

<sup>44</sup> GRAEBER, David. “Revolution in reverse”, 16/10/2007. Disponível em: <<http://www.infoshop.org/inews/article.php?story=2007graeber-revolution-reverse>>. Acesso em: 22 nov. 2007.

<sup>45</sup> VANEIGEM, Raoul. *A Arte de Viver para as Novas Gerações*. São Paulo: Conrad, 2002. p. 201.

<sup>46</sup> WRIGHT, Stephen, apud SHOLETTE, Gregory. “Snip, Snip...Bang, Bang: Political Art, Reloaded”, 2006. Disponível em: <<http://artwurl.org/pdf/INT052.pdf>>. Acesso em: 4 maio 2006.

<sup>47</sup> LAMPERT, Nicolas. “Making Art Out of Doors: A Conversation with Gregory Sholette”, 2005. Disponível em: <<http://www.machineanimalcollages.com/Pages/Words/GregSholetteInt.html>>. Acesso em: 12 fev. 2006.



## 1.1 Fragmentos de uma história coletiva

Se desenharmos um mapa das práticas artísticas coletivas no século XX, considerando uma periodização com rupturas massivas (como guerras, conflitos e revoluções), encontraremos iniciativas que, invisivelmente, se inclinaram e às vezes colidiram com profundidade no visível e institucional mundo da arte<sup>48</sup>. Delineada por insurreições, ações colaborativas, programas inconclusos, organizações militantes, situações, manifestos e movimentos autônomos, estes múltiplos pontos cartografados no espaço, entendido pelo conjunto dos movimentos que aí se desdobram, pelas operações que o orientam, o circunscrevem, o temporalizam e o levam a funcionar em uma unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais<sup>49</sup>, esboçarão, talvez, um *rizoma*, que não cessaria de conectar organizações de poder, ocorrências que remetem às artes, às ciências e às lutas sociais<sup>50</sup>.

Investigar as raízes das sobreposições entre coletivismo artístico e ativismo no século XX significa privilegiar, segundo Stella Rollig, uma história diversa e heterogênea, com foco em intervenções participativas com intenções crítico-emancipatórias<sup>51</sup>. Fragmentada, esta abordagem histórica desestrutura as noções de progresso linear e autoria individual. Privilegia situações artísticas que se encontram, se alinham e se fundem temporariamente nas lutas sociais e nas fissuras da vida cotidiana. Como um registro perdido, as relações entre coletivismo artístico e ativismo político constituem o que Gregory Sholette denomina de “matéria escura” (uma expressão vinda da Cosmologia<sup>52</sup>), na qual podemos incluir também uma produção anônima e informal, obscura dentro do sistema da arte que depende da força de trabalho flexível<sup>53</sup>.

---

<sup>48</sup> Entrevista realizada com Gregory Sholette em 9/02/2006.

<sup>49</sup> CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes. 1994. p. 202.

<sup>50</sup> Partindo da definição de Gilles Deleuze e Félix Guattari, um rizoma “conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza; ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não-signos. O rizoma não se deixa reconduzir nem ao Uno nem ao múltiplo.” Ver DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia* (volume 1). Rio de Janeiro: Editora 34, 2004. pp. 15, 16 e 32.

<sup>51</sup> ROLLIG, Stella. “Between Agitation and Animation: Activism and Participation in Twentieth Century Art”, março de 2000. Disponível em: <<http://eipcp.net/transversal/0601/rollig/en>>. Acesso em: 10 set. 2006.

<sup>52</sup> Na a cosmologia, matéria escura é a massa invisível constituída por partículas que não emitem luz, mas que pode ser indiretamente inferida pela sua influência gravitacional na matéria luminosa, ou prevista por teorias que mostram que a matéria escura é o que determina a estrutura geral do Universo.

<sup>53</sup> Considere como produção anônima e invisível uma grande parcela do universo cultural da sociedade capitalista, composta de práticas informais como artesanato, memoriais temporários, fotografia amadora, pintores de fim de semana, publicações independentes e fanzines, *blogs* e galerias virtuais pela *internet*,

Arte ativista, engajada ou intervencionista é muito mais do que um gênero que carrega exemplos de “anomalias curiosas”, úteis somente para enriquecer o velho cânone da história da arte. Arte ativista, passada de coletivo para coletivo, de movimento para movimento, propõe a escrita de uma “contra-história” para uma cultura de oposição<sup>54</sup>. Os campos da arte e do ativismo produzem experiências distintas, finalidades e processos que são particulares em seus meios de atuação. Mas, ao se aproximarem, ao lançarem estratégias de ação que buscam enfrentar os problemas e os mecanismos de controle que penetram na vida contemporânea – e que agem sobre os nossos corpos e subjetividades – as qualidades mais potentes de ambos podem agrupar-se, criando experiências como um protesto coletivo, assim como uma rebelião em massa, uma agitação livre ou formas micropolíticas de resistência. Hoje, muitas das ações artístico-ativistas reportam-se a estratégias anteriores que, entre rupturas e continuidades, ressurgem sob as condições e a lógica da produção do capitalismo, movimentando o pensamento artístico atual e inspirando algumas questões cruciais ao longo deste percurso: em que circunstâncias os coletivos de arte emergem? Em qual momento a arte se integra ao ativismo? Quando que a esfera da arte ultrapassa as barreiras da auto-referencialidade moderna, voltando-se para o mundo real?<sup>55</sup>

### **Modelos de organização**

O coletivismo é a base da produção estética, de suas trocas e intercâmbios criativos. Como pontua a artista e teórica de mídia Sara Diamond, pensar em coletivo significa considerarmos a composição de diferentes identidades, de seus impactos e temporalidades. “*Um coletivo é uma rede que mapeia muitos pontos, incluindo aqueles que estão em outros planos de tempo. Mapas do ativismo estão, de fato, na quarta dimensão, com linhas que voltam no tempo e no espaço, ao invés de movimentos lineares para frente.*”<sup>56</sup> Como subculturas em miniatura, considerando a subcultura

---

indivíduos empregados por galerias, exposições e bienais na montagem de trabalhos de artistas consagrados e as formas de trabalho colaborativo, vernacular e flexível dos coletivos. Ver SHOLETTE, Gregory. “Dark Matter, Activist Art and the Counter-Public Sphere”, 2003. Disponível em: <[http://gregorysholette.com/writings/writingpdfs/05\\_darkmattertwo.pdf](http://gregorysholette.com/writings/writingpdfs/05_darkmattertwo.pdf)>. Acesso em: 11 fev. 2006.

<sup>54</sup> SHOLETTE, Gregory. “Snip, Snip...Bang, Bang: Political Art, Reloaded”, 2006. Disponível em: <<http://gregorysholette.com/writings/writingpdfs/SnipSnipBangBang..pdf>>. Acesso em: 4 maio 2006.

<sup>55</sup> FREIRE, Cristina. *Arte Conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006. p. 9.

<sup>56</sup> DIAMOND, Sara. “Mapping the Collective”, 5/01/2002. Disponível em: <<http://www.eciad.ca/~rburnett/mappingcollective.pdf>>. Acesso em: 20 nov. 2005.

como uma expressão que produz tensões entre aqueles que estão no poder e as formas de resistência criadas por grupos que atuam nas redes sistêmicas do mundo da arte e nas estratificações do capital, coletivos surgem quando são necessários<sup>57</sup>. Artistas se associam continuamente por amizade ou pela vontade de trabalhar juntos. No mundo da arte, a prática coletiva mais consagrada remete aos casais como Christo e Jeanne-Claude e Gilbert & George. No entanto, a proliferação de duplas, trios, quartetos, times, grupos de afinidade, células ativistas, coalizões temporárias, comunidades pelo ciberespaço ou mesmo “centros”, “escritórios” e paródias de “corporações” (como é o caso de grupos como *Bureau d’Études*, *Center for Tactical Magic*, Centro de Desintoxicação Midiática e @<sup>TM</sup>ark), são como uma resposta colaborativa a condições históricas específicas, emergindo em “períodos de crise, em momentos de revolta social e de incertezas políticas dentro da sociedade.”<sup>58</sup> Como nota Hyla Willis, do coletivo *subRosa*:

Algumas formas de ativismo são mais efetivas quando temos pessoas envolvidas com um bom conhecimento de História e um senso muito refinado de organização coletiva. Indivíduos experientes são necessários para construir e manter a solidariedade, especialmente durante épocas quando o governo espiona os encontros ativistas. Um artista pode proporcionar o encontro de pessoas vindas de diversas disciplinas, com o intuito de trabalhar uma idéia que poderia ser extremamente insatisfatória se acontecesse no isolamento de uma disciplina em particular.<sup>59</sup>

Mais importante que a quantidade de integrantes, trabalhar em grupo pressupõe considerar a qualidade das formas de diálogo e de relação entre seus participantes, de acordo com a intensidade dos laços que os unem<sup>60</sup>. No século XX, tivemos a criação de práticas artísticas coletivas extremamente variadas. Basicamente, enquanto as vanguardas artísticas procuraram através do coletivo instituir uma unidade política entre seus indivíduos, os movimentos do pós-guerra e, principalmente, os grupos atuais, diante do modelo de produção pós-fordista, optaram por formações coletivas

---

<sup>57</sup> MOORE, Alan. “General Introduction to Collectivity in Modern Art”, abril de 2002. Disponível em: <<http://www.journalofaestheticsandprotest.org/3/moore.htm>>. Acesso em: 11 jan. 2006.

<sup>58</sup> ENWEZOR, Okwui. “The Production of Social Space as Artwork”, in SHOLETTE, Gregory e STIMSON, Blake. *Collectivism after Modernism. The Art of Social Imagination after 1945*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007. p. 225.

<sup>59</sup> Entrevista realizada em 26/05/2006.

<sup>60</sup> COLECTIVO SITUACIONES. “On the researcher-militant”, in BLOCK, René e NOLLERT, Angelika (orgs.). *Collective Creativity/Kollektive Kreativität*. Catálogo da mostra no Kunsthalle Fridericianum, Kassel, 2005. p. 291.

descentralizadas e heterogêneas, determinadas, muitas vezes, pelas relações entre os três vetores principais de produção: a autoria de um projeto, processos de organização e criação de uma obra. Estas relações permitiram aos ativistas culturais empreenderem uma pesquisa empírica sobre diferentes formas de organização social, tão importante quanto a pesquisa tradicional de materiais e produtos<sup>61</sup>. Dessa forma, vemos artistas trabalhando coletivamente a partir de uma única proposta ou em colaboração com indivíduos de diferentes áreas. Há também artistas que se reúnem em torno de uma idéia coletiva ou de um movimento, mas desenvolvem suas obras individualmente, assim como um projeto artístico com a participação do público, de uma comunidade ou de um grupo político.

De um modo geral, podemos definir alguns modelos de práticas coletivas que estão sendo cada vez mais utilizados por artistas e ativistas. Conforme Okwui Enwezor, um primeiro tipo é descrito como um *modus vivendi* organizado de coletivos baseados em grupos fixos e permanentes de indivíduos, trabalhando sob um tempo determinado. “*Nestes coletivos, a autoria representa a expressão de um grupo, muito mais que a de um único artista.*”<sup>62</sup> Vemos este tipo de organização em coletivos como *Gran Fury*, *Critical Art Ensemble*, *WochenKlausur*, *Contra Filé*, *subRosa*, *Ne Pas Plier*, *Group Material*, *Grupo de Arte Callejero*, *Entorno*, *Elefante* e outros.

### **Trocas e colaborações**

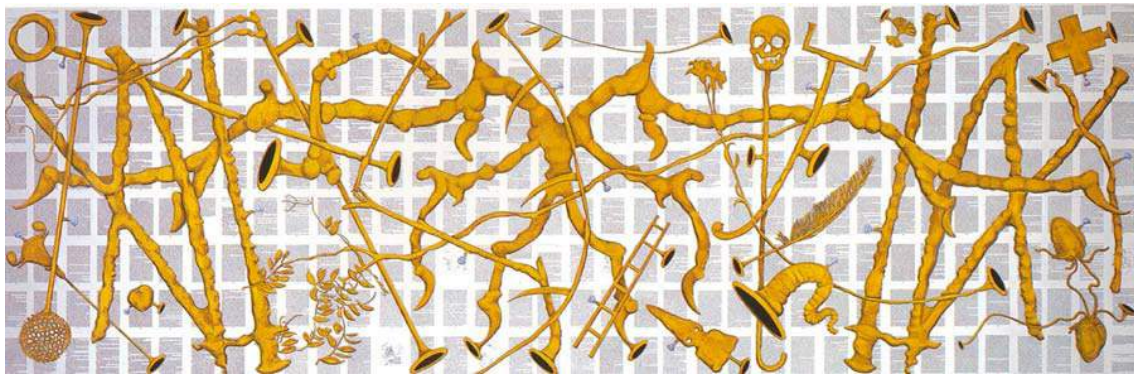
Projetos criados por apenas um único artista, baseados em uma complexidade de fatores que incluem níveis diversos de negociação, de envolvimento e de interesse de outros indivíduos, também podem ser descritos como um modelo colaborativo ou participativo de produção coletiva. Para este tipo de prática, o artista baseia-se em situações sociais para produzir uma arte politicamente engajada. O artista torna-se um agenciador de processos de percepção crítica em colaborações com comunidades ou um grupo específico de pessoas, transformando os participantes em possíveis co-criadores e co-produtores de um projeto. Podemos citar diferentes trabalhos nesta direção, como o de Adrian Piper em *Funk Lessons* (1982-1984, a artista ensina um grupo de pessoas de

---

<sup>61</sup> CRITICAL ART ENSEMBLE. “Observations on Collective Cultural Action”, in *Digital Resistance*, 2000. Disponível em: <<http://www.critical-art.net/books/digital/tact4.pdf>>. Acesso em: 13 nov. 2005.

<sup>62</sup> ENWEZOR, Okwui, op. cit. Idem.

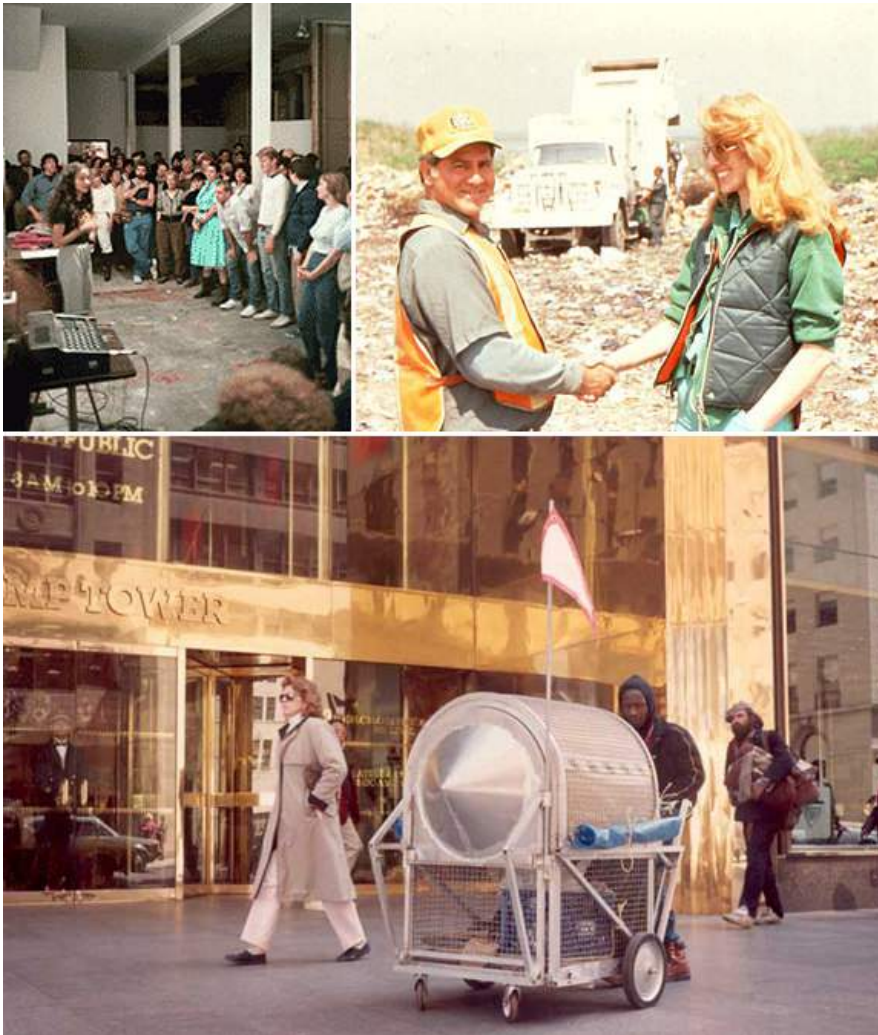
diferentes origens e classes sociais a dançar *funk*, realizando uma performance coletiva de auto-transgressão e de superação de barreiras culturais e racistas), Mierle Laderman Ukeles em *Touch Sanitation* (1978-1979, quando as rotinas e as histórias dos lixeiros de Nova York são acompanhadas pela artista em um processo diário de convívio) e Krzysztof Wodiczko em *Homeless Vehicle* (1987-1988, Wodiczko desenvolve o protótipo de um pequeno veículo de transporte e abrigo a partir de conversas com moradores de rua, que participam caminhando com o veículo pela cidade e promovendo uma intervenção crítica para discutir sua condição de nômades urbanos e excluídos da vida social). Podemos incluir também projetos colaborativos com crianças e adolescentes moradores das periferias, discutindo suas identidades e confrontando-as com o que é mostrado na grande mídia (Suzanne Lacy em *The Roof Is on Fire*, 1994), ou ensinando a eles técnicas e processos de criação de desenhos, colagens, pinturas e murais coletivos (em Nova York, Tim Rollins no Bronx com o grupo *Kids of Survival* e Mônica Nador com o JAMAC – Jardim Miriam Arte Clube, na Zona Sul de São Paulo).



Tim Rollins e Kids of Survival. Uma das pinturas da série *Amerika* (1984-1989).



Obra do JAMAC, Jardim Miriam Arte Clube, na Zona Sul de São Paulo



Adrian Piper. *Funk Lessons* (1983). Ao lado, Mierle Laderman Ukeles. *Touch Sanitation* (1978-1979). Abaixo, Krzysztof Wodiczko. *Homeless Vehicle* (1987).

Mais recentemente, a prática colaborativa/participativa tornou-se estratégia comum dentro de trabalhos realizados por artistas conhecidos das grandes bienais e mostras internacionais, como Liam Gillick, Dominique González-Foster, Christine Hill, Maurizio Cattelan e Rirkrit Tiravanija. O que esses artistas têm em comum, segundo o crítico e curador francês Nicolas Bourriaud, é a produção de “*um horizonte teórico no campo das interações humanas e seu contexto social, ao invés da afirmação de um espaço simbólico independente e privado.*”<sup>63</sup> O que Bourriaud chama de “estética relacional” caracteriza-se pelo interesse do artista em criar novos modelos de sociabilidade através de encontros, eventos, espaços de convivialidade ou a encenação de “micro-utopias”.

O conceito criado por Bourriaud tem sido tema de debates levantados por críticos como a inglesa Claire Bishop, que argumenta que a inclusão “do outro” em um trabalho de arte não constitui um espaço democrático como sugere o crítico francês, que

<sup>63</sup> BOURRIAUD, Nicolas. *Relational Aesthetics*. Dijon: Le Presses du Réel, 2002. p. 14.

considera o teor relacional apenas nos interesses e nas identificações em comum entre os participantes. Citando as teorias sobre o conceito de antagonismo de Ernesto Laclau e Chantal Mouffe, Bishop propõe que as interações relacionais na arte só são democráticas quando os conflitos são sustentados, não apagados<sup>64</sup>. Como exemplos de trabalhos que se realizam a partir do campo antagônico, a crítica inglesa cita a obra de Thomas Hirschhorn e Santiago Sierra. Embora esses dois artistas enfatizem o papel do diálogo, da negociação colaborativa, das relações de trabalho (como no caso de Sierra) e de até um certo desconforto por parte do público diante de seus projetos, os artistas escolhidos por Bourriaud e Bishop trabalham protegidos pela autonomia de campo criada pela instituição e optam por uma perspectiva distanciada do político e do ativismo. A estratégia relacional apontada por Bourriaud só parece ter como resultado apenas o entretenimento momentâneo do participante, facilmente cooptada pelas articulações, modismos e interesses curatoriais que elegem certas atividades artísticas em detrimento de outras para depois explorá-las dentro do mercado institucional. Talvez a própria omissão de Bourriaud quanto às proposições de Lygia Clark e Hélio Oiticica em sua teoria, que nos anos 60 já enfatizavam o aspecto relacional e interativo, mas também político entre artistas e participantes, parece revelar uma escolha ainda pautada pela visão eurocêntrica da arte contemporânea.

### **Transversalidade e identidades coletivas**

Na prática artística coletiva, podemos apontar a existência de uma forma de contrato solidário entre os indivíduos de um grupo, contrato este baseado pela similaridade ou diferença de suas experiências pessoais e habilidades críticas e analíticas. Diferentes especializações e percursos pessoais dos indivíduos de um grupo permitem criar trabalhos que ampliam os limites de suas disciplinas e canalizam temas, ações e competências não apenas artísticas, mas também ligadas a outras áreas do conhecimento (pesquisa histórica, sociológica, etnográfica e tecnológica), ou a projetos que transitam no campo do urbanismo, da arquitetura, da educação, da biotecnologia e da ecologia. Grupos como Frente 3 de Fevereiro, Contra Filé, Elefante, *Critical Art Ensemble*, *subRosa*, *Institute for Applied Autonomy*, *Free Soil* e N55 têm procurado

---

<sup>64</sup> BISHOP, Claire. “Antagonism and Relational Aesthetics”, in *October*, número 110, 2004. pp. 55-80.

manter este diálogo com outras disciplinas e campos de conhecimento. Neste aspecto, encontramos certa familiaridade com a proposta de “transversalidade”, sugerida pelo psicanalista Félix Guattari. A transversalidade implica em uma oposição à verticalidade de uma estrutura hierárquica ou piramidal e busca ir além de uma simples horizontalidade, realizando uma comunicação máxima entre diferentes níveis, disciplinas e, sobretudo, entre diferentes grupos, movimentos autônomos e atores sociais<sup>65</sup>. Em um texto sobre os coletivos brasileiros, Ricardo Rosas define a transversalidade como a capacidade fluída de atravessar diversas áreas do conhecimento, conjugando pontos distintos e agenciando idéias e ações<sup>66</sup>.

A transversalidade implica na dissolução entre o individual e o coletivo, mas também, segundo Gerald Raunig, em uma crítica da representação, na recusa de falar pelos outros e no nome de outros, produzindo a súbita perda de uma única identidade<sup>67</sup>. Com isso, o formato coletivo desafia as noções de autoria, expropriação privada e culto ao artista, o que faz com que certos grupos optem pelo anonimato de seus integrantes através do uso de pseudônimos (como é o caso dos coletivos *Wu Ming*, *Guerrilla Girls*, *The Yes Men*, *Yomango* e *Billboard Liberation Front*), ou a adoção de nomes múltiplos que agem como “fantasmas coletivos” que podem ser incorporados por qualquer pessoa em uma ação na qual a identidade de um artista-ativista precisa ser protegida.

O uso de nomes múltiplos tem uma longa história e sua origem remonta a antigas práticas místicas, religiosas e sociais<sup>68</sup>, tal como a resistência coletiva dos luddistas, trabalhadores ingleses do século XIX que inspirados por um líder imaginário chamado Ned Ludd (conhecido também como Capitão Ludd), destruíam as máquinas de tecelagem e ateavam fogo nas propriedades de seus empregadores contra as mudanças trazidas pelo sistema de produção da Revolução Industrial. Nos movimentos artísticos contemporâneos, artistas ligados ao Neoísmo adotaram nomes múltiplos em seus manifestos, performances e obras, como o *pop-star* aberto Monty Cantsin, Karen Eliot

---

<sup>65</sup> GUATTARI, Félix. *Revolução molecular: Pulsões políticas do desejo*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 96.

<sup>66</sup> ROSAS, Ricardo. “Hibridismo coletivo no Brasil: Transversalidade ou cooptação?”, 08/08/2005. Disponível em: <<http://www.rizoma.net/interna.php?id=285&secao=artefato>>. Acesso em: 10 fev. 2006.

<sup>67</sup> RAUNIG, Gerald. “Transversal Multitudes”, setembro de 2002. Disponível em: <[http://www.republicart.net/disc/mundial/raunig02\\_en.pdf](http://www.republicart.net/disc/mundial/raunig02_en.pdf)>. Acesso em: 22 nov. 2005.

<sup>68</sup> Conforme o coletivo *autonome a.f.r.i.k.a.-gruppe*, o nome múltiplo mais antigo é *Buda* (em sânscrito, “o Desperto”), que pode ser adotado por qualquer pessoa que alcançar a Iluminação através de uma determinada conduta de vida e pela meditação. Alquimistas e indivíduos ligados a sociedades secretas também utilizavam nomes múltiplos vindos de personagens míticos, como Fulcanelli, Hermes Trismegisto e Christian Rosenkrenz. Ver AUTONOME AFRIKA-GRUPPE. “All or None? Multiple Names, Imaginary Persons, Collective Myths”, 1997. Disponível em: <[http://www.republicart.net/disc/artsabotage/afrikagruppe02\\_en.pdf](http://www.republicart.net/disc/artsabotage/afrikagruppe02_en.pdf)>. Acesso em: 22 nov. 2005.



(lançado por Stewart Home), *Smile* (nome múltiplo para revistas) e *White Colours* (para bandas de *rock*, criado por um grupo de *anarco-punks* londrinos chamado *Generation Positive*). Suas identidades abertas são um exame prático sobre as questões da individualidade, do valor da fraude como arma revolucionária e do uso estratégico do plágio<sup>69</sup>, abdicando das leis de propriedade intelectual<sup>70</sup>.

Emergido da rede de *Mail Art* e influenciado pela tradição utópica vinda do Futurismo, Dadaísmo, *Fluxus* e *Punk*, o Neoísmo organizou uma espécie de comunidade espontânea e uma vanguarda reinventada para a geração pós-*punk*. Os festivais em residências de artistas em Nova York, a comunicação pelas trocas de arte postal e os encontros de trabalhadores culturais inspiraram os neoístas canadenses no conceito dos *Festivals de Apartamento*, eventos em que artistas sem público se juntavam, exibiam vídeos e faziam performances uns para os outros nas casas das pessoas. Questões sobre arte, autoria e a libertação da tirania do gênio individual pelo trabalho coletivo, como pontua um manifesto do coletivo canadense neo-Dadá/conceitual *General Idea* (1969-1994), também eram debatidas na publicação de uma revista editada pelo grupo, chamada de *File* (1972-1989). O logo de *File* era uma apropriação do nome da revista de fotojornalismo norte-americana *Life* (que processou o *General Idea* nos anos 70 cobrando direitos autorais pelo plágio da marca e pelo formato da publicação). *File* parodiava a cultura de consumo e o *glamour* da indústria da arte, antecipando a linguagem dos fanzines *punk* e *queer*<sup>71</sup> do final dos anos 70 e 80, assim como a tática de *subvertising* popularizada pela revista *Adbusters*.

---

<sup>69</sup> HOME, Stewart. *Neoism, Plagiarism & Práxis*. São Francisco: AK Press, 1995. p. 52. Vale lembrar que Stewart Home plagiou a proposta do artista alemão Gustav Metzger, quando em 1974 convocou uma “Greve de Arte” entre 1977 e 1980 para que os artistas se recusassem a fazer, vender ou exibir os seus trabalhos, com o intuito de causar um colapso no sistema de arte. Com o grupo PRAXIS, Home convocou uma greve entre 1990 e 1993 para estimular o debate crítico em torno do conceito de arte e de uma recusa da criatividade, adaptando-a aos interesses do plágio e do uso de nomes múltiplos, já que todos os três conceitos se colocavam em oposição às noções ocidentais de identidade. Ver HOME, Stewart. *Manifestos Neoístas/Greve da Arte*. São Paulo: Conrad, 2004.

<sup>70</sup> O termo “propriedade intelectual” refere-se a um conjunto de leis, como patentes, *copyright* (direito autoral) e marcas registradas, que garantem o monopólio sobre uma invenção ou um conhecimento, em um período de três 3 a 20 anos (ou mais). Aqueles que não se encaixam em um modelo do inventor como “um indivíduo solitário e original”, como propõem o compartilhamento das culturas tribais ou a produção artística e musical coletiva, estão recusando a proteção da propriedade intelectual.

<sup>71</sup> *Queer* pode ser traduzido como “estranho”. Mas é uma palavra frequentemente utilizada como sinônimo para *gays*, *lésbicas* e *transexuais* que contestam, cada vez mais, a conotação pejorativa do termo, dando a ele um novo sentido. Importante ressaltar que o coletivo *General Idea* (formado por AA Bronson, Jorge Zontal e Felix Partz) tornou-se conhecido pelos trabalhos de instalação, performance e intervenção que abordavam a temática *gay* e a crise da AIDS na década de 80. Em 1994, Zontal e Partz morreram de causas ligadas a AIDS.

Na Itália, o nome múltiplo de Luther Blissett tornou-se sinônimo de guerrilha midiática nos anos 90<sup>72</sup>, unindo pessoas de diversos países que espalhavam reportagens falsas pela mídia e pela *internet*, testando os limites de uma notícia e ridicularizando a credibilidade da grande imprensa. O projeto Luther Blissett transformou-se em um sujeito político coletivo da classe virtual, comum às comunidades de artistas, *hackers* e ativistas por meio de um exercício de “mitopoese”: um mito aberto é construído usando lendas urbanas e estratégias publicitárias. Através dessas construções, cria-se um personagem virtual que, aos poucos, é cada vez mais real<sup>73</sup>. Optando por esconder o seu rosto para representar a resistência indígena do povo de Chiapas, Subcomandante Marcos é uma figura mítica coletiva por excelência, lembrada na frase “todos somos Marcos”. Repetida por intelectuais, artistas e militantes, a frase é um gesto de solidariedade à luta dos zapatistas e pela justiça global. “*Marcos é qualquer ser humano neste mundo. Marcos é cada minoria intolerada, oprimida e explorada que está resistindo e dizendo ¡Ya basta!*”<sup>74</sup>

O *Tute Bianche*, coletivo italiano movido pelo ideal zapatista, famoso pelo uso de macacões brancos que simbolizam a invisibilidade dos povos marginalizados e por suas técnicas criativas de desobediência civil nos protestos anti-capitalistas, considera-se um instrumento de expressão e de resistência que, tal como os nomes múltiplos, pode ser apropriado por qualquer pessoa. “*Os Tute Bianche nasceram como uma referência irônica aos fantasmas do conflito urbano e depois se tornaram uma ferramenta, um símbolo e uma identidade aberta tornada disponível ao movimento (...). Uma das típicas frases era: ‘Estamos usando o macacão branco de modo que outras pessoas o usem. Estamos usando o macacão branco de modo que possamos tirá-lo algum dia’.*”<sup>75</sup>

---

<sup>72</sup> De fato, Luther Blissett existe. É um ex-jogador de futebol de origem jamaicana que jogou em um time pequeno da Inglaterra e foi atacante do Milan na década de 80.

<sup>73</sup> BLISSETT, Luther. *Guerrilha Psíquica*. São Paulo: Conrad, 2001. p. 17.

<sup>74</sup> Trecho do comunicado escrito pelo Subcomandante Marcos e apresentado à imprensa em 28 de maio de 1994. Disponível em: <<http://www.spunk.org/texts/places/mexico/sp000655.txt>>. Acesso em: 24 ago. 2007.

<sup>75</sup> WU MING. “Tute Bianche: o lado prático da produção de mitos (em tempos catastróficos)”. Disponível em: <<http://www.rizoma.net/interna.php?id=142&secao=intervencao>>. Acesso em: 12 out. 2007.



Os Tute Bianche se defendendo do ataque da polícia durante os protestos em Gênova (20 de julho de 2001). Nas manifestações, os ativistas do Tute Bianche protegem o corpo com espumas de borracha, pneus, capacetes, escudos e máscaras, formando barricadas que resistem à violência policial.

### Coalizões temporárias e linguagens híbridas

Enfatizar uma afiliação flexível com base em encontros temporários para projetos intervencionistas (como as iniciativas de grupos brasileiros como Experiência Imersiva Ambiental ou Atrocidades Maravilhosas), ou o que poderíamos chamar aqui do surgimento de um “coletivo dos coletivos” (grandes aglomerações de grupos e de pessoas para projetos em eventos sociais e artísticos, como a ação do grupo Rejeitados no 9º Salão da Bahia no MAM e o evento ACMSTC<sup>76</sup>, que reuniu artistas, educadores, ativistas e moradores da ocupação Prestes Maia), formam o que o coletivo *Critical Art Ensemble* chama de “coalizão”. Segundo o grupo, a coalizão surge como uma aliança criada para uma proposta de produção cultural em larga escala e/ou de consolidação visível do poder econômico e político<sup>77</sup>. Para o *Critical Art Ensemble*, é a partir de uma

<sup>76</sup> *Arte Contemporânea no Movimento Sem-Teto do Centro*, evento realizado na ocupação Prestes Maia em dezembro de 2003. As experiências do ACMSTC e Rejeitados serão abordadas mais adiante no terceiro capítulo da dissertação.

<sup>77</sup> CRITICAL ART ENSEMBLE. “Observations on Collective Cultural Action”, in *Digital Resistance*, 2000. Disponível em: <<http://www.critical-art.net/books/digital/tact4.pdf>>. Acesso em: 13 nov. 2005.

construção celular coletiva que os integrantes de um grupo/coalizão produzem solidariedade através da diferença.

Outras coalizões temporárias encontram-se nas ações de mídia tática, que procuram dismantelar ou mimetizar os poderes das grandes corporações (como os projetos realizados por Luther Blissett, *Etoy*, *Bureau of Inverse Technology*, *Institute for Applied Autonomy*, 0100101110101101.org e ®<sup>TM</sup>mark), conectar trabalhadores culturais com a comunidade através do acesso público aos canais independentes de televisão, como fizeram nos anos 70 e 80 nos EEUU o jornal *Radical Software*, fundado pela *think thank*<sup>78</sup> contracultural *Raindance*, e os coletivos *Paper Tiger Television* e *Deep Dish*<sup>79</sup>, assim como o Centro de Mídia Independente no Brasil, *Free Speech TV* e outras iniciativas de midiativismo na década seguinte. As atividades destas coalizões concentram-se em medir as notícias e as análises sobre os movimentos sociais, abrindo redes e espaços críticos dentro dos monopólios dos meios de comunicação de massa. Quando introduzido nos projetos de mídia independente, o termo “tático” serve também para romper com a rigidez de dicotomias e para trabalhar com formas híbridas, coletivas e diferenciadas de “linguagem virótica” através de diversos suportes (rádios livres, fanzines, teatro político, *Culture Jamming*, protestos, filme experimental, *stickers*, *samizdat*, pôsteres, panfletos, *stencil*, *graffiti* etc), propagando idéias contagiosas (ou *memes*, “replicadores culturais”)<sup>80</sup>, criando conexões temporárias entre o antigo e o novo, entre teoria e prática<sup>81</sup>. Aqui, o meio e o nível da tecnologia empregada importam menos que a astúcia e a criatividade em comunicar-se de forma aberta e democrática.

Nesse contexto, fontes de pesquisa e ferramentas de comunicação são também parte de um processo vital de produção de conhecimento dentro das recentes iniciativas coletivas nacionais e transnacionais. O grupo *Raqs Media Collective*, em parceria com

---

<sup>78</sup> *Think thank* é o nome dado a organizações de especialistas, como a RAND Corporation, que oferecem consultorias para questões políticas ou comerciais.

<sup>79</sup> Um extenso material sobre as publicações e atividades destes grupos pode ser encontrado em seus *websites*. Ver <http://www.radicalsoftware.org>, <http://www.papertiger.org> e <http://www.deepdishtv.org>.

<sup>80</sup> O termo “meme” apareceu pela primeira vez no livro *O Gene Egoísta*, publicado pelo biólogo Richard Dawkins em 1976. Como unidades de transferência cultural, *memes*, segundo Dawkins, são “*melodias, ‘slogans’, modas do vestuário, maneiras de fazer potes ou de construir arcos. (...) Os memes propagam-se no ‘fundo’ de memes pulando de cérebro para cérebro por meio de um processo que pode ser chamado, no sentido amplo, de imitação. Se um cientista ouve ou lê uma boa idéia ele a transmite a seus colegas e alunos. Ele a menciona em seus artigos e conferências. Se a idéia pegar, pode-se dizer que ela se propaga a si própria, espalhando-se de cérebro a cérebro.*” Para os *culture jammers* e ativistas de mídia tática, as idéias, imagens e palavras disseminadas são como vírus, potentes *memes* contaminadores de significados, que podem ser espalhados instantaneamente e que se auto-replicam na medida em que são comunicados. Ver DAWKINS, Richard. *O Gene Egoísta*. São Paulo: Itatiaia, 2001. p. 214.

<sup>81</sup> LOVINK, Geert. *Dark Fiber. Tracking Critical Internet Culture*. Cambridge: MIT Press, 2003. p. 256.

programadores, ativistas, estudantes, acadêmicos e artistas ligados à cena de mídia tática, foi um dos fundadores do *Sarai*, em Nova Deli (Índia), um programa de pesquisa interdisciplinar que vem se destacando há dez anos na organização e no financiamento de plataformas de estudos no sul da Ásia e publicações sobre cultura digital, economia, propriedade intelectual, *softwares* e ferramentas *open source*<sup>82</sup>. Em São Paulo, os *Autolabs*, laboratórios de mídia tática e *software* livre instalados na Zona Leste em 2003, formaram um projeto experimental de curta duração, mas muito importante ao acesso de espaços sociais de interação artística e tecnológica. Desenvolvidos com a ajuda da comunidade e focado em novos meios da ação, os *Autolabs* negaram o discurso auto-indulgente que ronda a maioria dos projetos de arte-tecnologia e a ilusão demagógica da inclusão digital, mostrando que o uso colaborativo da *low-tech* (baixa tecnologia) pode proporcionar modelos críticos de produção de mídia alternativa<sup>83</sup>.

Ferramentas como grupos e listas de discussão formados por teóricos, coletivos de artistas e ativistas (como as listas e os *e-groups* *Nettime*, *Interactivist Info Exchange* e *CORO*<sup>84</sup>), permitem aos seus usuários administrarem seus avatares no espaço virtual e renovarem tecnologicamente a utopia radical originária da *Mail Art* dos anos de 1960, multiplicando as maneiras de se realizar uma “crítica imanente da *internet*” (como propõem os participantes da *Nettime*) e de compartilhar textos, novas linguagens tecnológicas, trabalhos de *Net.Art* e chamados para ações. De acordo com Okwui Enwezor, “*formações coletivas deste tipo podem ser nomeadas como coletivos em rede. Tais redes estão prevalecendo cada vez mais nos dias atuais, devido aos avanços radicais das tecnologias de comunicação e da globalização.*”<sup>85</sup> A criação de uma nova esfera pública virtual com o uso de ferramentas tecnológicas e colaborativas da *web 2.0* (fóruns de discussão, listas de *e-mail*, *wikis*, *blogs* etc) por artistas, coletivos, teóricos, ativistas e demais interessados em debater formas de organização pode, segundo Mark Dery, criar a possibilidade de que estamos construindo um mundo não-mediado por autoridades e *experts*. Na rede, “*os papéis do leitor, do escritor e do crítico são tão*

---

<sup>82</sup> Site do laboratório de mídia *Sarai*: <http://www.sarai.net> e site do *Raqs Media Collective*: <http://www.raqsmediacollective.net>

<sup>83</sup> ROSAS, Ricardo. “The Revenge of Low-tech. Autolabs, Telecentros and Tactical Media in São Paulo”. Disponível em: <<http://www.sarai.net/publications/readers/04-crisis-media/55ricardo.pdf>>. Acesso em: 9 nov. 2006.

<sup>84</sup> *Nettime*: <http://www.nettime.org>, *Interactivist Info Exchange*: <http://info.interactivist.net> e *CORO*: <http://br.groups.yahoo.com/group/corocoletivo>

<sup>85</sup> ENWEZOR, Okwui, op. cit. p. 225.

*rapidamente intercambiáveis que tornam-se cada vez mais irrelevantes em uma comunidade de co-criadores.”*<sup>86</sup>

Afiliações diversificadas entre artistas, *geeks* (indivíduos ligados à cultura tecnológica), comunidades de *software* livre e ativistas têm despertado outras teorizações sobre as recentes formas de produção coletiva, como o conceito de “livre cooperação”, proposto pelo teórico alemão Christoph Spehr. Para ser construída, a livre cooperação deve basear-se em três aspectos: o primeiro é que as regras de uma cooperação devem ser questionadas por todos; em segundo lugar, as regras podem ser alteradas e negociadas a partir de condições nas quais as pessoas queiram ou não cooperar. Por último, o preço dessa cooperação (não necessariamente o dinheiro) deve ser negociado e dividido para tornar-se igual e acessível a todos os participantes<sup>87</sup>.

### **Afinidade política, utopias coletivas e auto-organização**

Na política, o coletivismo aparece, segundo Angelika Nollert, com as formas comunistas de trabalho e de produção, assim como os sistemas socialistas, nos quais todos os seus membros agem, supostamente, em solidariedade e em busca de objetivos comuns para uma vida ideal<sup>88</sup>. O anarquismo nos séculos XIX e XX tem uma contribuição prática significativa para as formações coletivas que apostam em uma diversidade de idéias e posições anti-autoritárias. No livro *Ajuda Mútua: Um Fator de Evolução* (1902), Piotr Kropotkin observa que a cooperação voluntária constitui um dos princípios de uma vida livre fundada no indivíduo e no coletivo. Algumas décadas antes, Mikhail Bakunin teorizara a proposta de um anarquismo coletivista e crítico às relações de produção. Em contraste com a conquista do Estado e de seu controle, o coletivismo de Bakunin e o mutualismo de Pierre-Joseph Proudhon sugerem uma sociedade de federações internacionais e associações de trabalhadores livres, sendo o produto do trabalho o resultado de um esforço em grupo. Além do movimento dos trabalhadores, os coletivistas (também chamados de “bakuninistas”) atuavam em uma

---

<sup>86</sup> DERY, Mark. *Culture Jamming: Hacking, Slashing and Sniping in the Empire of Signs*. Nova Jersey: Open Magazine Pamphlet Series, 1993. Disponível em: <[http://www.markdery.com/culture\\_jamming.html](http://www.markdery.com/culture_jamming.html)>. Acesso em: 17 jan. 2005.

<sup>87</sup> SPEHR, Christoph. "Livres cooperação", 2003. Disponível em: <[http://www.republicart.net/disc/aeas/spehr01\\_pt.pdf](http://www.republicart.net/disc/aeas/spehr01_pt.pdf)>. Acesso em: 4 jan. 2006.

<sup>88</sup> NOLLERT, Angelika. "Art Is Life, and Life Is Art", in BLOCK, René e NOLLERT, Angelika (orgs.). *Collective Creativity/Kollektive Kreativität*. Catálogo da mostra no Kunsthalle Fridericianum, Kassel, 2005. p. 25.

organização secreta formada por indivíduos ligados à causa revolucionária. Em meados do século XIX, a chamada Associação dos Irmãos Internacionais propunha, segundo Bakunin, a “*revolução universal, social, filosófica, econômica e política ao mesmo tempo, para que da ordem atual das coisas, fundada sobre a propriedade, a dominação e o princípio de autoridade (...) não sobre em toda Europa, num primeiro momento, e depois no resto do mundo, pedra sobre pedra.*”<sup>89</sup>

A influência do anarquismo nas organizações coletivas aparece com os “grupos de afinidade”, termo que os anarquistas espanhóis da Federação Anarquista Ibérica (F.A.I.) usavam em sua organização na década de 1930, ajuntando os militantes mais radicais da Confederação Nacional do Trabalho. No ativismo contemporâneo, grupos de afinidade são formados por três ou até 20 integrantes, organizados de forma não-hierárquica e estruturados a partir de um determinado objetivo: desde a realização de projetos comunitários decididos por consenso<sup>90</sup>, até o desenvolvimento de estratégias de ação direta em protestos, greves e ocupações. Conforme Murray Bookchin, “*grupos de afinidade pretendem funcionar como catalisadores dentro do movimento popular, não como ‘vanguardas’; eles proporcionam iniciativa e conscientização, não um estado-maior e uma fonte de comando.*”<sup>91</sup> Para o coletivo *CrimethInc*, um grupo de afinidade é como um “círculo de amigos” que compartilham suas forças, fraquezas e conhecimentos, e que estabelecem uma linguagem e uma dinâmica interna comuns<sup>92</sup>.

Entre os ativistas, formações coletivas como as “células” também são frequentes. Células são criadas por pequenos grupos autônomos para que os indivíduos envolvidos controlem suas atividades de forma segura e sem filiação oficial. Indivíduos que realizam ações clandestinas com o nome de movimentos como *Animal Liberation Front* e *Earth Liberation Front* e utilizam táticas de ação direta, como destruir laboratórios de pesquisa de alimentos transgênicos, libertar animais usados para vivissecção ou provocar incêndios em fábricas que causam danos ao meio ambiente,

---

<sup>89</sup> BAKUNIN, Mikhail. “Programa e Objetivo da Organização Secreta Revolucionária dos Irmãos Internacionais”, 1868. Disponível em: <<http://www.geocities.com/autonomiabvr/secr.html>>. Acesso em 11 out. 2007.

<sup>90</sup> O consenso é uma prática frequentemente utilizada por grupos anarquistas, e as suas tomadas de decisão não envolvem votação, mas a busca por soluções criativas que levem em conta as necessidades dos indivíduos. Um grupo de afinidade que opta pelo consenso deve considerar um diálogo igualitário entre seus integrantes, que têm o poder de vetar uma decisão e modificar propostas excludentes. Ver THE TRAPESE COLLECTIVE (ed.). *Do It Yourself. A Handbook for Changing Our World*. Londres: Pluto Press, 2007. p. 53.

<sup>91</sup> BOOKCHIN, Murray. “Grupos de afinidade”. Disponível em: <<http://www.nodo50.org/insurgentes/textos/autonomia/17gruposafinidade.htm>>. Acesso em 11 out. 2007.

<sup>92</sup> CRIMETHINC EX-WORKERS' COLLECTIVE. *Recipes for Disaster*. Salem: Crimethinc, 2005. p. 28.

operam em células para evitar algum tipo de vigilância ou que agentes corporativos se infiltrem nas ações.

Grandes e influentes utopias coletivas foram escritas nas duas últimas décadas do século XX. A noção de “Zona Autônoma Temporária” (TAZ), lançada por Hakim Bey (pseudônimo de Peter Lamborn Wilson), tornou-se uma espécie de fetiche em determinados círculos anarquistas contemporâneos entre ativistas, comunidades virtuais e artistas que a vêem como uma forma de nomadismo tático para a existência de espaços efêmeros de oposição. Menos conhecido, mas ainda tão importante quanto a proposta de Bey, foi o escrito de um autor anônimo chamado de PM, que inventou no início da década de 80 o conceito de “bolo’bolo”. Como uma nova linguagem, bolo’bolo seria a reinvenção de uma nova forma de organização e de expressão coletiva, um grande organismo social espontâneo de pessoas vivendo juntas e compartilhando uma proposta concreta de desmantelamento da máquina planetária do capitalismo industrial<sup>93</sup>.

Dentro de fenômenos coletivos de produção de um espaço concreto de vivência e conhecimento, uma das iniciativas mais interessantes ocorridas nos últimos anos foi o advento da Universidade Livre em Copenhague, entre 2001 até 2007 (quando encerrou suas atividades), e que trabalhou de forma autônoma na produção de linguagens críticas e poéticas através de um pensamento fluído e rizomático<sup>94</sup>. Como declara o manifesto escrito por Jakob Jakobsen, co-fundador da Universidade Livre, em parceria com Stephan Dillemuth e Anthony Davies, uma proposta coletiva de auto-organização oferece um espaço para a repolitização das relações sociais emancipatórias, uma força produtiva baseada em trocas de conhecimento e recursos, um campo temporário de negociações e um projeto concreto de desafio à legitimidade da representação institucional<sup>95</sup>.

---

<sup>93</sup> O livro *bolo’bolo* foi lançado em 1983 (lançado em 1986 no Brasil). Sua tradução integral para o português encontra-se no *site* <http://www.correcotia.com/bolobolo>.

<sup>94</sup> *Site* da Universidade Livre de Copenhague: <http://www.copenhagreenfreeuniversity.dk>

<sup>95</sup> DILLEMUTH, Stephan, DAVIES, Anthony e JAKOBSEN, Jakob. “There is no alternative: the future is self-organized”, in BRADLEY, Will e ESCHE, Charles (eds.). *Art and Social Change. A Critical Reader*. Londres: Tate, 2007. pp. 378-381.



## Arquivar eventos

Como proposta de uma tarefa futura a ser executada por redes de coletivos, teóricos e demais interessados em pesquisar os rumos de uma arte ativista, é essencial que se desenvolvam arquivos e uma documentação sobre as diversas iniciativas. A *internet* tem desempenhado um papel importante no registro destas fontes, mas é preciso que se adquira a consciência de uma prática documental física e de catalogação para textos, fotos, vídeos, pôsteres, panfletos e outros materiais. Um exemplo importante deste trabalho foi o que o coletivo norte-americano *Political Art Documentation/Distribution* (PAD/D), formado por pesquisadores, artistas visuais e veteranos dos movimentos feminista e anti-guerra, criou nos anos 80: um “arquivo de arte socialmente preocupada” que confrontava a amnésia e a supressão da arte ativista dentro dos rumos oficiais da história da arte. Muito antes do advento dos computadores pessoais e das facilidades tecnológicas, a rede colaborativa criada pelo PAD/D organizou uma coleção internacional de documentos sobre arte engajada, com jornais, revistas, panfletos, manifestos e pôsteres. Embora o arquivo tenha sido transferido em 1988 para a biblioteca do Museu de Arte Moderna de Nova York, o que produziu um debate na época sobre a cooptação institucional do material<sup>96</sup>, arquivos públicos de arte ativista e práticas coletivas disponíveis em outros espaços comunitários, como centros culturais, bibliotecas públicas e ocupações, são um passo importante na promoção de encontros presenciais e no incentivo de uma cultura crítica e aberta sobre os registros de uma memória histórica viva.

Desde o período da ditadura militar na Argentina, Graciela Carnevale, uma das participantes do *Grupo de Artistas de Vanguardia*, mantém um arquivo de fotografias, pôsteres, notícias de jornal, manifestos e outros documentos sobre a exposição *Tucumán Arde* (1968), registrando um período de intensa experimentação estética e ativista. Durante o período de repressão e censura, parte do arquivo de Carnevale foi destruído, sendo retomado mais tarde através de colaborações. No Brasil, Paulo Bruscky é um dos arquivistas mais importantes das estratégias conceituais e coletivas, tendo transformado sua casa e seu cotidiano em um grande acervo de obras, livros e referências sobre Arte Postal, Arte Conceitual, videoarte e a trajetória do grupo *Fluxus*. O *Arquivo de*

---

<sup>96</sup> Ver SHOLETTE, Gregory. “A collectography of PAD/D”, 2002. Disponível em: <[http://gregorysholette.com/writings/writingpdfs/14\\_collectography.pdf](http://gregorysholette.com/writings/writingpdfs/14_collectography.pdf)>. Acesso em: 11 fev. 2006.

*emergência*, projeto de Cristina Ribas, integrante do coletivo Laranjas, vem sistematicamente construindo uma documentação extensiva sobre “eventos de ruptura” ocorridos no campo específico da arte, catalogando e indexando exposições, textos, entrevistas e intervenções, buscando também diferentes formas de compartilhamento de acordo onde o arquivo é exposto<sup>97</sup>.

Como veremos a seguir no histórico sobre arte ativista e produção coletiva, em um mundo no qual ainda prevalece a idéia romântica do artista como “gênio solitário”, trabalhar juntos e de forma auto-organizada representa uma árdua e necessária tarefa aos artistas visuais. Coletivos quando proporcionam encontros eficazes, escreve o *Raqs Media Collective*, transformam-se em “reuniões de alta velocidade que constroem em sua própria arquitetura portais de acesso aleatório dentro de si mesmos.”<sup>98</sup> Coletivos são sistemas abertos que compartilham informação. Mesmo com formatos variados e diferentes modos de composição, considerando os tipos de organização descritos acima, coletivos não estão imunes a uma condição de trabalho caracterizada por sua natureza descontínua e instável, nem aos eventuais conflitos internos, desentendimentos de ordem política ou afetiva, dificuldades em conciliar o trabalho em grupo com carreiras individuais ou o gerenciamento e a administração (consensuada ou não) de alguns projetos colaborativos por um, dois ou mais integrantes.

## 1.2 A consciência coletiva no século XX

### Revolução pela atividade artística

O nosso longo histórico sobre as práticas coletivas de arte ativista, correlatas à atuação do artista socialmente envolvido nas lutas, nos conflitos e nas transformações de sua época, se inicia na segunda metade do século XIX, quando a coletivização de sua produção ocorre em conflito às novas mudanças sociais e econômicas ocasionadas pela Revolução Industrial. Na Europa, a riqueza industrial contribuiu com o advento da

---

<sup>97</sup> *Blog do Arquivo de emergência*: <http://arquivo-se.blogdrive.com>. Para saber mais sobre as práticas e os conceitos deste projeto, conferir o texto escrito por Cristina Ribas, “Proposição tática: arquivismo de si”, publicado em: <http://www.rizoma.net/interna.php?id=337&secao=artefato>.

<sup>98</sup> RAQS MEDIA COLLECTIVE. “A concise lexicon of/for the digital commons”, in BRADLEY, Will e ESCHE, Charles (eds.). *Art and Social Change. A Critical Reader*. Londres: Tate, 2007. p. 340.

classe burguesa e de sua manifestação de poder econômico através da criação de galerias e de um mercado de arte. Um sistema internacional de casas de leilão e de negociantes passa a considerar que obras de arte devem ser adquiridas não apenas pelo seu poder espiritual ou beleza, mas como investimentos que são apreciados em valores. Na Inglaterra Vitoriana (1837-1901), o movimento *Arts & Crafts*<sup>99</sup>, tendo o escritor e artista William Morris como principal expoente, articulou formas de trabalho artesanal e cooperativo como reação às transformações sócio-econômicas e a desestabilização da vida comunitária, formando uma prática artística que se recusa a aceitar os domínios da mecanização da produção industrial em massa e das novas leis de mercado. Influenciado pelas teorias do crítico de arte John Ruskin e por idéias utópicas e anti-autoritárias<sup>100</sup>, Morris contribuiu para a invenção de uma “arte para todos”. Montou centenas de oficinas, locais de exibição no interior do solo inglês e defendeu o fim da distinção entre artesão e artista, socializando o objeto de arte para a decoração do interior das casas das pessoas.

Os escritos de Morris mencionando as lutas da Comuna de Paris (1871) chamaram a atenção para a noção de arte como ideal socialista. O primeiro presidente da *Arts and Crafts Exhibition Society*, Walter Crane, fundou em 1884 com Morris, Eleanor Marx e outros a Liga Socialista, contribuindo graficamente para o jornal da liga, *Commonweal*. Crane publicava ilustrações dedicadas à memória da Comuna de Paris e desenhava faixas para os desfiles dos trabalhadores ingleses. Um outro artista deste período, Félix Vallotton, colaborava com ilustrações políticas para publicações anarquistas francesas, com imagens que mostravam as lutas e a sociedade daquele período, satirizando a polícia e o poder autoritário em confronto com os anarquistas.

---

<sup>99</sup> Assim como a *Art Nouveau*, que propunha uma arte decorativa inspirada na natureza e no trabalho artesanal, o movimento *Arts & Crafts* foi uma das principais referências para a escola *Bauhaus*, fundada na Alemanha em 1919.

<sup>100</sup> Importante lembrar que Morris é o autor do romance utópico *Notícias de lugar nenhum* (1890), no qual descreve uma sociedade inglesa formada por homens e mulheres livres da produção industrial e que trabalhavam apenas por prazer.



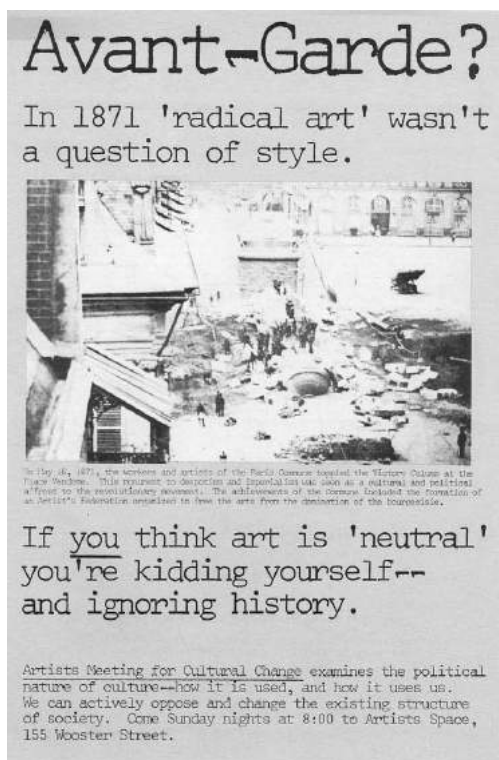
*Stop the War* (1889), ilustração de Walter Crane publicada no jornal *The War Against War*, editado pelo comitê em oposição à Segunda Guerra Bôer. Abaixo, *L'Anarchiste* (1892), ilustração de Félix Vallotton.



Assim como Morris, Crane e Vallotton, pintores neo-impressionistas, como Camille Pissarro, Georges-Pierre Seurat e Paul Signac, também se sentiram atraídos pelas idéias utópicas de realização de uma nova sociedade. Aderiram ao anarquismo e desenvolveram suas pinturas a partir da teoria do pontilhismo, conforme suas crenças políticas, conscientemente coletivas, “*de que dezenas ou milhares de pontos de cor (ou indivíduos) juntos ou separados poderiam existir autonomamente e harmoniosamente em uma única tela (ou em uma única sociedade).*”<sup>101</sup> O artista político moderno não só representa visualmente as lutas de sua época, como também participa ativamente. A atuação do pintor realista Gustave Courbet na Comuna de Paris é um exemplo significativo deste engajamento. Ao combinar os papéis de pintor e de político revolucionário durante a comuna, Courbet tentou modificar a estrutura das instituições francesas através de uma federação de artistas dirigida de forma democrática e auto-administrativa, com a colaboração de Camille Corot, Honore Daumier, Jean-François Millet e Édouard Manet. Nomeado “Ministro da Arte”, sugeriu que galerias, museus e academias fossem controlados por artistas e que medalhas e prêmios fossem abolidos.

<sup>101</sup> MACPHEE, Josh e REULAND, Erik. “Towards anarchist art theories...”, in MACPHEE, Josh e REULAND, Erik (eds.). *Realizing the Impossible: Art Against Authority*. Oakland: AK Press, 2007. p. 4.

Courbet foi acusado e condenado a seis meses de prisão como sendo um dos responsáveis pela destruição da coluna da Praça Vendôme, monumento em homenagem às vitórias militares de Napoleão em Austerlitz. Descrita nos anos 60 pela Internacional Situacionista como “o maior festival do século XIX”<sup>102</sup>, a Comuna de Paris proporcionou aos seus insurgentes a reconquista coletiva de uma cidade transformada pela urbanização excludente e pelo embelezamento estratégico arquitetado pelo prefeito da época, o Barão Hausmann.



Em 1976, o coletivo Artists Meeting for Cultural Change (AMCC), formado por artistas-ativistas radicados em Nova York, ficou conhecido pelo lançamento de um “anti-catálogo” com textos e documentos que criticavam a exposição da coleção Rockefeller no museu Whitney. Um dos panfletos de convocação para as reuniões do AMCC trazia uma foto da destruição da coluna da Praça Vendôme acompanhada do seguinte texto:

“Vanguarda? Em 1871, ‘arte radical’ não era uma questão de estilo. Em 16 de maio de 1871, trabalhadores e artistas da Comuna de Paris derrubaram a Coluna da Vitória na Praça Vendôme. Este monumento ao despotismo e ao imperialismo foi visto como uma afronta cultural e política ao momento revolucionário. As conquistas da comuna incluíram a formação de uma federação de artistas organizada para libertar as artes da dominação da burguesia. Se você pensa que a arte é ‘neutra’, você está se enganando – e ignorando a história.”

Morris e Courbet motivaram exemplos de produção artística e de ativismo político que desafiaram a ordem da arte moderna. Em um ensaio sobre a produção coletiva na arte, o historiador e artista norte-americano Alan W. Moore afirma que a emergência do proletariado como sujeito revolucionário e seus ideais coletivos foram unidos na memória histórica com a ascensão e a queda da Comuna de Paris. Segundo Moore, o início do coletivismo artístico na Idade Contemporânea ocorreu um século antes da comuna, com os estudantes de Jacques-Louis David (pintor oficial da corte francesa no século XVIII), chamados de *Barbu*, que organizaram, logo após a Revolução Francesa (1789), uma comunidade imaginária chamada *Boêmia*, que se

<sup>102</sup> DEBORD, Guy Debord, KOTÁNYI, Attila e VANEIGEM, Raoul. “Theses on the Paris Commune”, in KNABB, Ken (ed.). *Situationist International Anthology*. Berkley: Bureau of Public Secrets, 1995. p. 314.

diferenciava da academia artística oficial<sup>103</sup>. A organização acabou gerando o estilo de vida boêmio, com grupos de “*comunidades marginais vivendo em uma pobreza mais ou menos voluntária (...), dedicando-se à procura de experiências criativas e não-alienadas, unidas por um ódio profundo da vida burguesa.*”<sup>104</sup>

Blake Stimson e Gregory Sholette observam que o coletivismo artístico no Modernismo procurou traçar um programa diversificado de expressão das promessas ou dos perigos e das consequências dos progressos sociais, políticos e tecnológicos<sup>105</sup>. Logo no início do século XX, o “Manifesto Futurista”, escrito em 1909 pelo poeta Filippo Tommaso Marinetti e publicado no jornal francês *Le Figaro*, apareceu glorificando a velocidade, a energia mecânica e uma nova arte capaz de demolir o passado e de libertá-la dos museus. O Futurismo italiano inaugurou a tradição moderna de manifestos artísticos, tão importantes quanto suas obras. O manifesto, afirma Arthur Danto, “*define um certo tipo de movimento, e um certo tipo de estilo, e mais ou menos proclama-os como o único tipo de arte digno de consideração*”<sup>106</sup> ao justificar posicionamentos, programas e ampliar um debate político.

Com ênfase nos movimentos e uma negação da individualidade da criação artística e da recepção pelo público, as vanguardas históricas anti-artísticas – Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo e Construtivismo – tentaram revigorar a relação entre engajamento político e inovação estética, rejeitando a produção cultural do seu tempo na sua totalidade e organizando, a partir da arte, uma nova práxis vital<sup>107</sup>. Contra o aparelho de submissão às convenções da arte burguesa, o projeto utópico das vanguardas apoiou-se na crítica da autonomia de campo da prática artística e de sua independência relativa em relação ao contexto social e dos sistemas econômicos e políticos<sup>108</sup>. Com programas diferenciados, as formas de trabalho coletivo das

---

<sup>103</sup> MOORE, Alan. “General Introduction to Collectivity in Modern Art”, abril de 2002. Disponível em: <<http://www.journalofaestheticsandprotest.org/3/moore.htm>>. Acesso em: 11 jan. 2006.

<sup>104</sup> GRAEBER, David. “The twilight of vanguardism”, in MACPHEE, Josh e REULAND, Erik (eds.). *Realizing the Impossible: Art Against Authority*. Oakland: AK Press, 2007. p. 252.

<sup>105</sup> SHOLETTE, Gregory e STIMSON, Blake. “Periodizing collectivism”, in SHOLETTE, Gregory e STIMSON, Blake (eds.). *Collectivism after Modernism. The Art of Social Imagination after 1945*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007. p. 5.

<sup>106</sup> DANTO, Arthur C. *Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História*. São Paulo: Edusp, 2006. p. 32.

<sup>107</sup> BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Lisboa: Vega/Universidade, 1993. p. 67.

<sup>108</sup> *Ibidem*. p. 54.

vanguardas criaram modelos políticos alternativos para a arte e a sociedade<sup>109</sup>, mas suas estratégias foram facilmente cooptadas pela instituição cultural e rotuladas como arte.

Ligadas a um ideal de transformação radical, as vanguardas artísticas organizavam-se como “*partidos políticos, publicando seus manifestos, comunicados (...) ou tornando-se (às vezes intencionalmente) paródias de seitas revolucionárias.*”<sup>110</sup> Mesmo abandonando a idéia de movimento, não se constituindo como um grupo organizado e com um programa estético definido, o Dadaísmo inventou um estado coletivo comum aos indivíduos que a ele se juntaram, revoltando-se contra a ordem burguesa e usando todos os meios disponíveis (colagens, manifestos, poemas, música, filmes, esculturas e fotografias) para expressar uma repulsa ao “barbarismo civilizado europeu” durante a Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Em Zurique, no centro da não-guerra, cidade-refúgio de uma comunidade de artistas expatriados, o Cabaret Voltaire, clube fundado por Hugo Ball em 1916, tornou-se ponto de encontro dos dadaístas que se reuniam nas apresentações do clube e compartilhavam suas linguagens.

Em Berlim, a atitude militante dos dadaístas contra a arte integrou-se a um movimento por uma luta revolucionária sobre a situação social e política da República de Weimar. Com um programa de ação de resistência cultural cotidiana, Os dadaístas berlinenses o combinaram a estratégias de crítica e de protesto estético (como as táticas de fotomontagem e performances). Suas reivindicações irônicas e destruidoras apareciam em manifestos, como o escrito pelo “Comitê Central Dadaísta Revolucionário” (de Raoul Hausmann e Richard Huelsenbeck), em 1917, que propunha “*a unificação revolucionária internacional de todos os homens criativos e intelectuais do mundo inteiro no terreno do comunismo radical*”<sup>111</sup>, assim como nas fotomontagens anti-fascistas de John Heartfield e nas colagens de Hanna Hoch, que retratam criticamente as novas e desgovernadas mudanças sociais.

---

<sup>109</sup> NOLLERT, Angelika. “Art Is Life, and Life Is Art”, in BLOCK, René e NOLLERT, Angelika (orgs.). *Collective Creativity/Kollektive Kreativität*. Catálogo da mostra no Kunsthalle Fridericianum, Kassel, 2005. p. 25.

<sup>110</sup> GRAEBER, David. “The Twilight of vanguardism”, in MACPHEE, Josh e REULAND, Erik (eds.). *Realizing the Impossible: Art Against Authority*. Oakland: AK Press, 2007. p.253.

<sup>111</sup> HUELSENBECK, Richard. “En Avant DADA: A History of Dadaism”, in BRADLEY, Will e ESCHE, Charles (eds.). *Art and Social Change. A Critical Reader*. Londres: Tate, 2007. p. 63.



*Der Sinn des Hitlergrusses* (1932), fotomontagem de John Heartfield. Publicada em revistas e jornais de esquerda, as fotomontagens ativistas e anti-estéticas de Heartfield satirizavam o regime nazista e eram criadas combinando pedaços de fotografias para construir críticas políticas e sociais. Neste trabalho, o artista relaciona o sucesso eleitoral de Hitler com sua ligação amigável com os ricos empresários alemães. As colagens políticas de Martha Rosler nos anos 70, justapondo imagens da guerra do Vietnã com a publicidade norte-americana, as campanhas ativistas sobre a questão da AIDS, criadas pelo ACT UP e Gran Fury nos anos 80 e 90, e o “terrorismo semiótico” dos *culture jammers* têm a obra de Heartfield como referência direta.

Em Paris, o Dadaísmo transformou-se em Surrealismo nas mãos de Andre Breton, que enfatizou o ato de criação espontânea, mas aboliu a negação dadaísta da arte, afirmando uma subversão do senso comum e o colapso das categorias lógicas da vida e de suas oposições (sonho/realidade, trabalho/prazer), celebrando o incomum, o inesperado e o proibido. Na expansão de um vocabulário visual coletivo, os surrealistas criavam jogos de livre associação, como os *cadavre exquis* (cadáveres esquisitos)<sup>112</sup>, como meio de criticar as noções convencionais de identidade. Muitos desses trabalhos eram publicados no jornal *La Révolution Surréaliste* (1924-1929), que funcionava como um laboratório de experimentações, manifestos de cunho comunista assinados coletivamente e textos que conclamavam a “revolta do espírito”, a liberdade baseada em necessidades espirituais e desejos mais profundos, a rejeição de todas as leis e a esperança de forças subterrâneas capazes de derrubar a história dos conflitos do mundo<sup>113</sup>.

Já o Escritório de Pesquisas Surrealistas, dirigido por Antonin Artaud, atraía poetas e artistas interessados em investigar o inconsciente e o lado obscuro da vida. Expulso do movimento, Artaud desenvolveu nos anos de 1930 um modelo de teatro mais participativo e coletivo, com o objetivo de eliminar a individualidade e substituir a

<sup>112</sup> Nos cadáveres esquisitos, os surrealistas escreviam palavras ou faziam desenhos infantis, e depois dobravam metade da folha, de modo que o participante seguinte não pudesse ver o desenho.

<sup>113</sup> THE SURREALIST GROUP. “Revolution now and forever!”, in BRADLEY, Will e ESCHE, Charles (eds.). *Art and Social Change. A Critical Reader*. Londres: Tate, 2007. p. 92 e 93.



violência política pelo terrorismo cultural. O chamado Teatro da Crueldade proporciona ao espectador um momento de relação com o sonho e de tudo aquilo que é inerente às suas fantasias, mas também aos sentimentos de loucura, agressão e obsessão. O Teatro da Crueldade busca eliminar a distância entre atores e platéia com a supressão do palco e o uso de recursos técnicos para a criação de um espetáculo, procurando “*na agitação das massas (...), lançadas umas contra as outras e convulsionadas, um pouco desta poesia que se encontra nas festas e nas multidões (...), em que o povo sai às ruas.*”<sup>114</sup>

O desejo de “sonhar de olhos abertos” partilhava um projeto artístico coletivo de redesenhar uma nova sociedade com base na experiência socialista. Na Rússia pós-Revolução de 1917, com o advento da luta de classes e da “ditadura do proletariado”, os bolcheviques destruíram coleções particulares de arte e delegaram aos artistas a incumbência de produzir uma arte pública e política. O Construtivismo, teoriza Varvara Stepanova em 1921, foi “*o produto da busca revolucionária por uma nova consciência na arte*”<sup>115</sup>, mobilizando um esforço formal e estético por uma coletivização dos meios de produção e uma nova e radical expressão do objeto artístico. Isso acontece no projeto de Tatlin para um *Monumento à Terceira Internacional*, exemplo consagrado de obra política e de uma linguagem visual que rompe “*com o espaço virtual da tela para criar um objeto virtual: o contra-relevo*”<sup>116</sup>, mas também com a *Letatlin*, protótipo de uma máquina voadora construída pelo artista, que permitiria que os cidadãos soviéticos se deslocassem livremente. Essas invenções utópicas colocavam o homem em contato com o objeto artístico e integravam a arte com a sociedade, estetizando o ambiente social e educando as massas<sup>117</sup>. O projeto construtivista contribuiu para ligar o artista, inventor revolucionário da nova vida, ao proletário, suprimindo a arte enquanto atividade separada da organização do trabalho nas fábricas. Em 1920, El Lissitzky escreve que “*o aspecto da propriedade privada da criatividade deve ser destruído, todos são criadores e não há qualquer tipo de razão para a divisão entre artistas e não-artistas.*”<sup>118</sup>

---

<sup>114</sup> ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Max Limonad, 1984. p. 109.

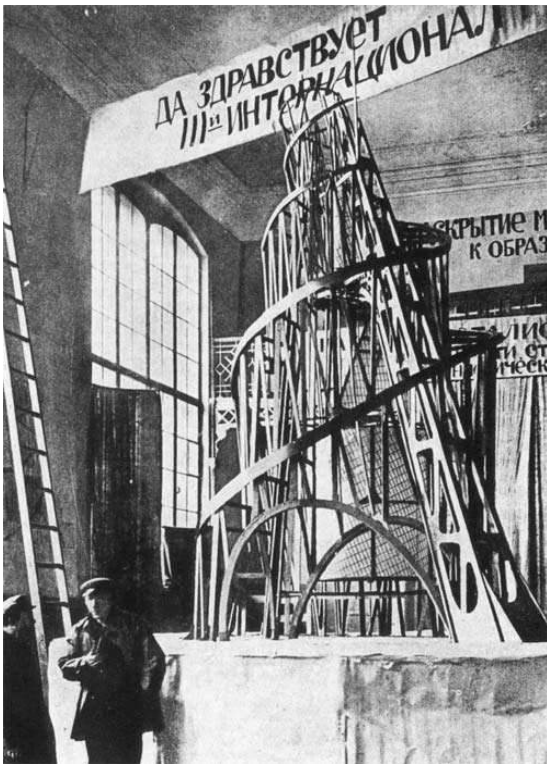
<sup>115</sup> STEPANOVA, Varvara. “A general theory of constructivism”, in BRADLEY, Will e ESCHE, Charles (eds.). *Art and Social Change. A Critical Reader*. Londres: Tate, 2007. p. 69.

<sup>116</sup> GULLAR, Ferreira. *Etapas da Arte Contemporânea : do Cubismo à Arte Neoconcreta*. Rio de Janeiro: Revan, 1999. p. 146.

<sup>117</sup> BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo. Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 15.

<sup>118</sup> LISSITZKY, El, apud SHOLETTE, Gregory. “Interventionism and the historical uncanny”, in SHOLETTE, Gregory e THOMPSON, Nato (eds.). *The Interventionists: Users' Manual for the Creative Disruption of Everyday Life*. Cambridge: MIT Press, 2004. p. 134.

Com o Produtivismo, cujo programa foi escrito por Tatlin em 1920 e assume a fase posterior do Construtivismo, os artistas trabalharam para desenvolver uma nova cultura proletária, estendendo os experimentos formais à produção industrial<sup>119</sup>. Criaram objetos, invenções utilitárias, suportes para propaganda e comunicação, artes gráficas e *design*. Para o Produtivismo, o uso da técnica industrial na produção de objetos cotidianos estava ligado ao “renascimento iminente da humanidade: vivendo e trabalhando coletivamente, criativamente e racionalmente graças, em grande parte, à própria arte de vanguarda.”<sup>120</sup> O produtivista confunde-se com o proletário, derruba as barreiras de competência que separam as forças intelectuais das forças materiais. No celebre ensaio “O autor como produtor” (1934), Walter Benjamin argumenta que o lugar do intelectual na luta de classes é determinado ou escolhido em função de sua posição no processo produtivo. O autor como produtor, afirma Benjamin, solidário com o proletariado, deve fazer com que sua produção “oriente outros produtores (...), colocando à disposição um aparelho mais perfeito.”<sup>121</sup>



Vladimir Tatlin. *Monumento à Terceira Internacional* (1919-20). Ao lado, Gustav Klucis. *Projeto para quiosque de propaganda e plataforma para tela de projeção e auto-falante* (1922).

<sup>119</sup> FOSTER, Hal. *The Return of the Real*. Cambridge: MIT Press, 1996. p. 171.

<sup>120</sup> SHOLETTE, Gregory, op. cit. p. 138. Posteriormente à década de 1930, a produção dos artistas construtivistas foi absorvida pelas formas ortodoxas de *design* industrial e oprimida pela estética stalinista oficial, burocrática e contra-revolucionária, do Realismo Socialista.

<sup>121</sup> BENJAMIN, Walter. “O autor como produtor”, in *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 132.

Com os resultados da Revolução Mexicana (1910), do socialismo e das lutas nacionais dos operários e camponeses, o Muralismo de José Clemente Orozco, Diego Rivera e David Alfaro Siqueiros merece destaque como uma importante arte militante e coletiva deste período. Na década de 20, apoiada pelo então ministro da cultura José Vasconcelos, a Secretaria de Educação Pública do México desenvolveu um programa de renovação cultural e de combate ao analfabetismo. Murais coletivos foram encomendados aos artistas; suas pinturas realistas exaltavam os ideais comunistas e narravam a história das lutas revolucionárias da nação mexicana e de seus mitos indígenas, com o objetivo de instruir as pessoas.

O Muralismo teve grande influência não apenas nos trabalhos figurativos de Di Cavalcanti e Candido Portinari, que pintaram nas décadas de 1930 e 1940 murais guiados por temas sociais brasileiros, mas também sobre artistas e coletivos de outros países nas décadas seguintes, através de uma pintura de rua de cunho ativista. Na década de 70 no Chile, os murais do coletivo *Brigada Ramona Parra* (formados por jovens ligados ao Partido Comunista) eram pintados nas ruas com *slogans* e símbolos que comunicavam a luta popular no país; nos EEUU, *The Great Wall of Los Angeles* (*O Grande Muro de Los Angeles*, 1976), projeto de arte ativista coordenado pela artista Judith Baca, foi realizado em cooperação com professores, integrantes de gangues e jovens da comunidade *chicana*. *The Great Wall of Los Angeles* é um trabalho que conta uma história alternativa da Califórnia sob a perspectiva da vida dos imigrantes mexicanos nos EEUU, da história das mulheres e das minorias étnicas. É considerado por muitos o maior mural coletivo do mundo, com mais de 530 metros de comprimento.



Três momentos do muralismo político. Acima, detalhe do mural *El hombre en una encrucijada*, de Diego Rivera (1935). Mural da *Brigada Ramona Parra* produzido na década de 70 e parte do projeto *The Great Wall of Los Angeles*, de Judith Baca.

Resumidamente, podemos afirmar que a participação e o coletivismo nas vanguardas artísticas da primeira metade do século XX foram determinados por programas políticos específicos e demandas diversas que podem ser descritas como “participação revolucionária” (dissolução da arte na vida), “reformista” (democratização da arte) ou “didática” (educando e alterando as percepções do público)<sup>122</sup>. Outras obras e manifestações artísticas e políticas foram também igualmente importantes neste período, como a revista do anarquista francês André Colomer, *L'Action d'art* (1911), que defendia uma arte libertária como ação para mudar a sociedade, a Frente de Esquerda das Artes (LEF), revista e grupo criado por Maiakovski em 1923, e que reuniu a vanguarda construtiva russa, os jornais da organização internacional *Industrial Workers of the World* (IWW), que publicava ilustrações, poesias e textos produzidos pela classe trabalhadora, as gravuras da artista alemã Käthe Kollwitz e suas imagens retratando a situação social das mulheres e das vítimas da guerra nas décadas de 20 e 30, o documentário participativo do cineasta Dziga Vertov, o cinema político de Sergei

<sup>122</sup> KRAVAGNA, Christian. “Working on the Community. Models of Participatory Practice”. Disponível em: <[http://www.republicart.net/disc/aap/kravagna01\\_en.pdf](http://www.republicart.net/disc/aap/kravagna01_en.pdf)>. Acesso em: 17 maio 2006.

Eisenstein e o teatro de Bertolt Brecht, que abandonou enredos complexos a favor de situações que interrompem a narrativa por meio de um elemento de ruptura, instigando o público a assumir uma posição pela ação.

Com a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) e o fascismo internacional, o coletivismo na arte é interrompido, mas ressurge em fins da década de 1940, período marcado pela Guerra Fria. É também nos anos de 1960 e 1970 que as práticas coletivas começam a ganhar um grande território de atuação não apenas na Europa, mas em manifestações artísticas nos EEUU, na Ásia e na América Latina, em reciprocidade com os movimentos sociais.

### **A construção dos momentos da vida**

A passagem da arte moderna para a contemporânea trouxe o experimentalismo e a internacionalização de novos grupos e atores sociais no campo das artes visuais, da música, da sociologia, da filosofia e da literatura. Colaborações multidisciplinares tornam-se cada vez mais frequentes e os movimentos políticos contemporâneos passam a incorporar, simultaneamente, as dimensões estéticas das vanguardas artísticas, em suas tentativas práticas de transformar a vida cotidiana<sup>123</sup>.

Em 1944, com os acordos de Bretton Woods pelos países industrializados e a criação de organizações econômicas transnacionais (Fundo Monetário Internacional e Banco Mundial), junto da implementação do Plano Marshall em 1948<sup>124</sup>, novas rearticulações sociais e políticas foram formuladas, influenciando também as noções de coletivismo e a internacionalização dos movimentos artísticos na Europa. Jelena Stojanović lembra que “a globalização começa a criar raízes e é quando o termo ‘internacional’ começa a aparecer proeminentemente nos nomes dos coletivos de arte”<sup>125</sup>, que ironizam a especialização e a reificação da cultura da Guerra Fria. O combate psicológico entre capitalismo e comunismo é espalhado estrategicamente pelos meios de comunicação de massa, que colonizam cada aspecto da experiência da vida

---

<sup>123</sup> KATSIAFICAS, George. “Aesthetic and Political Avant-Gardes”, 2005. Disponível em: <<http://www.journalofaestheticsandprotest.org/3/Katsiaticas.htm>>. Acesso em: 6 de jan. 2006.

<sup>124</sup> Iniciativa norte-americana para a construção dos países aliados europeus após a Segunda Guerra.

<sup>125</sup> STOJANOVIĆ, Jelena. “Internationalities”, in SHOLETTE, Gregory e STIMSON, Blake. *Collectivism after Modernism. The Art of Social Imagination after 1945*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007. p. 17.

cotidiana<sup>126</sup>. Nas cidades européias, máquinas do consumo desenfreado, a arquitetura adere à doutrina funcionalista (a forma segue uma função), determinada por Le Corbusier na “Carta de Atenas” para a construção de conjuntos habitacionais, enquanto a prática artística fica condicionada a um processo individual dominado pela pintura e pelo novo academicismo.

Incorporada a um processo de instrumentalização do potencial criativo e de manipulação do conhecimento pelas estratégias de desinformação e de gerenciamento de percepção, a cultura funde-se ao entretenimento e à publicidade, sob o que Adorno e Horkheimer denominaram de “indústria cultural”, impedindo “a formação de indivíduos autônomos, independentes, capazes de julgar e de decidir conscientemente.”<sup>127</sup> A mercadoria ocupa toda a vida social e o espetáculo representa o não-vivido, é pura representação, afirma Guy Debord, “uma relação social entre pessoas, mediada por imagens.”<sup>128</sup> Na sociedade ocidental, o espetáculo marca a transição na qual os indivíduos passam a identificar-se menos como *trabalhadores* e cada vez mais como *consumidores*, espectadores que observam a vida em vez de participar dela.

Uma vontade de produzir uma arte radical e de disseminá-la através dos antagonismos entre a estética da vida cotidiana e o controle intensivo das forças do capital aparece nesta dinâmica de jogo, que cria pequenos lugares entre a imaginação e a realidade. O jogo, tal como define Huizinga, é livre, uma evasão da vida real para uma esfera temporária de atividade, introduzindo na imperfeição do mundo uma perfeição temporária e limitada<sup>129</sup>. Em comum, Hélio Oiticica irá propor em fins dos anos 60 o conceito de “crelazer” (uma junção entre as palavras criar + lazer), como um modo de vivenciar o jogo cotidiano não a partir de um lazer repressivo, mas de um viver-criar para abolir a “dessublimação programada” das relações cotidianas através de um novo comportamento perceptivo<sup>130</sup>.

---

<sup>126</sup> Interessante notar que a imagem da rivalidade simbólica entre EEUU e União Soviética durante a Guerra Fria foi imaginada por alguns artistas como um jogo de monopólio pelo poder. Öyvind Fahlström (1928-1976) – nascido no Brasil e de ascendência sueca – expressou a divisão bilateral do mundo em suas pinturas variáveis, cujas figuras, colocadas em uma superfície magnética, poderiam ser movidas pelo público, formando novas combinações cartográficas de um mundo instável. Em trabalhos como *World Politics Monopoly* (1970), o artista criou um tabuleiro cujas regras são discutidas pelos participantes que, ao escolherem lados e estratégias, envolvem-se em um psicodrama político em miniatura.

<sup>127</sup> ADORNO, Theodor W. “A indústria cultural”, in COHN, Gabriel (org.). *Comunicação e Indústria Cultural*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971. p. 295.

<sup>128</sup> DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005. p. 14.

<sup>129</sup> HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2001. pp. 11 e 13.

<sup>130</sup> DWEK, Zizette Lagnado. *Glossário do Programa Ambiental de Hélio Oiticica*, tese de doutorado, volume 2. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2003. p. 60.

Como um todo, a saída encontrada pelo coletivismo artístico que se estabeleceu a partir do pós-guerra foi a de negação do discurso dominante através de táticas que transformaram o experimentalismo e a intervenção artística em um espectro ativista que politiza o espaço urbano e modifica a passividade existencial pela construção dos momentos da vida, assim como a substituição da dúvida pela afirmação lúdica<sup>131</sup>. Oposto à obra de arte, temos o que os situacionistas denominaram de “construção de situações”: uma realização contínua de um grande jogo deliberadamente escolhido. Uma crítica do comportamento, um urbanismo influenciável e uma técnica de ambiências unidas a uma síntese de reinvenção permanente<sup>132</sup>. Sob os processos coercivos da indústria da consciência e da institucionalização da arte, alguns grupos, militantes e artistas organizaram informalmente suas redes de produção, de recepção e de distribuição, criaram meios de expressão direta e participativa contra os desdobramentos da cultura de consumo, da guerra, do imperialismo norte-americano e da economia global.

Entre 1948 e 1951, o grupo CoBrA (nome formado pelas iniciais de Copenhague, Bruxelas e Amsterdã e fundado por artistas residentes nestas cidades)<sup>133</sup> mostrou uma preocupação por uma arte colaborativa que questionasse as noções estéticas e culturais tradicionais, agregando artistas de diversas nacionalidades e desenvolvendo um percurso poético e educativo. A pintura espontânea e gestual de Christian Dotremont, Asger Jorn, Pierre Alechinsky, Karel Appel, Constant Nieuwenhuys e Corneille Guillaume Beverloo era baseada nos mitos, na relação do homem com a natureza e no imaginário infantil e dos loucos, sem delimitar fronteiras entre artistas e não-artistas. Como uma terceira força agindo sob o confronto entre o Expressionismo Abstrato norte-americano (que marcava a posição dos EEUU como a potência artística mais importante do mundo) e o Realismo Socialista<sup>134</sup>, o CoBrA foi,

---

<sup>131</sup> INTERNACIONAL SITUACIONISTA, “Questionnaire”, in KNABB, Ken (ed.). *Situationist International Anthology*. Berkley: Bureau of Public Secrets, 1995. p. 138.

<sup>132</sup> INTERNACIONAL LETRISTA. “A New Idea in Europe”. Disponível em : <<http://www.cddc.vt.edu/sionline/presitu/potlatch7.html#Anchor-60271>>. Acesso em: 15 set. 2007.

<sup>133</sup> O grupo também contou com artistas nos EEUU (como Shinkichi Tajiro), Escócia (Stephen Gilbert) e Alemanha (Karl Otto Goetz), chegando a 50 integrantes.

<sup>134</sup> Este confronto fica evidente no momento em que Agência Central de Inteligência dos EEUU (CIA) lança uma política, após a Segunda Guerra Mundial, de financiamento de organizações culturais e de fundações, como Ford e Rockefeller, patrocinando mostras de arte, de dança e de música, criando bolsas de estudo e salários para artistas e intelectuais. Para combater o comunismo, CIA e Museu de Arte moderna de Nova York (MoMA) decidem promover o Expressionismo Abstrato pelo mundo como uma estratégia de ataque ao Realismo Socialista. Nelson Rockefeller chega a referir-se ao Expressionismo Abstrato como “a pintura da livre-empresa”. Sobre este assunto, ver SAUNDERS, Frances Stonor. *The Cultural Cold War: The CIA and the World of Arts and Letters*. Nova York: New Press, 2000.

segundo Dotremont, “*um modo de retrabalhar criticamente dois legados importantes da vanguarda, Surrealismo e marxismo, que tornaram-se amplamente idealizados e desnecessários em determinada situação histórica.*”<sup>135</sup>

Com o fim do CoBrA, Asger Jorn fundou na Itália o Movimento Internacional por Uma Bauhaus Imaginista (MIBI), em 1953, com a participação de Dotremont e Constant, Enrico Baj, Guy Debord e Gil J. Wolman (estes dois sendo integrantes da Internacional Letrista). Dentre as estratégias do movimento em seus quatro anos de atividade, o MIBI pretendia resgatar as experiências da primeira *Bauhaus* com sua atitude anti-funcionalista, criticando o racionalismo de Max Bill e a sua tentativa em fundar uma “Nova *Bauhaus*” na cidade alemã de Ulm. Um ano antes da criação da MIBI, Debord, Michele Bernstein, Wolman, Serge Berna, Jean-L Brau criaram a Internacional Letrista (IL), um grupo dissidente do movimento letrista, fundado em Paris no pós-guerra pelo romeno Isidore Isou e pelo francês Gabriel Pomerand.

Em seu início, do qual também participaram Jacques Fillon, Mustapha Khayati, Ivan Chtcheglov e André-Frank Conrod, a IL foi marcada pelos escritos de Henri Lefebvre na obra *Critique de la vie quotidienne* (1947). Neste livro, o cotidiano, segundo Lefebvre, constitui “*a única realidade diante da qual se constrói uma irrealidade produzida pela alienação.*”<sup>136</sup> Rompendo com a concepção marxista de que a base econômica determina mecanicamente a superestrutura, Lefebvre argumenta que as divisões entre os “momentos superiores e inferiores” (racional e irracional, público e privado) devem ser superadas, transformando a vida em cada detalhe e reconstruindo o cotidiano e a sua banalização em proveito da dimensão política do coletivo. Os jovens da IL buscaram superar essas divisões utilizando as criações artísticas para a construção de situações e de ambiências coletivas, ligadas à necessidade de jogar com a arquitetura, com o tempo e com o espaço, vinculando-as às tradições revolucionárias.

A Internacional Situacionista (IS) foi formada em 28 de julho de 1957, em um congresso realizado na vila italiana de Cosio d’ Arroscia. Por votação, os integrantes do MIBI, da IL e Ralph Rumney (único membro da *London Psychogeographical Association*, na verdade uma associação inventada no próprio encontro) decidiram unificar os três grupos e fundar a IS. Até a sua dissolução em 1973, a IS contou com cerca de 70 integrantes (63 homens e sete mulheres, de 16 nacionalidades diferentes). A

---

<sup>135</sup> DOTREMONT, Christian, apud STOJANOVIĆ, Jelena, op. cit. p. 22.

<sup>136</sup> JAPPE, Anselm. *Guy Debord*. Petrópolis: Vozes, 1999. p. 103.



maioria dos membros originais foi expulsa ao longo dos anos por conta de polêmicas e divergências. Assim, o grupo teve, ao mesmo tempo, entre dez e 20 pessoas.

Para romper com as formas clássicas de arte, os situacionistas utilizavam como linguagem estética a prática do *détournement* (em francês, “desvio”). O jogo sofisticado de desmontagem e de reconstrução do *détournement* era uma forma de superar o culto burguês da originalidade e da propriedade privada, retomando a colagem dadaísta e os plágios de Lautréamont. O *détournement* consiste na apropriação de elementos estéticos preexistentes com o objetivo de criar novos significados. No texto “Métodos de *détournement*” (1956), escrito por Guy Debord e Gil J. Wolman na época da IL, afirmam que a tática do desvio “*pode ser uma arma cultural poderosa a serviço de uma verdadeira luta de classes, (...) um verdadeiro meio de educação artística proletária, o primeiro passo para um comunismo literário.*”<sup>137</sup>

Embora fizessem uma crítica à representação e à estetização do mundo, os situacionistas acreditavam que a melhor forma de contrariar a sociedade do espetáculo seria usar a sua própria lógica interna para uma maior conscientização do problema. Nas imagens e nos textos da cultura de massa, como a publicidade e as histórias em quadrinhos, os situacionistas encontraram o material visual para a desvalorização de seus significados e a sua revalorização para fins críticos e subversivos. Desviavam os diálogos dos balões das tiras dos quadrinhos substituindo-os por análises políticas, grafitavam frases nas ruas ou se apropriavam dos anúncios e dos textos dos jornais. Na produção teórica da IS, notamos que o próprio livro *A Sociedade do Espetáculo*, publicado em 1967 por Debord, contém citações alteradas de textos de Marx, Hegel e Thomas de Quincey. As *figuras modificadas* de Jorn são também uma forma de *détournement*, quando o artista repinta quadros *kitsch* com figuras de crianças, monstros e *slogans*. Nestas obras, fica claro que o objetivo não é produzir uma nova forma de arte, mas uma nova forma de vida pela arte.

---

<sup>137</sup> DEBORD, Guy e WOLMAN, Gil J. “Methods of *Détournement*”, in KNABB, Ken (ed.), op. cit. p. 11.



Détournement de um quadrinho dos anos de 1960 alterado com um trecho de *A Sociedade do Espetáculo*. Ao lado, *Le canard inquietant* (1959), pintura kitsch modificada por Asger Jorn.

A IS não se considerava um movimento político, mas se posicionava em seus textos e manifestos, publicados no jornal *Internationale Situationniste*, como “a mais alta expressão da consciência revolucionária internacional, esforçando-se em elucidar e coordenar os gestos de negação e os sinais de criatividade que definem os novos contornos do proletariado.”<sup>138</sup> Considerava os movimentos artísticos de vanguarda como “ecos imaginários de uma explosão que nunca ocorreu, que ameaçou e ameaça ainda as estruturas da sociedade”, embora se definissem como “o único movimento que pode, englobando a sobrevivência da arte na arte de viver, responder ao projeto do artista autêntico.” Buscaram desafiar a divisão entre artista e espectador por meio da superação da arte (atitude inseparável de sua supressão e realização)<sup>139</sup> e um posicionamento crítico da política especializada. Enquanto o marxismo tradicional enfatizava o espaço da fábrica, os situacionistas concentraram suas teorias na cidade e nas relações sociais concretas, acrescentando à luta de classes uma revolução cultural permanente e uma transformação da vida cotidiana. Nas composições do espaço urbano, os situacionistas experimentaram, além do *détournement*, práticas como *deriva*, *psicogeografia* e *urbanismo unitário*.

<sup>138</sup> INTERNACIONAL SITUACIONISTA. “Questionnaire”, in KNABB, Ken (ed.), op. cit. p. 139. As duas citações seguintes referem-se ao mesmo texto.

<sup>139</sup> Em uma das teses do livro *A Sociedade do Espetáculo* (1967), Guy Debord afirma que o Dadaísmo e o Surrealismo marcaram o fim da arte moderna, sendo, ao mesmo tempo, historicamente relacionados e opostos um ao outro. “O Dadaísmo quis suprimir a arte sem realizá-la; o Surrealismo quis realizar a arte sem suprimi-la. A posição crítica elaborada desde então pelos situacionistas mostrou que a supressão e a realização da arte são aspectos inseparáveis de uma mesma superação da arte.” Ver DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005. p. 125.

O urbanismo unitário, conjunto de artes e técnicas como meio de ação, é a proposta experimental da IS para a produção de comportamentos efêmeros na cidade, onde prevalece o tédio e as exigências do trabalho e do consumo. Uma livre expressão dos desejos era necessária, era preciso que o indivíduo observasse o entorno urbano, seu complexo arquitetônico e a reunião de todos os fatores que o condicionam para depois desestruturá-los e reorganizá-los, de modo a alterar a vida através de uma mobilidade permanente. A crítica dos integrantes da IS à arquitetura moderna européia e o seu funcionalismo impulsionou Constant na criação de uma cidade utópica que concretizasse as idéias do urbanismo unitário. Foi assim que o arquiteto holandês criou desenhos e maquetes sobre o que ele denominou de *Nova Babilônia*, uma proliferação dinâmica e infinita de construções experimentais inacabadas, oferecidas para a apropriação lúdica de seus habitantes. A *Nova Babilônia* seria erguida “*com ajuda de elementos móveis, uma casa coletiva; uma habitação temporária, constantemente remodelada; um campo de nômades em escala planetária.*”<sup>140</sup>

A iniciativa gerou contradições e brigas entre Debord e Constant, que saiu da IS, mas suas idéias inspiraram a crítica ecológica e anti-automobilística do anarquismo criativo dos *Provos*, em especial o plano de deixar bicicletas brancas comunitárias espalhadas pela cidade de Amsterdã. Para solucionar os problemas de transporte da população, as bicicletas poderiam ser usadas por qualquer um como um protesto coletivo contra a propriedade privada representada pelo automóvel<sup>141</sup>. Surgido em 1965, o *provotariado* holandês era constituído por “*um conjunto instável de indivíduos absolutamente heterogêneos que, no ápice do próprio sucesso, não contava com mais de vinte agitados/agitadores.*”<sup>142</sup> Os *happenings*<sup>143</sup> anti-tabagistas de Robert-Jasper Grootveld e os textos anarquistas de Roel Van Duyn e Rob Stolk, publicados na revista *Provo*, estimulavam a ação direta e a rebelião, antecipando os ideais do Maio de 68 e o teatro de guerrilha de grupos como os *Yippies*, os *Diggers* e o *Black Mask*.

---

<sup>140</sup> CONSTANT, apud Paola Berenstein (org.). *Apologia da Deriva: Escritos Situacionistas Sobre a Cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p. 28.

<sup>141</sup> A proposta das bicicletas brancas e o texto “A ideologia social do carro a motor”, escrito em 1973 por André Gorz, influenciaram nos anos 90 o movimento de ação direta *Critical Mass* (Massa Crítica), que se espalhou pelo mundo e tem o propósito de ocupar o espaço urbano com bicicletas e veículos movidos à propulsão humana em substituição ao automóvel.

<sup>142</sup> GUARNACCIA, Matteo. *Provos: Amsterdam e o Nascimento da Contracultura*. São Paulo: Conrad, 2002. p. 14.

<sup>143</sup> O termo *happening* (em inglês, “acontecimento”) foi criado por Alan Kaprow em 1959 para uma série de ações chamadas *18 Happenings in 6 parts* na Galeria Reuben, em Nova York. Diferente da performance individual de um artista, o *happening* cria uma situação na qual o público é incorporado à ação, transgredindo a linha que separa a arte da vida e propondo a integração entre as pessoas, o ambiente onde a ação é desenvolvida, os materiais utilizados e o tempo.

Para a IS, o mundo do *homo ludens* preconizado pela *Nova Babilônia* de Constant não deveria ser encaixado em um modelo pré-concebido de uma cidade, mas na percepção aleatória e livre de uma construção subjetiva pela psicogeografia. A partir de uma investigação sobre as novas formas de habitar e de se relacionar com a cidade, a psicogeografia propõe o “*estudo dos efeitos específicos do meio geográfico, conscientemente ordenado ou não, e suas influências sobre o comportamento afetivo dos indivíduos.*”<sup>144</sup> A experiência de apropriação lúdica do território urbano é realizada pelas ações de deriva, uma prática de passagem rápida por ambiências variadas que busca produzir novos comportamentos. A deriva radicaliza a poética do gesto herdada pelo grupo CoBrA e a potencializa na circulação urbana, retomando a figura do *flâneur*, teorizada por Walter Benjamin<sup>145</sup>, assim como as experiências dadaístas com suas excursões a lugares banais e as deambulações surrealistas<sup>146</sup>. É essencial notarmos aqui que as ligações do indivíduo que pratica a deriva não são apenas de interesse arquitetônico, mas, principalmente, de caráter social e afetivo, como uma experiência ontológica pela cidade. Aquele que deriva, afirma Cristina Freire, “*entende que os quarteirões por onde anda são construções sociais e, portanto, ele é capaz de ‘reconstruí-los’, rompendo-os, fragmentando-os com seu caminhar.*”<sup>147</sup>

Demonstrando uma sintonia com as idéias situacionistas, Michel de Certeau chama de *wandersmänner* os “praticantes ordinários” que caminham e exploram a cidade, quando o corpo “*obedece aos cheios e vazios de um ‘texto’ urbano que escrevem sem poder lê-lo (...), compondo uma história múltipla, sem autor nem espectador, formada em fragmentos de trajetórias e em alterações de espaços.*”<sup>148</sup> A deriva e a descrição de Certeau sobre o *wandersmänner* soa familiar a alguns artistas brasileiros que, nos anos 70, geraram diversas “situações da vida” no espaço urbano. Artur Barrio deambulou pelas ruas do Rio de Janeiro em um trabalho-processo

---

<sup>144</sup> INTERNACIONAL SITUACIONISTA. “Definitions”, in KNABB, Ken (ed.), op. cit. p. 45.

<sup>145</sup> Benjamin retoma a imagem do *flâneur* de Baudelaire e Aragon como o indivíduo que investiga o espaço urbano. No entanto, a deriva empreende uma atitude mais crítica que a figura do *flâneur*, observador desinteressado e embriagado pela multidão das grandes cidades.

<sup>146</sup> A inauguração dos “Infernos Artificiais”, como denominou André Breton a “Temporada Dadá” em 1921, antecedeu as experiências de deriva situacionista e também de uma arte engajada socialmente. O início dos passeios irreverentes e espontâneos dos dadaístas ocorreu com uma excursão até a igreja de Saint-Julien-le-Pauvre, arrastando um pouco mais de cem pessoas, apesar da chuva torrencial. A temporada se desdobrou com as deambulações aleatórias de alguns dadaístas e as experiências surrealistas lideradas por André Breton, através da “*experiência física da errância no espaço real urbano que foi a base dos manifestos surrealistas*”, conforme Paola Berenstein Jacques no livro *Apologia da Deriva: Escritos Situacionistas Sobre a Cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

<sup>147</sup> FREIRE, Cristina. *Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo: SESC, Annablume, 1997. p. 68.

<sup>148</sup> CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes. 1994. p. 41.

intitulado *4 dias 4 noites* (maio de 1970), misturando sensações de excitação e de delírio do corpo condicionado à mente, até chegar ao total esgotamento. Com Luis Fernando Guimarães no evento *Mitos Vadios* em São Paulo, Hélio Oiticica criou a performance *Delirium ambulatorium* (1978), na qual propunha “poetizar o urbano”, caminhando por uma área baldia demarcada e recolhendo objetos encontrados na rua. As derivas e as psicogeografias também se transformaram em táticas ativistas para a investigação e o mapeamento do espaço urbano em ações recentes, como as realizadas pelo *Surveillance Camera Players*, que em Nova York protesta contra o controle abusivo das câmeras de vigilância instaladas na cidade e do crescente (e paranóico) domínio autoritário sobre os direitos dos cidadãos após os atentados de 11 de Setembro. Performances teatrais e espetaculares, passeatas e pôsteres são criados como confrontos visuais para serem vistos pelos olhos daqueles que estão monitorando. Para Bill Brown, integrante do grupo, “as ações surgem a partir da idéia de que não sabemos que estamos sendo vigiados e que os obversadores podem ser constrangidos. Incentivamos a desobediência mental e social usando o humor como uma ferramenta para lidar com o absurdo.”<sup>149</sup>

Quando pensamos nas performances de Hélio Oiticica e de Artur Barrio diluídas na vida cotidiana ou nos referimos à promoção de uma rede internacional de artistas, não podemos esquecer também da influente contribuição do grupo *Fluxus* (1962-1978). Simultâneo ao espírito crítico da IS, o *Fluxus* criou um movimento transnacional e multidisciplinar que rejeitava o Formalismo e o comercialismo que dominou o mercado de arte após o fim da Segunda Guerra. O criador do *Fluxus*, o lituano George Maciunas, instigado pelas vanguardas históricas e pelos escritos e seminários do artista e compositor norte-americano John Cage, idealizou festivais e publicações que conseguiram somar adesões flexíveis de uma geração brilhante de artistas<sup>150</sup>. Os eventos, as obras em pequenas caixas (chamadas de *Fluxkits*)<sup>151</sup>, as performances, as redes de *Mail Art*, os concertos e os filmes *Fluxus* anteciparam muitas das estratégias

---

<sup>149</sup> Entrevista realizada em 16/02/2006. Para mais informações sobre as ações do grupo, ver o site <http://www.notbored.org/the-scp.html> e o livro *SURVEILLANCE CAMERA PLAYERS. We Know You Are Watching. Surveillance Camera Players 1996-2006*. Nova York: Factory School, 2006.

<sup>150</sup> Passaram pelo grupo Nam June Paik, Allan Kaprow, Daniel Spoerri, George Brecht, Dick Higgins, o coletivo japonês *Hi-Red Center*, Shigeo Kubota, Yoko Ono, Gustav Metzger, Alison Knowles, Ben Vautier, Robert Watts, Henry Flynt, Robert Filliou, Wolf Vostell, John Cale, Diane Wakoski, Joseph Beuys e outros.

<sup>151</sup> Também chamadas de *Fluxbox*, o *Fluxkit* era uma caixa vendida na *Fluxshop*, uma loja criada por Maciunas e localizada na principal área de atividade de muitos artistas e coletivos de Nova York, o SoHo. O *Fluxkit* continha uma variedade de objetos produzidos pelos artistas do *Fluxus*, edições da revista do grupo, cartões, filmes, jogos e jornais. Uma única caixa custava entre US\$ 1 e US\$5. De certa maneira, o *Fluxkit* remetia à *Boîte-en-Valise* de Marcel Duchamp, um museu portátil com miniaturas de suas obras e que era transportado em uma mala.

artísticas empreendidas pela Arte Conceitual e de “trabalhos de arte faça-você-mesmo”<sup>152</sup>, como denomina Anna Dezeuze os textos de instrução para uma performance *Fluxus*<sup>153</sup>, as proposições de Hélio Oiticica para se fazer um parangolé e as instruções de Lygia Clark para os *Objetos Relacionais*, tal como também fez Cildo Meireles para criar *suas Inserções em Circuitos Ideológicos*. Ao invés da simples contemplação, estes trabalhos de arte “desmaterializada”<sup>154</sup> incentivaram a participação ativa do espectador, a manipulação tátil de objetos e a ênfase em processos e ações. A proposta de formulação de uma “receita” compartilhada livremente também se estende pelas inúmeras ações atuais criadas por coletivos de arte ativista, como o projeto *Free Beer*, do coletivo dinamarquês *Superflex*<sup>155</sup>, cuja cerveja *open source* pode ser produzida e comercializada por qualquer pessoa, que pode alterar sua receita e registrá-la publicamente sob uma licença *Creative Commons*, o livro *vermelho Yomango*, escrito pelo grupo residente em Madri e que mistura o texto de um fanzine anarquista com a estética do *Livro Vermelho*, de Mao Tse-Tung, ensinando truques de como “afanar produtos” em lojas e supermercados<sup>156</sup>, e nos panfletos impressos pelo Grupo de Interferência Ambiental, que incentiva o indivíduo anônimo a “acreditar em suas ações”, a realizar intervenções urbanas como uma maneira singela de se relacionar com a cidade, buscando uma participação física e conceitual.

A produção do *Fluxus*, segundo o seu fundador, deveria ser não-comercial, anti-profissional e anônima. Em detrimento do ego, os artistas favoreceriam a coletividade, enquanto a arte erudita e o seu sistema seriam os seus alvos de ataque. Para Maciunas, os trabalhos do *Fluxus* tinham tanto uma função pedagógica temporária como também poderiam não servir para nada. Obras e performances eram criadas com materiais simples e baratos; qualquer um poderia realizá-las tendo como referência as tarefas despretensiosas e banais da vida cotidiana, como vestir roupas, preparar uma salada (como Alison Knowles em *Proposition*, 1962) ou acender e apagar a luz de uma lâmpada (como uma apresentação de George Brecht junto ao público).

---

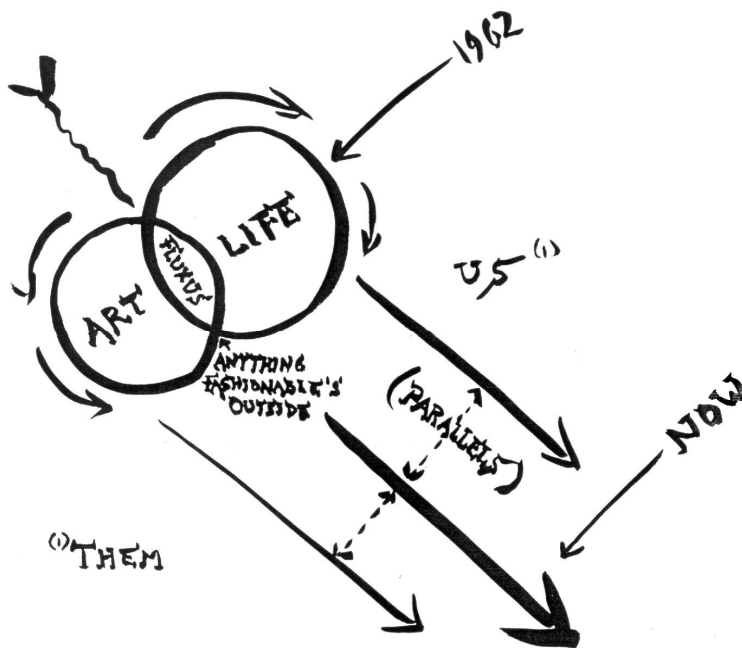
<sup>152</sup> Sobre este conceito, ver DEZEUZE, Anna. *The “Do-it-yourself Artwork”: Spectator Participation and the “Dematerialisation” of the Art Object, New York and Rio de Janeiro, 1958-1967*, tese de doutorado. Londres: Courtauld Institute of Art, 2003.

<sup>153</sup> Como o conjunto de cartões criado por George Brecht em 1964, intitulado *Water Yam*. Uma das instruções escritas por Brecht diz: “*Ligue um rádio. Ao Primeiro sinal, desligue-o.*”

<sup>154</sup> Sobre a noção de “arte desmaterializada”, ver o item “O conceito insurgente” neste capítulo.

<sup>155</sup> Site do projeto *Free Beer*: <http://www.freebeer.org>.

<sup>156</sup> O livro encontra-se disponível em: <http://www.edicioneessimbioticas.info/IMG/pdf/librorojo.pdf>



Dick Higgins. *Fluxus Chart* (1978). O diagrama esboça o grupo Fluxus na interseção entre arte e vida, agindo a partir dessa ligação e orientando a sua prática “fora de qualquer coisa que está na moda”. A obra de arte ocupando esse espaço de cruzamento, através da relação de diferentes meios (música, poesia, performance e artes visuais) e sua síntese conceitual, forma o que Higgins denominou de “intermídia”.

Seja ou não fruto do espírito do tempo dos anos 60, as estratégias de situação construídas pela IS e a informalidade dos trabalhos do *Fluxus* inspiraram uma espécie de *détournement* das formas artísticas por ações coletivas e espontâneas, negando os modelos pré-estabelecidos de uma produção cultural segregada da existência humana. Mas é no *milieu* histórico de Maio de 1968 que o não-artista, aquele que desafia a especialização do capitalismo, vai buscar na interação e no coletivo aquilo que os artistas, segundo a IS, não alcançaram: a construção da própria vida<sup>157</sup>. Na França, uma reação que parecia adormecida pelo domínio do individualismo é deflagrada com greves de dez milhões de trabalhadores ocupando as fábricas, com os (anti)estudantes da Nanterre e seu grupo inspirado pelas idéias da IS, os *Enragés*, e também os universitários da Sorbonne. Primeiro interrompendo palestras e aulas em suas universidades, depois ocupando com os trabalhadores as barricadas do *Quartier Latin* – tomadas por carros tombados e incendiados – e jogando coquetéis *molotov* nos militares do general Charles de Gaulle. A arte se transforma em uma ferramenta de comunicação gráfica e revolucionária que aparece nos cartazes do coletivo *Atelier Populaire*<sup>158</sup> e em frases como “nunca trabalhe”, “o tédio é sempre contra-revolucionário” e “sejam

<sup>157</sup> INTERNACIONAL SITUACIONISTA. “Manifesto”, in JACQUES, Paola Berenstein (org.). *Apologia da Deriva: Escritos Situacionistas Sobre a Cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p. 127.

<sup>158</sup> Na Escola Nacional de Belas Artes de Paris e na Escola de Artes Decorativas da Sorbonne, o *Atelier Populaire* produziu cerca de 300 mil cartazes. Durante maio de 1968, estudantes, trabalhadores e artistas criaram coletivamente mais de 350 pôsteres com imagens e *slogans* que remetiam a uma iconografia vinda das fábricas, das manifestações e da personificação da violência pela polícia e pelo governo de De Gaulle. Foi uma das mais importantes e influentes iniciativas das artes gráficas políticas do século XX.

realistas; exijam o impossível", grafitadas anonimamente pelos *Enragés*. Estas intervenções conduzem os muros a uma mobilidade selvagem, “a uma instantaneidade da inscrição que equivaleria a aboli-los.”<sup>159</sup> Não é à toa também que Michel de Certeau assinala que o Maio de 68 foi uma “revolução simbólica”, pelo discurso que afeta um movimento na teoria e na prática, “*contestando relações históricas e sociais dadas no sentido de criar outras mais autênticas.*”<sup>160</sup>



Reprodução dos cartazes do Atelier Populaire. Ao lado, muro grafitado pela IS nos anos 60 com a frase “nunca trabalhe”. Foto publicada no boletim *Internationale Situationniste*, número 8, 1963.

Ao invés da mudança radical concreta pela revolução, as manifestações francesas conquistaram apenas uma reforma trabalhista que contentou as demandas do operariado e certas liberdades para as universidades. Quatro anos depois, a IS entrou em crise. As expulsões constantes de seus integrantes e a incapacidade de articulação de seus novos membros conduziram à dissolução do grupo. Debord justificou o fim da IS argumentando que as idéias situacionistas estão, agora, presentes em todas as lutas, e que Maio de 68 foi o esboço de uma revolução e de uma consciência situacionista da história<sup>161</sup>. “*Neste momento, uma geração começou a ser situacionista*

<sup>159</sup> MATOS, Olgária C. F. *Paris 1968. As barricadas do desejo*. São Paulo: Brasiliense, 1998. p. 64.

<sup>160</sup> CERTEAU, Michel de. *The Capture of Speech and Other Political Writings*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1998. p 5.

<sup>161</sup> Embora Anselm Jappe argumente que o fracasso da IS estaria no fato de que suas teorias se limitaram apenas ao meio estudantil e intelectual da época. Tais divergências já vinham ocorrendo também por toda a história da IS sobre suas seções internacionais, como o grupo alemão *Spur* (cujo integrante Dieter Kunzelmann formou, em 1967, o grupo *Kommune 1*, e que introduziu a cultura *hippie* na Alemanha), e a chamada Segunda Internacional Situacionista, centrada na Escandinávia e liderada por Jorgen Nash (irmão de Asger Jorn) e Jacqueline de Jong. O legado da IS influenciou uma série de grupos espalhados pela Inglaterra, como o *King Mob*, e nos EEUU, como o *Black Mask* e coletivos situacionistas na São Francisco dos anos 70, como *Negation*, *Council for the Eruption of the Marvelous*, *1044*, *Point Blank*, *Contradiction* e *Bureau of Public Secrets* (este formado pelo teórico e principal tradutor dos textos situacionistas para o inglês, Ken Knabb).



*internacionalmente*”<sup>162</sup>, escreveram Debord e Gianfranco Sanguinetti em um ensaio publicado no ano de dissolução do grupo.

1968 foi um ano marcado por uma atmosfera de manifestações ocorridas no mundo todo. No centro do Rio de Janeiro, a Passeata dos Cem Mil (26 de junho de 1968) reuniu artistas, trabalhadores, estudantes e seus familiares para protestar contra os abusos da ditadura militar, a privatização da educação e a exigência do restabelecimento das liberdades democráticas. As condições de ensino e a brutalidade policial também foram radicalmente questionadas por manifestações estudantis na Espanha e na Inglaterra. No Japão, o *Zengakuren*, organização estudantil japonesa influenciada pelos situacionistas, realizou manifestações violentas contra o poderio militar norte-americano no Vietnã. Na Itália, os teóricos militantes do *Operarismo* e a recusa do trabalho nas fábricas criaram um movimento de cunho marxista, a *Autonomia*, que apoiou diversas iniciativas culturais independentes, como rádios livres e associações de bairro. Nos EEUU, o Movimento dos Direitos Civis ganhou força pela liberdade de expressão e procurou ir além das passeatas convencionais; com os *sit-ins*<sup>163</sup>, os manifestantes usavam o corpo como tática de ação direta não-violenta.

Enquanto a Nova Esquerda norte-americana enfatizava o ativismo político, o movimento estudantil, o feminismo, as organizações sindicais e os grupos militantes, a contracultura buscava uma transformação pessoal pela auto-libertação, o resgate da utopia e a realização de uma revolução com base em um novo estilo de vida: uma subversão genuína do *statu quo* através do prazer<sup>164</sup>. Tornaram-se opositores do sistema capitalista e do domínio de uma sociedade unidimensional, que tenta reduzir a oposição absorvendo as lutas sociais, padronizando comportamentos através da doutrinação de um único estilo de vida e impondo falsas necessidades. Nesse contexto, o pessimismo de Herbert Marcuse, em não acreditar na existência de revolta em uma sociedade de consumidores felizes e manipulados, mostrava que idéias e objetivos que transcendem a palavra e a ação acabam sendo repelidos ou reduzidos por forças disciplinares<sup>165</sup>.

---

<sup>162</sup> DEBORD, Guy e SANGUINETTI, Gianfranco. “Theses on the Situationist International and its Time”, 1972. Disponível em: <<http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/sistime.html>>. Acesso em: 10 set. 2007.

<sup>163</sup> *Sit-in* é o nome dado aos protestos não-violentos cujos manifestantes se sentam em um determinado local e se recusam a sair, com o intuito de reivindicar uma mudança social, política ou econômica.

<sup>164</sup> FRANK, Thomas. *The Conquest of the Cool*. Chicago: The University of Chicago Press, 1997. p. 15.

<sup>165</sup> MARCUSE, Herbert. *A Ideologia da sociedade industrial*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982. p. 32

A afirmação da subjetividade, da identidade, da sexualidade, da diversidade racial e de uma atitude crítica à tecnocracia<sup>166</sup> nem sempre foi compreendida pelos pais dessa geração batizada de *baby boomers* (indivíduos nascidos entre 1946 e 1964). O poeta Kenneth Rexroth escreve que as críticas desses adolescentes só parecem surtir efeito quando rotuladas pelas gerações mais velhas de “delinquência”, “*incapazes de ver que uma nova cultura com um novo sistema de valores havia surgido ao seu redor.*”<sup>167</sup> O “existencialista americano” torna-se, então, a antítese do conservadorismo nos EEUU através da figura do *hipster*<sup>168</sup>, segundo Norman Mailer, o indivíduo que ouve *Jazz*, se interessa pela cultura negra e pela literatura *beat* de Jack Kerouac, William Burroughs e Allen Ginsberg, procurando meios de libertação e de desprendimento. A viagem sem rumo explorada pelos jovens em fins dos anos 50 chegou às comunidades alternativas dos *hippies* (palavra derivada de *hipster*) e à cultura da droga, que absorveu as substâncias alucinógenas e os rituais coletivos ligados aos povos indígenas. E os símbolos massificados da indústria cultural entraram nas galerias e nos museus com a *Pop Art*, com suas imagens nas pinturas em série, esculturas, roupas e objetos *kitsch*.

O formato coletivo do *pop* imitava a produção em massa do modelo fordista e tinha como o seu maior expoente a *Factory*, de Andy Warhol. No novo pólo da contracultura de Nova York, fotografias, filmes, serigrafias, música (com o Velvet Underground) e festas dionisíacas capturavam o exotismo *jet set* de uma nova experimentação coletiva e transformava figuras marginais em estrelas. Cercado por um time de assistentes e de celebridades ocasionais, a *Factory* parodiava o *glamour hollywoodiano*, explorava um novo modelo de produção subcultural e de uma estética urbana regida pelas leis de mercado. O estúdio investia em uma “arte dos negócios” e em mobilidade social para quem ganhasse “15 minutos de fama”; o nome Warhol era uma obra, um signo e uma marca que ocupava todas as posições possíveis dentro de uma cadeia de trabalhadores reunidos nas linhas de montagem da *Factory*.

---

<sup>166</sup> Conforme Theodore Roszak, as atividades tecnocráticas da sociedade industrial caracterizam-se por uma busca pelo progresso e por transcender à competência do cidadão amador, voltando-se aos peritos especialmente preparados. Cria-se nesse sistema uma forma de coerção suave, quase subliminal, na produção e na indústria cultural carregada de conformismo e de alienação, de sua capacidade de oferecer satisfação e de enfraquecer a justificativa de um protesto. Ver ROSZAK, Theodore. *Para uma contracultura*. Lisboa: Dom Quixote, 1971.

<sup>167</sup> REXROTH, Kenneth. “The Making of the Counterculture”, 1967. Disponível em: <<http://www.bopsecrets.org/rexroth/essays/counterculture.htm>>. Acesso em: 11 set. 2007.

<sup>168</sup> Norman Mailer descreve a imagem do *hipster* no influente ensaio “The White Negro” (1957). O texto encontra-se disponível no endereço <http://dissentmagazine.org/article/?article=877>.

## Nas ruas, o teatro de lutas

Uma outra história da contracultura atrelada a uma arte ativista pode ser contada a partir das iniciativas do teatro de rua, da militância radical e da atitude *prankster* de grupos que basearam suas vivências em relações de igualdade e de debate livre, formando “partidos” e comunidades como células de resistência à seriedade e ao conformismo capitalista. No auge do imperialismo nos EEUU dos anos 60, uma mobilização coletiva influenciada pela Revolução Cubana (1959) e a Revolução Cultural Chinesa (1966-1976), junto da ascensão do Movimento dos Direitos Civis, colocou em evidência assuntos como direitos humanos e constitucionais, relações de poder, de raça e de cultura. Artistas visuais passaram a ocupar os museus para protestar contra a guerra do Vietnã (1959-1975) e o sistema de arte, colaborando também com a representação simbólica dos protestos, enquanto organizações feministas e grupos de libertação racial instituíram programas políticos, centros comunitários nos guetos e utilizaram o espetáculo da mídia para tornar suas reivindicações visíveis. Ações dramáticas são registradas e assistidas por uma grande audiência nas televisões, expandindo as discussões sobre mudanças sociais e influenciando a opinião pública.

O “drama”, segundo Victor Turner, contribui com uma performance social que não significa apenas a expressão de uma cultura, mas também uma atividade ativa de mudança<sup>169</sup>. Por sua vez, o antropólogo Georges Balandier escreve que o drama tem um duplo sentido: “*o de agir e o de representar o que está em movimento a fim de provocar a descoberta das verdades escondidas em todos os assuntos humanos.*”<sup>170</sup> O espaço urbano tornou-se o local ideal para o palco de encenação de um verdadeiro teatro de lutas, onde o poder é desafiado e o seu impacto nos meios de comunicação é quase instantâneo. No limite entre o real e o simulado, a criação anarquista e coletiva da companhia de teatro *off-Broadway Living Theater*, fundada por Julian Beck e Judith Malina, trouxe um novo estilo de representação ao levar suas apresentações para comunidades, universidades, fábricas e asilos. “*O teatro está na rua. O teatro pertence ao povo. Liberte o teatro. Liberte a rua*”<sup>171</sup>; com esta frase, o grupo encerrava uma de suas principais peças, *Paradise Now* (1968-1970), encorajando uma revolução não-

---

<sup>169</sup> TURNER, Victor. *The Anthropology of Performance*. Nova York: PAJ Publications, 1988. p. 25

<sup>170</sup> BALANDIER, Georges. *Poder em Cena*. Brasília: Universidade de Brasília, 1980. p. 5.

<sup>171</sup> MARTIN, Bradford D. *The Theater Is in the Street: Politics and Public Performance in sixties America*. Cambridge: MIT Press, 2004. p. 49.

violenta e conquistando um público que pouco frequentava os espaços cênicos convencionais.

Grupos como *Bread & Puppet Theater*, criado por Peter Schumann, inventavam bonecos gigantes feitos com materiais de baixo custo para serem levados às manifestações anti-Vietnã, criando uma arte ativista acessível que personificava os horrores da guerra, do racismo e da pobreza, enquanto o *El Teatro Campesino*, fundado em uma comunidade rural da Califórnia, escrevia peças sobre as lutas dos trabalhadores rurais mexicanos e os conflitos de classe. Muito da linguagem e das técnicas adotadas pelo *El Teatro Campesino* devem às peças didáticas de Bertolt Brecht, mas principalmente ao Teatro do Oprimido, de Augusto Boal. Como meio de transformação subjetiva e de acesso às camadas menos favorecidas, o Teatro do Oprimido excluiu o palco, a estrutura de três atos e a platéia convencional, idealizando um espaço coletivo onde as pessoas são protagonistas de uma ação política que discute meios de como mudar a sociedade. O Teatro do Oprimido chegou à técnica do Teatro Invisível, e que consiste na apresentação de uma cena em um ambiente que não seja o do teatro (como um restaurante, uma calçada ou mercado), simulando uma situação real para que o público passe a participar da atuação<sup>172</sup>.

O resultado da combinação entre teatro popular, contracultura e o legado das vanguardas artísticas ajudou a criar o que o coletivo *Mime Troupe* chamava de “teatro de guerrilha”. O teatro de guerrilha foi a forma encontrada pelo grupo para encenar suas sátiras políticas nos parques de São Francisco e motivar emocionalmente o público a participar de manifestações sociais. Tendo como referências as idéias de Brecht, a *commedia dell'arte* italiana, a carnavalização teorizada por Bakhtin e os escritos de Che Guevara sobre a guerrilha, o *Mime Troupe* afirmava que o guerrilheiro, usando as palavras de Guevara, deveria ajudar o povo a destruir os padrões e normas injustas, substituindo o antigo por algo novo<sup>173</sup>, inventando uma linguagem artística que encenasse a realidade de uma sociedade norte-americana racista, militarista e

---

<sup>172</sup> BOAL, Augusto. “Invisible Theatre”, in BRADLEY, Will e ESCHE, Charles (eds.). *Art and Social Change. A Critical Reader*. Londres: Tate, 2007. p. 213.

<sup>173</sup> GUEVARA, Che. *Guerrilla Warfare*, 1961. Disponível em: <<http://www.freepeoplesmovement.org/guwar.pdf>>. Acesso em: 11 nov. 2007. Vale lembrar que os escritos sobre a guerrilha de Guevara também foram apropriados e desenvolvidos na prática por diversos grupos, como o conceito de “guerrilha urbana”, do *Rote Armee Fraktion* (RAF), organização alemã de extrema esquerda que ficou conhecida mais tarde como *Baader-Meinhof*, assim como no Brasil, onde Carlos Marighella escreveu em 1969 o *Mini-Manual do Guerrilheiro Urbano*. Outros grupos radicais, como os *Tupamaros*, no Uruguai, *Weather Underground* e os *Black Panthers*, nos EEUU, costumavam referir-se de forma direta ou indireta às idéias de Guevara e Marighella.

moralmente falida. O teatro de guerrilha era uma situação construída, uma transição, segundo Abbie Hoffman, para um teatro em tempo real, sem *scripts* e utilizando todos os recursos disponíveis<sup>174</sup>.

De certa maneira, a contracultura mostrada na mídia se resumia à paz e ao amor dos *hippies*, e que nada se pareciam com o estilo *freak* de agitação ativista, e às vezes violenta, de coletivos extremistas a indivíduos criativos que desejavam destruir a propriedade privada e constituir novas organizações sociais, com base na distribuição livre de bens, de serviços e de cultura (“*a gratuidade é a coisa mais revolucionária da América de hoje*”<sup>175</sup>, afirmou Abbie Hoffman em um texto de 1968). Na Europa, o Acionismo Vienense transformou-se em uma arma ofensiva ao Estado pós-industrial, à sociedade e mesmo a outros grupos revolucionários. Suas relações com a esquerda e os estudantes austríacos foram marcadas pelo confronto, por uma concatenação negativa da arte para a coletividade política<sup>176</sup>. Os acionistas usavam seus corpos como uma máquina de guerra; sangue, fluídos e excrementos como bombas para um ataque artístico desordenado. A ação *Arte e Revolução*, realizada em junho de 1968 na Universidade de Viena, foi um dos pontos altos das performances do grupo. Otto Mühl, principal integrante do grupo, foi detido e condenado a dois meses de prisão pela performance controversa na universidade.

Alguns jovens norte-americanos ligados aos Estudantes por uma Sociedade Democrática (*Students for a Democratic Society*, SDS) criaram células clandestinas, como o *Weathermen* (depois *Weather Underground*), que não hesitou em coordenar a fuga de Timothy Leary<sup>177</sup> da cadeia em setembro de 1970, levando-o em seguida para a Argélia, ou explodir uma bomba no banheiro do Pentágono, em 1972. Menos violentos em suas ações concretas, mas ainda partidários de uma estratégia simbólica de terrorismo cultural, outros indivíduos em contato com o SDS da região nova-iorquina do Lower East Side lançaram uma publicação, em 1966, chamada *Black Mask*, dando nome a um coletivo com referências ao Dadaísmo, ao anarquismo, à Internacional Situacionista e ao *Living Theater*. Formado por Ben Morea, Dan Georgakas e alguns outros integrantes, o grupo interrompia palestras, aberturas de exposições de arte<sup>178</sup> e

---

<sup>174</sup> HOFFMAN, Abbie. *The Best of Abbie Hoffman*. Nova York: Four Walls Eight Windows, 1989. p. 81.

<sup>175</sup> *Ibidem*. p. 18.

<sup>176</sup> RAUNIG, Gerald. *Art and Revolution. Transversal Activism in the Long Twentieth Century*. Los Angeles: Semiotext(e), 2007. p. 199

<sup>177</sup> Timothy Leary, o “guru do LSD”, tinha sido preso na época por porte de drogas.

<sup>178</sup> Em outubro de 1966, o grupo mandou *releases* à imprensa avisando que as portas do MoMA seriam fechadas na hora do almoço pelo *Black Mask*, como “*uma ação simbólica quando a América está no*

realizava protestos anti-guerra e anti-racismo. O primeiro número do jornal *Black Mask* trazia um manifesto que esclarecia o programa de “revolução total” do grupo: reivindicava a destruição dos museus, pois eles não correspondiam à urgência criativa da vida, e o fim da opressão da cultura capitalista<sup>179</sup>. O coletivo inglês *King Mob*, fundado por integrantes da seção situacionista “não-oficial” em Londres, mantinha certa afinidade com as propostas do grupo nova-iorquino, chegando a repetir em Londres uma de suas ações. Durante o Natal de 1967, integrantes do *King Mob* entraram em uma loja de departamentos vestidos de Papai Noel e distribuíram presentes para as crianças e pedestres. A performance espetacular de desapropriação causou confusão e problemas com a polícia, que obrigou as crianças a devolver os brinquedos. Nos anos 70, alguns integrantes do *King Mob* tiveram participação no início do *Punk* no Reino Unido<sup>180</sup>.

O *Black Mask* foi um dos primeiros coletivos norte-americanos a criar grupos de afinidade, como o *The Family*, e ficaram conhecidos também como *Up Against The Wall Motherfucker* (ou simplesmente *Motherfuckers*)<sup>181</sup>. Seu teatro de guerrilha era feito com ações simples e irônicas, como um protesto feito em fevereiro de 1967, no qual o grupo passeava com um caixão e vestia máscaras de *ski*, exigindo a mudança do nome da famosa rua da Bolsa de Valores de Nova York, Wall Street, para *War Street* (Rua de Guerra). Seis meses depois, a bolsa foi palco do teatro do *Youth International Party*, cujos integrantes Abbie Hoffman, Paul Krassner e Jerry Rubin ficaram conhecidos como a versão radical da juventude *flower power*: os *Yippies*. Em 24 de agosto daquele ano, Hoffman levou algumas pessoas ao prédio da bolsa que, do alto de um mezanino, jogaram US\$200 em notas de US\$1. Estabanados, os operadores abandonaram o trabalho para competir freneticamente pelo dinheiro que caía do ar,

---

*caminho de uma destruição total (...), em direção à uma luta mundial contra a supressão.”* As ruas ao redor do museu ficaram cheias de carros de polícia e Ben Morea apenas colou um adesivo escrito “fechado” em uma das portas de entrada do MoMA.

<sup>179</sup> MCINTYRE, Iain. “A conversation with Black Mask”, in MACPHEE, Josh e REULAND, Erik (eds.). *Realizing the Impossible: Art Against Authority*. Oakland: AK Press, 2007. p. 162.

<sup>180</sup> Sabe-se que Malcolm McLaren, empresário da banda Sex Pistols e “criador do *Punk*”, colaborou com o *King Mob*. Tanto McLaren como Jamie Reid, artista plástico inglês e criador da capa de *Never Mind the Bollocks* (1977) e dos *singles* do Sex Pistols, apropriaram-se da estética e dos *slogans* situacionistas para a construção do *Punk*. Embora não mencione as ligações do *Punk* com o *Black Mask* e o *King Mob*, o jornalista norte-americano Greil Marcus propõe no livro *Lipstick Traces* (1990) uma “história secreta do século XX”, que passa pelas ligações do *Punk* com os movimentos heréticos da Idade Média (como a Irmandade do Livre-Espírito), Dadaísmo, Internacional Letrista e Internacional Situacionista. Ver MARCUS, Greil. *Lipstick Traces: A Secret History of the Twentieth Century*. Cambridge: Harvard University Press, 2003.

<sup>181</sup> *Up Against the Wall Motherfucker* era como o *Black Mask* assinava seus panfletos e pôsteres. A frase foi tirada de um poema de Amiri Baraka.

afetando as cotações do mercado, enquanto a imprensa noticiava o caso como o grande acontecimento do dia.

A Guerra do Vietnã e o imperialismo estadunidense eram os alvos preferidos do humor ativista e espontâneo dos *Yippies*. Suas performances criavam o que chamamos hoje de *pranks* (trotes, travessuras), e que trabalham com “o imaginário poético, o inesperado e um nível profundo de ironia ou crítica social (...). Os melhores *pranks* criam experiências sinestésicas que são inconfundivelmente excitantes, originais e reverberantes, tanto quanto criativas, metafóricas, poéticas e artísticas.”<sup>182</sup> Considerando as provocações e os meios empregados, os *pranks* realizados pelos *Yippies*, denominados por Hoffman de *media-freaking*, consistiam em criar atos absurdos que usavam, assim como os situacionistas, os meios do espetáculo para assim bombardeá-lo. Com *pranks* executados para bagunçar a política oficial e obter o máximo de atenção da mídia, os *Yippies* invadiram a Convenção do Partido Democrata de 1968 em Chicago, e propuseram a candidatura de um porco chamado Pigasus à presidência da república. Também espalharam pela imprensa que os reservatórios de água da mesma cidade seriam abastecidos com quantidades excessivas de LSD e chegaram a juntar mais de 70 mil pessoas em uma manifestação em Washington contra a guerra do Vietnã, realizada em 1967, para entoar mantras e mentalizar para que o prédio do Pentágono levitasse.

O Pentágono não foi para os ares, mas a família norte-americana pôde acompanhar em suas televisões o *happening* que desmistificou a autoridade militar dos EEUU. O mundo dos *Yippies* – um amálgama entre o socialismo cubano, o Teatro da Crueldade, o humor da *MAD magazine* e os filmes dos Irmãos Marx – penetrava no planeta fantasioso da classe média e na unidimensionalidade da vida capitalista, injetando criatividade nas manifestações políticas. *Pranks* são como uma guerrilha simbólica e os *Yippies* souberam interferir nas manipulações da consciência pela mídia para colocar em prática as análises do “filósofo da era eletrônica”: Marshall McLuhan. Responder aos meios de comunicação, segundo McLuhan, subentendia conhecer seus usos, enquanto os efeitos tecnológicos não correriam no nível das opiniões, mas nas relações entre os sentidos e nas estruturas de percepção. O “artista sério” seria o único capaz de “enfrentar, impune, a tecnologia, justamente porque ele é um perito nas mudanças de percepção.”<sup>183</sup>

---

<sup>182</sup> JUNO, Andrea e VALE, V. *Re/Search: pranks!* São Francisco: Re/Search Publications, 1987. p. 4.

<sup>183</sup> MCLUHAN, Marshall. *Os Meios de Comunicação Como Extensões do Homem*. São Paulo: Cultrix, 1995. pp. 33 e 34.

A estratégia *Yippie* em transformar o protesto espetacular em notícia, em criar mitos e “afanar o papel dos democratas”, segundo Jerry Rubin em seu livro *Do It!* (1970), arrancava as pessoas de seus hábitos condicionados e as deixavam perplexas. Intervir na mídia com ações hilariantes denota aquilo que Michel de Certeau considera como o poder da tática quando introduzida de surpresa: ela “dá um golpe”, combina elementos audaciosos para insinuar o *insight* de uma outra coisa para atingir o destinatário<sup>184</sup>, acessando o real através do estatuto do imaginário, de fazer cada acontecimento um elemento subversivo.

A convivência de Hoffman com um coletivo anarquista formado em São Francisco por ex-atores do *Mime Trupe*, os *Diggers*, foi pertinente como inspiração para a arte de guerrilha dos *Yippies* e sua expressão de ação direta. O nome do grupo era uma referência ao movimento utópico dos agricultores ingleses milenaristas do século XVII que, após a Guerra Civil Inglesa, criaram comunidades livres para resistir ao cercamento de suas terras. Em 1966, a cidade de São Francisco enfrentava uma crise de desemprego e havia um grande número de famílias vivendo nas ruas. Os *Diggers* iniciaram uma transformação social, econômica e coletiva no bairro de Haight-Ashbury (um dos principais epicentros da contracultura da cidade), onde bens e serviços criados pelo grupo eram gratuitos, como clínicas de saúde, roupas, trabalho voluntário, lojas para a doação de objetos e refeições. Pela cidade, os jornais produzidos pelos *Diggers* noticiavam a criação de moradias em comunas e as sopas servidas nas ruas, feitas com alimentos recolhidos em supermercados e restaurantes<sup>185</sup>. A distribuição de comida tornou-se um encontro social com música, dança e maconha compartilhada por todos, enquanto o teatro de guerrilha do grupo representava este novo estilo de habitar a cidade. Um de seus *happenings* chamado de *Intersection Game* era feito com um grupo de pessoas tomando o cruzamento de uma determinada rua para impedir a circulação do trânsito e valorizar os direitos dos pedestres. Para mostrar a morte da economia capitalista dentro da comunidade, os *Diggers* fizeram um funeral (*The Death of Money and the Rebirth of Free*, 1966) com a participação de centenas de pessoas em uma performance sobre a existência de uma nova sociedade. Muitos *Diggers* andavam com camisetas com o símbolo de “1%” estampado nelas, o que significava a porcentagem de pessoas que não queriam fazer parte dos outros 99% da população vivendo no mundo

---

<sup>184</sup> CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes. 1994.p. 101.

<sup>185</sup> O trabalho de servir comida gratuita nas ruas tornou-se uma importante forma de manifestação ativista a partir dos anos de 1980 com o coletivo *Food Not Bombs*.



corporativo e da propriedade privada, transformando Haight-Ashbury em uma “cidade livre”.



O Black Mask na performance em Wall Street. Ao lado, os Diggers no funeral em Haight-Ashbury.

Cidades livres, afirmavam os *Diggers*, deveriam ser compostas e coordenadas por “famílias livres” (como os *Provos*, os *Black Panthers*, gangues e comunas), que precisam estabelecer e manter serviços que providenciem uma base social de liberdade para seus programas<sup>186</sup>. Conforme um manifesto *digger*, em uma cidade livre, gangues de artistas, grupos de pintores, escultores e *designers* construiriam novos ambientes para a comunidade<sup>187</sup>. Coletivos militantes que pregavam a libertação racial nos EEUU deste período também desenvolveram ações políticas, culturais e artísticas para melhorar concretamente a qualidade de vida de suas comunidades, como os *Young Lords*, formado por descendentes de porto-riquenhos prejudicados pela gentrificação e a violência policial. Promovendo atividades educacionais e murais coletivos, os *Young Lords* trouxeram ao grande público os aspectos positivos da cultura do gueto e uma exigência por uma melhor qualidade dos serviços de saúde prestados à população de baixa renda de Nova York<sup>188</sup>.

---

<sup>186</sup> THE SAN FRANCISCO DIGGERS. “The post-competitive, comparative game of a free city”, in BRADLEY, Will e ESCHE, Charles (eds.). *Art and Social Change. A Critical Reader*. Londres: Tate, 2007. p. 152.

<sup>187</sup> Ibidem. p. 155.

<sup>188</sup> Para protestar contra as péssimas condições de atendimento do Hospital Lincon (localizado no Bronx) e sua privatização, os *Young Lords*, um grupo de trabalhadores e de pacientes do hospital tomaram suas instalações na manhã de 14 de julho de 1970, permanecendo no local por 24 horas. Durante este tempo, o grupo pôde realizar seus programas de saúde em um prédio que o hospital mal utilizava. Mais tarde, a polícia chegou ao local e os *Young Lords* saíram pacificamente.

A organização fundada em 1966 por Huey P. Newton and Bobby Seale, o *Black Panther Party*, principal referência para os *Young Lords*, mantinha em seu programa político uma linguagem artística de mídia radical que procurava informar suas intenções e resgatar os valores e a dignidade da comunidade negra. O estilo influenciado pelos construtivistas russos, o uso de fotografias e a iconografia criada pelo então “Ministro da Cultura” dos *Black Panthers*, Emory Douglas, era mostrado em pôsteres, panfletos e jornais do grupo. O trabalho de Douglas cultivava o imaginário revolucionário dos militantes, mas também ilustrava a discriminação sofrida pelos negros e as realidades omitidas. Em um manifesto escrito em 1968, Douglas denomina o seu trabalho de “Arte Revolucionária” e afirma que o gueto é a galeria do artista revolucionário. Seus pôsteres são colados em muros, janelas, grades e lojas, estabelecendo uma comunicação direta entre o ativismo político e a rotina diária de muitas pessoas. Para Douglas, a Arte Revolucionária dos *Black Panthers* trazia a imagem correta da luta dos negros, acompanhando a revolução através de um estilo ilustrativo. Quem faz Arte Revolucionária deve “sentir o que as pessoas sentem quando jogam pedras e garrafas nos opressores e desenhar sobre isso (...). A Arte Revolucionária permite um confronto físico com os tiranos e também instrui o povo a continuar o seu ataque vigoroso, educando as pessoas pela participação e observação.”<sup>189</sup> Arte, segundo Douglas, é definida pelo povo, e está subordinada à política que não nasce na arena política, mas que começa diretamente na comunidade. “A política está baseada na ação, começa com um estomago vazio, com uma casa deteriorada.”<sup>190</sup>



Reprodução de pôsteres de Emory Douglas desenhados em fins dos anos 60.

<sup>189</sup> DOUGLAS, Emory. “Position Paper #1 on Revolutionary Art”, 1968. Disponível em: <[http://www.itsabouttimebpp.com/Emory\\_Art/pdf/Position\\_Paper\\_on\\_Revolutionary\\_Art\\_No1.pdf](http://www.itsabouttimebpp.com/Emory_Art/pdf/Position_Paper_on_Revolutionary_Art_No1.pdf)>. Acesso em: 24 out. 2007.

<sup>190</sup> DOUGLAS, Emory. “Art for the people’s sake”, in BRADLEY, Will e ESCHE, Charles (eds.). *Art and Social Change. A Critical Reader*. Londres: Tate, 2007. p. 171.

## O conceito insurgente

A crise de autoridade marcada pelas manifestações de 1968, a verdade sobre a Guerra do Vietnã e as ditaduras latino-americanas, em conjunto com as reações dos grupos militantes, das táticas performáticas do teatro de guerrilha e da propaganda subversiva, influenciaram profundamente os artistas que experimentaram a criação artística coletiva como um campo expandido para a transformação social. Em grande parte, a Arte Conceitual teve uma importância vital no processo de engajamento e de criação de novas linguagens políticas. Algumas de suas propostas, como questionar a natureza intrínseca da obra de arte e o sistema galeria-curador-crítico-museu, realizar protestos performáticos, instigar a participação corporal e semântica do espectador, optar pela transitoriedade, a efemeridade e a reprodutibilidade do trabalho artístico<sup>191</sup>, além de apropriar-se de maneira antagônica das estruturas da mídia, formaram as estratégias de ação que hoje estão sendo recriadas em muitas das práticas coletivas e ativistas, as quais transformam linguagens em meios de mobilização.

Ao propor a idéia como ação e como a máquina que faz a arte<sup>192</sup>, determinadas obras conceituais acabaram com as distinções que separam a arte da teoria e da filosofia, como é o caso da obra *One and Three Chairs* (1965)<sup>193</sup>, de Joseph Kosuth, e as análises do coletivo inglês *Art & Language*, que entre 1968 e 1976 organizou uma rede fluída, porém tensa, de quase 30 colaboradores. Formando uma “auto-instituição”, o *Art & Language* usava a linguagem dos textos de suas publicações (como *Art-Language*, na Inglaterra, e *The Fox*, nos EEUU), orientados por um viés marxista, como um meio para realizar um trabalho artístico no contexto da investigação e da interrogação<sup>194</sup>. Uma característica importante nos trabalhos conceituais e minimalistas é a redução da materialidade da obra, tornando-a secundária, efêmera, despreziosa ou redefinindo-a em outros suportes. Lucy Lippard chamou esta tendência de

---

<sup>191</sup> Walter Benjamin já havia notado no texto “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica” que “desde que o critério de autenticidade não mais se aplica à produção artística, toda a função da arte é subvertida. Em lugar de repousar sobre o ritual, ela se funda agora sobre uma outra forma de práxis: a política.” Ver LIMA, Luiz Costa (org.), *Teoria da Cultura de Massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, pp. 217 e 218.

<sup>192</sup> LEWITT, Sol. “Parágrafos sobre Arte Conceitual”, in FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de Artistas. Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006. p. 126.

<sup>193</sup> *One and Three Chairs*, de Joseph Kosuth, é uma das principais obras conceituais dos anos 60. O trabalho questiona a representação da arte por meio de uma tautologia: apresenta uma cadeira, uma fotografia dela e uma definição de cadeira retirada do dicionário e impressa em um papel.

<sup>194</sup> MILLET, Catherine. “Interview with Art-Language”, in ALBERRO, Alexander e STIMSON, Blake (eds.). *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Cambridge: MIT Press, 1999. p. 264.

“desmaterialização do objeto de arte”<sup>195</sup>, e embora os artistas utilizassem o poder da imaginação, meios mais acessíveis de produção e optassem por trabalhos de dimensões variadas, em oposição às enormes telas e esculturas deslumbradas pelos colecionadores, suas “tentativas de escape” do confinamento pelas paredes que erguem os museus não foram suficientes para libertá-los desse mundo e nem mesmo do mercado. As assinaturas continuaram a ser valorizadas e os trabalhos feitos com materiais baratos valeriam como qualquer obra de arte em um negócio altamente especulativo. Com isso, muitas obras conceituais ficaram limitadas ao *mainstream* artístico, explorando questões estéticas através de abordagens elitistas, reduzindo seus atos subversivos ao espaço da galeria e do museu e tornando-se parte da cultura que buscavam desafiar.

Blake Stimson observa que a Arte Conceitual dos anos 60, cuja produção se inicia simultaneamente na era do Movimento dos Direitos Civis e do feminismo, não se adaptou rapidamente ao momento histórico da época, marcado tanto por uma “nova vanguarda artística” incorporada ao mercado transnacional, mas também pela Nova Esquerda e a contracultura, que ocupava as ruas e realizava protestos contra a guerra<sup>196</sup>. Como nota Rosalyn Deutsche, a investigação produzida por alguns artistas conceituais mais politizados constatou que a arte não está fora das situações sociais que a cerca e seu público não é universal e autônomo, mas formado por sujeitos privilegiados de classe e de raça. Além disso, ressalta Deutsche, os museus não são espaços que preservam alguma “verdade estética”, pois abrigam privilégios e conflitos políticos<sup>197</sup>. Isso parece ficar claro nas intervenções de Daniel Buren, que negam os interesses formais e simbólicos da obra de arte, nas instalações de Martha Rosler, focadas em análises sobre a economia e o consumo, no *Museu de Arte Moderna, Departamento das Águias* (1968-1972), de Marcel Broodthaers, que parodia o espaço expositivo com a criação de um museu fictício em seu apartamento, o uso do corpo na ocupação dos contornos das ruas de Viena para a produção subjetiva de um novo espaço urbano por VALIE EXPORT (*Körperkonfigurationen*, 1972-1976), na *Maintenance Art* (Arte de Manutenção), de Mierle Laderman Ukeles, que realiza tarefas domésticas desvalorizadas por relações hierárquicas de trabalho e divisões sociais e de gênero (como lavar o chão e as escadas de um museu para tornar clara a força de trabalho

---

<sup>195</sup> Ver LIPPARD, Lucy R. *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972; a cross-reference book of information on some esthetic boundaries*. Londres: Studio Vista, 1973.

<sup>196</sup> STIMSON, Blake. “the promise of Conceptual Art”, in ALBERRO, Alexander e STIMSON, Blake (eds.). *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Cambridge: MIT Press, 1999. p. XIV.

<sup>197</sup> DEUTSCHE, Rosalyn. “Alternative space”, in WALLIS, Brian (ed.). *If You Lived Here. The City in Art, Theory and Social Activism. A project by Martha Rosler*. Seattle: Bay Press, 1991. p. 53.

obscura que mantém todas as exposições da instituição limpas) e no “sistema em tempo real” organizado por Hans Haacke no trabalho *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings* (1971), que expõe o monopólio corrupto sobre a propriedade imobiliária de Nova York. Como crítica institucional, tais obras enfatizaram o trabalho artístico como projeto político, relutando em delegar ao sistema de arte a competência de um espaço privilegiado e exclusivo da criatividade e do conhecimento. Estes artistas demonstraram que o significado de uma obra não reside em si mesma, mas é formado através de sua relação com o exterior, contribuindo para agenciar discussões e polêmicas de ordem social, cultural e de poder que, inicialmente, parecem ter pouco ou nada a ver com preocupações estéticas ou com o debate artístico.

Em contraste, as formações coletivas e as propostas participativas realizadas entre o fim dos anos 60 e início dos anos 70 por artistas fora do circuito europeu e norte-americano são exemplos de como a interseção entre conceito, crítica institucional, performance e ação política podem criar momentos nos quais a prática artística contemporânea “aterrissa no cotidiano”, para usar a tese da crítica Miyakawa Atsushi, ao descrever a subversão da noção institucionalmente fabricada de arte pela anti-arte com elementos da vida cotidiana<sup>198</sup>. No Japão, grupos como *Hi Red Center* (1963-1964) realizavam performances entusiasmadas com as idéias do pensador anarquista Kotoku Shusui. Em *Cleaning Event* (1964), por exemplo, o *Hi Red Center* limpava cuidadosamente as calçadas das ruas de Tóquio para criar uma forma alternativa de ação direta e de crítica social. Um outro grupo intitulado *The Play* (1964-1966) inventou uma balsa de isopor em forma de flecha para que dez pessoas atravessassem as águas dos rios que ligam Kyoto a Osaka (*Current of Contemporary Art*, 1969), um dia depois da aterrissagem da nave Apolo 11 na lua. Embarcar em uma balsa precária era como fazer um comentário irônico ao racionalismo científico e ter a oportunidade de inventar um novo momento de lazer<sup>199</sup>. Nos anos 70 no México, o grupo *Proceso Pentágono* simulava acidentes e sequestros nas ruas (*El hombre atropellado* e *El secuestro*, de 1973) para discutir a vida alienante, violenta e caótica da capital mexicana. Para esses coletivos, fora do espaço rarefeito do sistema de arte, tudo pode ser arte. Joseph Beuys demonstrou pela noção de “escultura social” que a prática artística era uma continuidade

---

<sup>198</sup> TOMII, Reiko, “After the Descent to the Everyday”, in SHOLETTE, Gregory e STIMSON, Blake (eds.). *Collectivism after Modernism. The Art of Social Imagination after 1945*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007. pp; 51 e 52.

<sup>199</sup> Ibidem. p. 67.

do ativismo e que todas as pessoas são artistas, enquanto as idéias são como esculturas, “materiais invisíveis” que devem ser usados por todos<sup>200</sup>.

Beuys expandiu a definição de arte através da atividade política fundando núcleos coletivos, como o Partido Estudantil Alemão, em 1967, seguido pela Organização pela Democracia Direta através do Referendo, em 1971, a Universidade Livre Internacional, em 1974, e como membro do Partido Verde alemão. Durante os 100 dias da *Documenta 5* (1972), o artista criou o *Escritório para Democracia Direta*, uma instalação viva para conversas e debates com o público sobre a idéia de democracia direta em oposição à representação eleitoral. Dez anos depois, na *Documenta 7*, Beuys resolveu não ocupar coletivamente o espaço interno do Museu Fridericianum, onde se realiza desde 1955 a mostra, mas sair pelas ruas de Kassel com os estudantes da Universidade Livre Internacional e plantar árvores. O projeto *7.000 Carvalhos* continuou nos anos posteriores e esta forma de escultura social difundiu a urgência de uma renovação ecológica do espaço urbano para um novo futuro. Interessante citar também nessa direção a visão de Gordon Matta-Clark sobre sua prática artística, entendida como “*um ato humano generoso*.”<sup>201</sup> A iniciativa em fundar um restaurante no SoHo (*Food*, 1971), onde artistas se reuniam para cozinhar e conversar, assim como seus “cortes” nas fachadas e na parte interna de casas e de edifícios abandonados (*Splitting*, 1973), a construção de abrigos temporários feitos com lixo e o uso de um *dumpster* (container) como moradia e local de performances (*Open House*, 1972), são projetos que não apenas reinterpretem os papéis da arquitetura e da escultura, mas recuperam memórias e compartilham um processo artístico contínuo e mutável de ocupação coletiva de espaços, interessando-se pelos lugares marginais da criação estética e social da vida.

Vinculada à vida, ao engajamento perante os conflitos do mundo e a uma atitude crítica diante das instituições, uma arte ativista com um conceito manifestou uma nova forma radical de comunicação e de estratégias. Na medida em que o artista foi somando em suas proposições<sup>202</sup> a necessidade de participação direta, redescobrimo idéias, linguagens, meios e suportes, programas artísticos e políticos foram levados ao extremo.

---

<sup>200</sup> BISHOP, Claire. *Installation Art: A Critical History*. Nova York: Routledge, 2005. p. 105.

<sup>201</sup> KIRSHNER, Judith Russi. “The idea of community in the work of Gordon Matta-Clark”, in DISERENS, Corinne (ed.). *Gordon Matta-Clark*. Londres: Phaidon, 2004. p. 148

<sup>202</sup> A proposição, conforme Hélio Oiticica, “*corresponderia à colocação em prática de um conceito (...). É o artista não mais como criador objetos, mas propositos de práticas: descobertas apenas sugeridas.*” Ver DWEK, Zizette Lagnado. *Glossário do Programa Ambiental de Hélio Oiticica*, tese de doutorado, volume 2. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2003. p. 139.

Engajando-se com grupos de trabalhadores, movimentos sociais ou comunidades locais, a coletivização da produção artística deste período em diante iniciou um momento criativo marcado pela experiência de ruptura do isolamento existencial com público, enfatizando um interesse crescente na arte como um processo de interação colaborativa. A desmaterialização do objeto contribuiu com a diluição da autoria individual, com a arte como linguagem de protesto e arma educacional, um tipo de conceitualismo insurgente que se expandiu para os movimentos anti-capitalistas do final do século XX, quando frases foram capazes de impulsionar manifestações e idéias de resistência foram compartilhadas livremente.

De forma distinta do teatro de rua, cuja atividade cultural dependia essencialmente de uma vida coletiva autêntica e da vitalidade de um grupo social orgânico<sup>203</sup>, a coletivização dos artistas visuais nos EEUU só ocorreu a partir do encontro mais profundo entre as crises sociais e políticas e o interesse da arte por questões relacionadas à vida cotidiana. O desgaste da natureza individual da produção artística e a falta de uma representação organizada (como um sindicato) criaram um interesse maior por parte de alguns trabalhadores da arte em reverter este quadro. A atenção dada às políticas nacionais e internacionais contribuiu para que muitos artistas procurassem melhorar suas próprias condições de trabalho e de atuação pública. Por outro lado, o dilema de alguns entre salvar suas produções de questões sociais ou de reconhecê-las de uma vez por todas como “política” parecia inevitável em um contexto de acontecimentos históricos marcados por conflitos<sup>204</sup>. Esta situação proporcionou elementos para que muitos artistas se organizassem em coalizões e participassem dos acontecimentos sociais. Um dos coletivos de maior expressão neste período, e que marcou o início das conexões entre vários grupos de arte, organizações políticas e espaços alternativos de exposição, foi o *Art Workers' Coalition* (AWC), formado em 1969 em Nova York. Sua curta trajetória (a coalizão se dissolveu em 1971) se entrelaça com os movimentos sociais (nas ações do movimento estudantil, no grupo feminista *Women's International Terrorists Corps from Hell*, nos *Black Panthers* e nos *Yippies*) e o proletariado marxista. Ao adotar as táticas vindas dos ativistas dos direitos civis e de organizações trabalhistas, O AWC conseguiu articular uma agenda complexa de

---

<sup>203</sup> JAMESON, Fredric. *Marcas do Visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995. p. 23.

<sup>204</sup> LIPPARD, Lucy R. *Get the Message? A Decade of Art for Social Change*. Nova York: E. P. Dutton, 1984. pp. 7 e 10.

interesses e objetivos que desafiaram o elitismo, o racismo e o sexismo do sistema de produção e de circulação institucional no mundo da arte.

É significativo notar que a maioria dos integrantes do AWC eram críticos de arte e artistas conceituais (como Nancy Spero, Leon Golub, Dan Graham, Hans Haacke, Carl Andre, Robert Morris e Lucy Lippard), conscientes da importância da democratização da produção cultural e de que a vida é a verdadeira ligação entre a arte e a política. A coalizão foi formada logo após um conflito com o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), quando o escultor grego Takis tentou retirar uma de suas obras do museu por não concordar com a exibição do trabalho naquele espaço, exigindo que os artistas tivessem o direito de controlar os usos de seus trabalhos. A ação foi divulgada pela imprensa e encontros sobre os direitos e as condições de produção para as artes visuais começaram a ser criados. Em abril de 1969, o AWC realizou um fórum público na Escola de Artes Visuais (depois do MoMA ter rejeitado ceder seu espaço para o evento), com cerca de 300 pessoas para discutir um programa de 13 pontos desenvolvido pelo grupo. O programa incluía demandas como entrada gratuita de todas as pessoas nos museus norte-americanos, divisão do poder curatorial das instituições entre funcionários e artistas, descentralização das atividades dos museus e seu apoio às comunidades negras e latinas, mostras com artistas não representados por galerias comerciais, pagamentos de taxas aos artistas sobre suas obras exibidas em museus, ou quando vendidas para colecionadores, e maior número de artistas mulheres em exposições, exigência esta levada adiante por dois coletivos feministas criados por integrantes do AWC, *Women Artists in Revolution* (WAR, o primeiro grupo de artistas feministas) e *Ad Hoc Women Artists' Committee*<sup>205</sup>. Os meios efêmeros de produção conceitual encorajaram muitas mulheres a participar de ações e a introduzir novos temas e abordagens ao trabalho artístico contemporâneo: narrativa, papéis sociais, corpo e beleza, interrelações, autobiografia, performance e vida cotidiana<sup>206</sup>.

---

<sup>205</sup> As ações do WAR, como publicar textos, produzir pôsteres e encontrar-se com representantes dos museus, pretendiam chamar a atenção para o preconceito de artistas mulheres nas instituições, enquanto o *Ad Hoc Women Artists' Committee* foi criado para denunciar o pequeno número de mulheres representando a anual do Whitney Museum of American Art. Em 1970, o grupo começou a produzir um mapeamento registrando trabalhos artísticos criados por mulheres norte-americanas, com o objetivo de evidenciar o preconceito curatorial e sua ignorância sobre esta produção; os registros circularam por espaços alternativos na cidade de Nova York, como 55 Mercer Street e A.I.R. Para mais informações sobre estes grupos, ver AULT, Julie (ed.). *Alternative Art New York, 1965-1985*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

<sup>206</sup> LIPPARD, Lucy R. *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972; a cross-reference book of information on some esthetic boundaries*. Londres: Studio Vista, 1973. p. XI.



A crítica do AWC não era apenas institucional, mas política perante à administração Nixon. Seus integrantes realizaram protestos nas ruas e escreveram panfletos e cartas sobre o massacre norte-americano no Vietnã, embora os museus ainda parecessem estrategicamente mais eficientes. Em novembro de 1969, membros do coletivo *Guerrilla Art Action Group* (GAAG), um grupo criado por integrantes do AWC com ligações ao *Fluxus* e ao *Destruction Art Movement*, entraram no *lobby* do MoMA com os corpos cobertos de sangue de origem animal e distribuíram panfletos exigindo a demissão dos membros da família Rockefeller da curadoria do museu. O MoMA transformou-se também em espaço de intervenção política dos dois principais integrantes do GAAG, Jon Hendricks e Jean Toche, quando retiraram cuidadosamente o quadro *Branco sobre Branco*, de Kasimir Malevitch, e o substituíram por um manifesto que, entre suas três demandas, exigia que o museu permanecesse fechado até o fim da guerra no Vietnã. “*Não há justificativa para o prazer da arte enquanto estivermos envolvidos no assassinato em massa de pessoas*”<sup>207</sup>, dizia uma das linhas do manifesto.

Os comunicados do GAAC estavam muito próximos da linguagem usada pelos movimentos de guerrilha da América Latina, combinando-a com as obras textuais dos conceitualistas. É sintomático também que a opção do GAAG pela performance como ação coletiva, assumidamente influenciada pelo teatro militante, mostrava a necessidade real dos artistas visuais em reciclar suas práticas para refletir sobre os limites do potencial comunicativo da pintura e da escultura<sup>208</sup>, inventando situações autônomas, efêmeras e produzindo um diálogo possível sobre um determinado assunto. As ações do GAAG foram somadas à parceria com o AWC em um dos protestos mais famosos dos dois grupos contra a invasão norte-americana no Vietnã. Em 1970, o AWC criou um pôster utilizando a fotografia do massacre ocorrido na aldeia vietnamita de My Lai<sup>209</sup> e a imprimiu com a frase “P: Também os bebês? R: Também os bebês.” (*Q: And babies? A: And babies*). Com uma edição de 50 mil exemplares, o pôster foi impresso de forma independente (o Museu de Arte Moderna de Nova York se recusou a patrociná-lo) e distribuído informalmente por uma rede de artistas e grupos políticos. Logo depois, a coalizão AWC/GAAC mostrou a imagem dentro do MoMA com o objetivo de

---

<sup>207</sup> GAAC, “Manifesto for the *Guerrilla Art Action Group*”, 1969, in AULT, Julie (ed.), op. cit. p. 108.

<sup>208</sup> LIPPARD, Lucy R, op. cit. p. 314.

<sup>209</sup> Em 16 de março de 1968, soldados do exército norte-americano executaram centenas de civis, sendo a maioria mulheres e crianças, na aldeia de My Lai. A execução é considerada o maior massacre de civis ocorrido na Guerra do Vietnã. A foto usada pelo AWC no pôster foi tirada por um soldado do Exército dos EEUU.

recontextualizar, naquele momento, uma das principais obras políticas do século XX que estava aos cuidados do museu: a *Guernica*, de Pablo Picasso.



Integrantes do AWC e GAAC em sua ação artística em frente à *Guernica* (foto de Jan van Raay), 1970. O AWC pediu para que as revistas de arte usassem a fotografia Jan van Raay em suas capas, mas apenas a *Studio International* a publicou.

A imagem do grupo de artistas carregando o pôster em frente ao quadro conseguiu chamar a atenção da imprensa para o protesto. Os artistas escreveram uma carta a Picasso exigindo que *Guernica* fosse retirada do museu, pois “os homens que ocupavam o cargo de curadores eram exatamente os mesmos que dirigiam as grandes companhias americanas que estavam sustentando a máquina da guerra – e se beneficiando com isso.”<sup>210</sup> A guerra mudou a postura do artista diante do sistema de arte, trouxe a necessidade urgente de ocupar estrategicamente todos os espaços disponíveis (ruas, museus e mídia) para utilizar suas tentativas de escape motivadas criticamente. Mas, em fins dos anos 70, este movimento foi prejudicado pela divisão de grupos e discussões internas, levando-o ao fim.

Se os coletivos norte-americanos reconheceram a importância de uma prática artística menos elitista e mais engajada, aprendendo que suas performances e as imagens de uma ação podem denunciar na mídia a crueldade da guerra e contribuir com as discussões sobre a condição da cultura norte-americana atrelada a interesses corporativos e ao complexo industrial-militar, na América Latina, a ascensão de uma

<sup>210</sup> GODFREY, Tony. *Conceptual Art*. London: Phaidon, 1998. p. 242.

arte ativista oposta ao academicismo e agenciadora de diferentes formas de proposições conceituais aparece em um momento instável, marcado por um ambiente social e político extremamente repressor e autoritário. Os golpes de Estado que derrubaram os governos de João Goulart (no Brasil, em 1964) e Arturo Illia (na Argentina, em 1966) confirmaram que a era das democracias estava chegando ao fim nesses países<sup>211</sup>. O exército é visto como instrumento político e modernizador e os golpes militares são a ferramenta mais eficaz de contenção do avanço comunista no continente<sup>212</sup>.

Marcados pela identificação com a revolução em Cuba, com a guerrilha e as reivindicações trabalhistas, os artistas argentinos formularam estratégias de ação com o intuito de apoiar lutas diversas, integrando uma nova vanguarda artística à política, em oposição à suposta “vanguarda” criada pela elite intelectual de seu principal centro cultural, o Instituto Di Tella. A nova vanguarda artística argentina direcionou sua militância criativa a serviço do povo. Palavras, ações dramáticas e imagens para fins revolucionários seguiram como um elemento perturbador, recorrendo a novos materiais, produzindo intervenções midiáticas para uma rede de comunicação e ações coletivas violentas, objetivas e eficazes, incorporando a cultura popular para atuar diretamente sobre a realidade.

Um grupo de artistas residentes nas cidades de Rosário, Buenos Aires e Santa Fé rompeu com as instituições de arte estabelecidas pela burguesia para inserir-se em uma cultura de subversão com a classe trabalhadora e sua luta revolucionária. Através da prática coletiva, os artistas criaram um circuito informacional e alternativo que desmascarasse a imagem mítica da realidade reforçada pela mídia de massas, apresentando os resultados políticos, sociais e econômicos reais de um projeto inviável de modernização do capitalismo argentino. O local escolhido por esses artistas para a denúncia desta crise foi a província de Tucumán, pobre e densamente povoada, uma região com uma alta taxa de desnutrição e de mortalidade infantil. Organizado pelo governo militar, a chamada “Operação Tucumán” reduziu-se apenas à modernização da indústria açucareira local para os interesses do capital norte-americano, favorecendo os grandes monopólios em detrimento dos pequenos produtores, fechando a maioria das refinarias – principal fonte de renda da região – e aumentando as taxas de desemprego.

---

<sup>211</sup> GIUNTA, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política: Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós, 2004. p. 334.

<sup>212</sup> Idem.

O objetivo dos artistas, trabalhadores e teóricos que se autodenominaram de *Grupo de Artistas de Vanguardia*<sup>213</sup> foi denunciar a disparidade entre a realidade de Tucumán e a propaganda militar da operação por meio de uma estratégia: produzir um trabalho intervencionista de contra-informação sobre a falsidade da campanha publicitária de industrialização que circulava nos meios de comunicação. Inicialmente, a experiência de uma intervenção em mídia realizada pelos artistas argentinos já havia ocorrido com o manifesto “Un arte de los medios de comunicación”, escrito em 1966 por Eduardo Costa, Raúl Escari e Roberto Jacoby, que divulgaram pela imprensa um *happening* que nunca aconteceu, mas que existiu apenas na mídia como idéia e na consciência das pessoas. O manifesto afirmou o poder de um evento construído somente como uma imagem em oposição à experiência real, submetida às falsas representações do espetáculo teorizadas neste mesmo período por Debord<sup>214</sup>. A sugestão em confrontar a natureza mítica da imprensa oficial e suas manipulações, lembra Alexander Alberro, retoma as idéias de Roland Barthes, que em 1957 escreve que

para dizer a verdade, a melhor arma contra o mito é talvez mitificá-lo a ele próprio, é produzir um mito artificial: e este mito reconstituído será uma verdadeira mitologia. Visto que o mito rouba a linguagem, por que não roubá-lo também? Bastará, para isso, colocá-lo como ponto de partida de uma terceira cadeia semiológica, considerar a sua significação como primeiro termo de um segundo mito.<sup>215</sup>

Com o projeto *Tucumán Arde*, os artistas argentinos antecederam as potencialidades das ações contemporâneas de mídia tática ao roubar a linguagem oficial da mídia corporativa e transformá-la em ferramenta de comunicação política. Com a ajuda de sociólogos, economistas, fotógrafos e cineastas, os artistas viajaram para a província onde realizaram pesquisas, entrevistas com os trabalhadores dos engenhos e uma documentação visual e em vídeo da região. Logo depois, filiados a Central Geral dos Trabalhadores argentinos (CGT), os artistas montaram na sede da organização em Rosário, em 3 de novembro de 1968, uma exposição que funcionou como prova da investigação coletiva e de pesquisa de dados e de informações que corrigiram as

---

<sup>213</sup> Entre os participantes do projeto, estavam Graciela Carnevale, María Teresa Gramuglio, León Ferrari e Roberto Jacoby.

<sup>214</sup> SLATER, Howard. “The Spoiled Ideals of Lost Situations. Some Notes on Political Conceptual Art”, junho de 2000. Disponível em: <<http://www.infopool.org.uk/hs.htm>>. Acesso em: 26 fev. 2006.

<sup>215</sup> BARTHES, Roland. *Mitologias*, São Paulo: Difel, 1982. p. 156.

manipulações da imprensa e comprovaram o ocultamento da miséria da província. Intitulada ironicamente de *Primeira Bienal de Arte de Vanguarda*, a mostra foi visitada por trabalhadores e militantes e exibiu fotografias, cartazes, estatísticas, gravações e mapas (colocados no chão) que mostravam as relações entre o governo e os engenhos.

Como observa Andrea Giunta, no projeto multidisciplinar de *Tucumán Arde*, havia “a exploração da interação das linguagens, a centralidade da atividade solicitada pelo espectador, o caráter inacabado, o valor dado ao processo de comunicação, a importância da documentação, a dissolução da idéia de autor e o questionamento do sistema artístico e das instituições que o legitimam”<sup>216</sup>, características presentes em muitos trabalhos conceituais. No entanto, *Tucumán Arde* não se utilizou da forma auto-referencial e tautológica do conceitualismo. A realidade deixou de ser apenas um espaço de reflexão para virar “um campo possível para a ação orientada à transformação da sociedade.”<sup>217</sup>



Em Rosário e Santa Fé, os artistas realizaram uma campanha clandestina de divulgação do projeto e das condições da região pesquisada, colando cartazes e escrevendo a frase “Tucumán Arde” nos muros. Ao lado, imagens da exposição realizada na CGT de Rosário (1968).

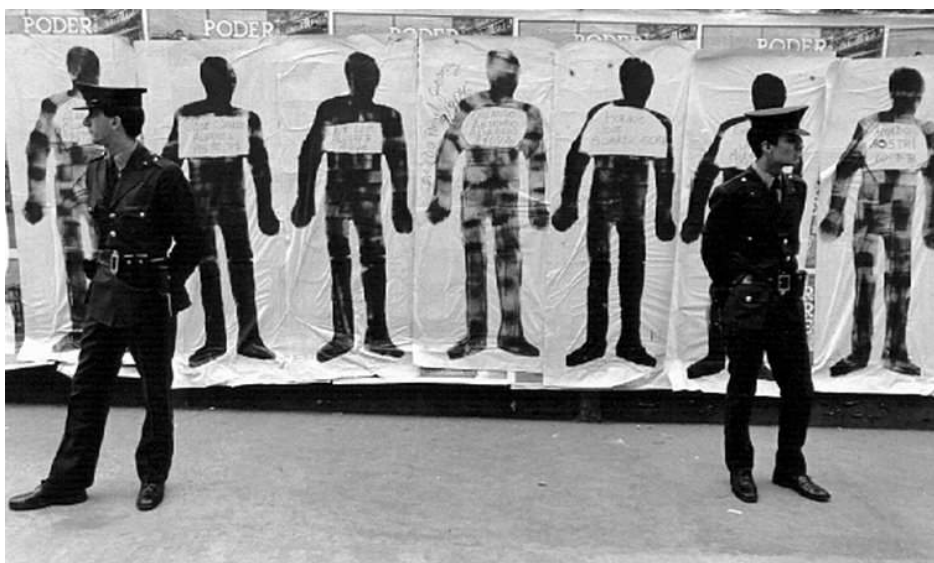


A experiência real em Tucumán foi intensa o suficiente para que parte dos integrantes do projeto abandonasse suas práticas artísticas para dedicar-se exclusivamente à política. A partir dos anos de 1980, novos coletivos de artistas e ativistas argentinos passaram a inserir seus projetos dentro de lutas políticas, buscando denunciar o Estado genocida da ditadura militar, que causou o desaparecimento de cerca

<sup>216</sup> GIUNTA, Andrea, op. cit. pp. 372 e 373.

<sup>217</sup> Ibidem. p. 373.

de 30 mil pessoas, junto de uma estimativa de nove mil crianças nascidas em prisões e adotadas por torturadores. O grupo *Colectivo de Arte Participativo Tarifa Común* (CAPaTaCo) buscou em seus projetos a criação de cartazes e intervenções urbanas sobre as mobilizações populares, procurando fora das instituições culturais revigorar a memória artística e política esmagada pela ditadura. Na *Terceira Marcha de Resistência*, realizada em setembro de 1983 pelas Mães da Praça de Maio e organizações de direitos humanos, o incansável ato das mães segurando os retratos de seus familiares desaparecidos foi acompanhado por silhuetas do corpo de pessoas, impressas em papel e em tamanho natural. A intervenção chamada de *Siluetazo*, executada pelos artistas Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores e Guillermo Kexel, foi um projeto simbólico extremamente poderoso no contexto do final do regime militar argentino, pois conseguiu conciliar a experiência artística com as necessidades reais dos movimentos sociais. Impressas em preto, as silhuetas eram coladas em muros, monumentos, árvores, janelas e *outdoors*, interferindo na memória social e reiterando o pedido impossível das mães pela “aparición com vida” de seus entes, evitando que estes fossem oficialmente considerados mortos.



*Siluetazo*  
(1983), de  
Rodolfo  
Aguerreberry,  
Julio Flores e  
Guillermo  
Kexel.

Em uma carta datada de 26 de outubro de 1968 e endereçada a Hélio Oiticica, Lygia Clark escreve que “*nós, os privilegiados, temos que propor na ação porque o momento, o agora, é a única realidade tangível que ainda comunica algo.*”<sup>218</sup> Arte em tempo real, como meio de comunicação e vetor que ativa o espectador em um período de adversidades sociais e políticas, moveu o início de uma prática coletiva e ativista (ou ainda não tão assumidamente ativista) no Brasil, abordada no percurso deste capítulo

<sup>218</sup> FIGUEIREDO, Luciano (org.). *Lygia Clark–Hélio Oiticica. Cartas, 1964-1974*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998. p. 59.

através dos trabalhos de Lygia Clark, Hélio Oiticica, Artur Barrio e Cildo Meireles. Seus programas abertos só puderam ser realizados com base na ligação entre a expressão individual e a experiência da participação coletiva, tornando-se parte de uma tradição táctica e própria da arte contemporânea no País, cujas ressonâncias, ainda que em um momento histórico diferenciado, circulam sobre os grupos brasileiros mais recentes.

A formação de uma nova vanguarda artística brasileira em tempos difíceis, marcada pelo Golpe de 1964 e o recrudescimento do regime com o Ato Institucional nº 5, exigiu um posicionamento direto dos artistas afetados pelo regime através de perseguições, prisões, torturas e censura<sup>219</sup>. Exposições como *Opinião 65*, *Propostas 65*, *Nova Objetividade Brasileira (1967)* e *Do Corpo à Terra (1970)* foram importantes espaços de discussão e de debate como manifestações políticas frente à ditadura, lançando textos críticos e catálogos sobre uma arte experimental e engajada. Com a “Declaração de Princípios Básicos da Vanguarda”, manifesto escrito por um grupo de artistas em 1967<sup>220</sup>, sustenta-se a idéia de vanguarda não-vinculada apenas a um país (o que rejeita a idéia de nacionalismo), mas a sua existência em “*qualquer lugar, mediante os meios disponíveis, com a intenção de alterar ou de contribuir para que se alterem as condições de passividade ou estagnação.*”<sup>221</sup>

A vanguarda brasileira assumiu uma posição revolucionária e marginal, pois denunciava uma sociedade alienada, recusando o papel institucional e estabelecendo um posicionamento crítico a todos os campos da sensibilidade e da consciência do homem. Ao negar o suporte para misturar-se com o dia-a-dia, a arte brasileira confundiu-se “*com os movimentos de contestação, seja uma passeata estudantil ou uma rebelião num gueto negro dos EEUU, seja um assalto a um banco.*”<sup>222</sup> Em comum, o discurso revolucionário da vanguarda latino-americana se aproximou de um imaginário da época que encontra sua ressonância na vontade de “revolução permanente” da Internacional

---

<sup>219</sup> Em 1968, por exemplo, a exposição no Museu de Arte Contemporânea no Rio com os artistas participantes da *VI Bienal de Paris* foi proibida, o que levou a um protesto fervoroso de artistas e críticos de arte. Como resposta à ditadura militar, foi organizado no exterior e por artistas no País um boicote à *Bienal Internacional de São Paulo*, que seguiu até 1983.

<sup>220</sup> O manifesto foi assinado por Antonio Dias, Carlos Augusto Vergara, Rubens Gerchman, Lygia Clark, Lygia Pape, Glauco Rodrigues, Sami Mattar, Solange Escosteguy, Pedro Geraldo Escosteguy, Raimundo Colares, Zílio, Mauricio Nogueira Lima, Hélio Oiticica, Ana Maria Maiolino, Renato Landin, Frederico Moraes e Mario Barata.

<sup>221</sup> DIAS, Antonio e outros. “Declaração de Princípios Básicos da Vanguarda”, in FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. p. 149.

<sup>222</sup> MORAIS, Frederico. “Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra”, in BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte Contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2001. p. 175.

Situacionista, na “revolução total” do *Black Mask*, na “Arte Revolucionária” dos *Black Panthers*, na revolução não-violenta do teatro de rua e nos protestos coletivos do *Art Workers’ Coalition* e do *Guerrilla Art Action Group*. Como nota Ana Longoni em sua pesquisa sobre as idéias de vanguarda e revolução nos anos 60, especialmente no contexto da arte argentina, “a interseção entre vanguarda e revolução nos leva a investigar como os artistas inscreveram (ou desejaram inscrever) suas produções artísticas e idéias na imaginação utópica de uma nova sociedade, nos programas políticos concretos que apostavam em uma transformação radical das condições de existência.”<sup>223</sup>

O conceito de “participação” (corporal, tátil, visual, semântica etc.) nas obras de Lygia Clark e Hélio Oiticica é decisivo dentro da proposta de uma arte política e coletiva para os anos 60 e 70, em um programa que se inicia anteriormente com a reinterpretação das propostas construtivas no País pelo Neoconcretismo, que abandona o suporte bidimensional da obra para a conquista do espaço pelo plano e a supressão gradual do objeto. Um trabalho emblemático que abriu a probabilidade da descoberta do corpo e da desmaterialização do objeto, para tornar-se apenas uma experiência na qual até mesmo a presença do artista perde a importância, foi *Caminhando* (1963), de Lygia Clark. Ao cortar uma tira de papel (semelhante à fita de Moebius), o participante elimina da obra toda a transcendência. Ela deixa de existir, sobra apenas o ato, sua ação. Com os exercícios de sensibilização realizados nos museus, nas universidades ou nos espaços urbanos durante os anos 70, Clark inventou arquiteturas vivas a partir de um corpo coletivo de jovens participantes (como *Baba Antropofágica*, 1973), que exploravam em suas vivências os questionamentos da própria identidade, os limites psicológicos e as sensações do corpo, tão reprimidos pela sociedade. Nesta série de trabalhos de caráter participativo, inclui-se também propostas como *Cabeça Coletiva* (1975), na qual a artista cria uma grande “cabeça” feita de arames, tecidos e madeira, tendo seus compartimentos alimentados por outros materiais (papel, frutas, cartas, panos etc). Levada para a rua, a obra é vestida pelos participantes que compartilham os objetos que a preenchem.

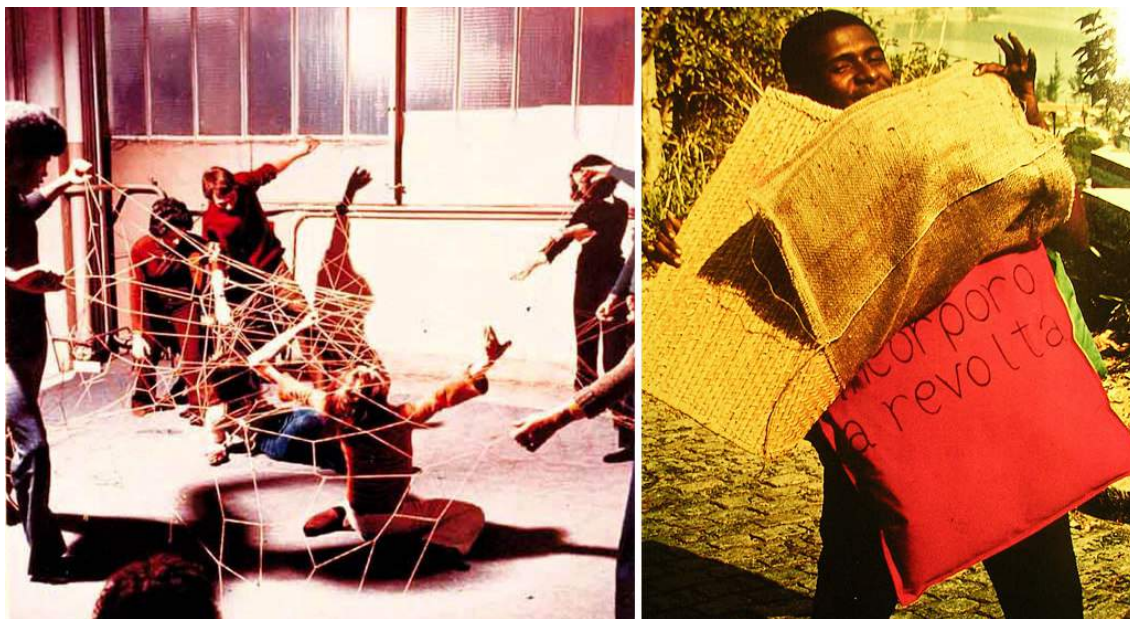
O interesse de Hélio Oiticica por uma “arte coletiva total” teria a sua origem no uso expressivo do corpo e na “*descoberta de manifestações populares organizadas*

---

<sup>223</sup> LONGONI, Ana. “‘Vanguard’ and ‘revolution’, key concepts in Argentine art during the 60s and 70s”, 2007. Disponível em: <<http://magazines.documenta.de/frontend/article.php?IdLanguage=1&NrArticle=669>>. Acesso em: 12 dez. 2007.



(*escolas de samba, ranchos, frevos, festas de toda a ordem, futebol, feiras*) e as espontâneas ou os ‘*acasos*’ (*‘arte das ruas’ ou antiarte surgida ao acaso*).”<sup>224</sup> O seu programa composto de conceitos e proposições (*núcleos, penetráveis, bólides, parangolés*) renuncia ao museu para levar a “anti-arte ambiental” para a experiência cotidiana dos espaços urbanos. Apaixonado pela coletividade anônima e dionisíaca do samba, pela arquitetura das favelas e a convivência com a comunidade carioca da Mangueira, Oiticica criou o *Parangolé* (capas, tendas e estandartes), construído com fragmentos de tecidos e plásticos, materiais encontrados no interior dos barracos das favelas<sup>225</sup>, superando os suportes tradicionais e fundindo dança, fotografia, cor e palavra. Para acontecer, os parangolés deveriam ser vestidos pelo participante, que torna-se co-autor de uma obra inacabada e aberta; dançar com as capas revelaria as camadas que a compõem e as frases poéticas ou de protesto que acompanhavam algumas delas (como “estou possuído” ou “incorporo a revolta”), compartilhando um espaço de jogo e de ritual.



Lygia Clark, *Baba Antropofágica* (representação fotográfica, 1975). Ao lado, Nildo da Mangueira veste o *Parangolé P15, Capa 11* (1967) com a frase “incorporo a revolta”.

Eventos como *Parangolé Coletivo* (1967, no parque do Aterro), com Oiticica em colaboração com Lygia Pape, Rubens Gerchman, Pedro Escosteguy, sambistas e público, e *Apocalipopótese* (1968, no Aterro do Flamengo), com os passistas de samba, Pape, Antonio Manuel, Rogério Duarte e outros participantes formando um grupo

<sup>224</sup> OITICICA, Hélio. “Esquema geral da Nova Objetividade”, in FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de Artistas. Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006. p. 166.

<sup>225</sup> JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da Ginga. A arquitetura das favelas através a obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001. p. 35.

aberto<sup>226</sup> e criando seus próprios parangolés, ações, imagens e frases contra a violência militar e a situação social no País, foram manifestações ambientais e políticas de confronto e de rompimento das relações hierárquicas de classe. Oiticica considerava o trabalho artístico uma atuação política sem ser ativismo<sup>227</sup>, mas suas propostas, juntamente com as de Lygia Clark, compartilharam algumas características importantes com os movimentos de 68, especialmente as passeatas e as formas de resistência com os *sit-ins*. A principal ligação entre a obra dos artistas brasileiros com o ativismo é a *ação*, a experiência do protesto coletivo nas ruas. Frederico Moraes vai chamar de “guerrilha artística” a anti-arte de Clark e Oiticica, justamente por propor situações e se utilizar da apropriação de materiais precários como um novo conceito de existência, contra toda a cristalização estática na duração que se confunde com a efemeridade da vida. “*O artista, hoje, é uma espécie de guerrilheiro. A arte, uma forma em emboscada (...). Tudo pode transformar-se em arte, mesmo o mais banal evento cotidiano. Vítima constante da guerrilha artística, o espectador vê-se obrigado a ativar seus sentidos.*”<sup>228</sup>

Já Artur Barrio e Cildo Meireles instigavam ações rápidas e coletivas, tensas e imprevisíveis; optavam, muitas vezes, pelo anonimato para evitar a mediação institucional e a busca de um novo tipo de público. As *Situações* de Barrio são momentâneas e direcionadas ao comprometimento social e político. A precariedade em seu trabalho é potente e o uso de materiais perecíveis contesta tanto uma elite artística abastecida por materiais caros, como afirma a realidade econômica brasileira e sua violência social. Por conta do AI-5, os artistas brasileiros foram obrigados a abrandar a referência direta ao social; mesmo assim, Barrio não deixou de realizar sua crítica desestetizando e desestruturando o real racional da arte<sup>229</sup>. Transformou o museu em depósito de lixo (Em *Situação...ORHHHH...ou 5.000...T.E..em....N.Y.....City....*, 1969,

---

<sup>226</sup> Em 1968, Hélio Oiticica define “grupo aberto” como grupo em que participam pessoas “afins”, considerando a “participação coletiva como nas marchas de protesto”. Oiticica afirma que a Passeata dos Cem Mil seria a introdução para *Apocalipópótese*. Ver a descrição do evento em: <<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=369&tipo=2>>. Acesso em: 14 dez. 2007.

<sup>227</sup> Para Oiticica, “*as pessoas que têm um ativismo político têm que se dedicar totalmente a ele.*” Ver a entrevista de Hélio Oiticica para Carlos Alberto Messeder Pereira e Heloísa Buarque de Hollanda. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=76&tipo=2>>. Acesso em: 14 dez. 2007.

<sup>228</sup> MORAIS, Frederico. “Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra”, in BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte Contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2001. p. 171.

<sup>229</sup> CABO, Sheila. “Barrio: a morte da arte como totalidade”, in BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte Contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2001. p. 99.

realizada no *Salão da Bússola* no MAM do Rio de Janeiro), espalhando trouxas ensanguentadas contendo carne, madeira, espuma, pano, ossos e outros dejetos na parte interna da instituição, para depois levar os materiais ao jardim do MAM (o que causou suspeitas da polícia).

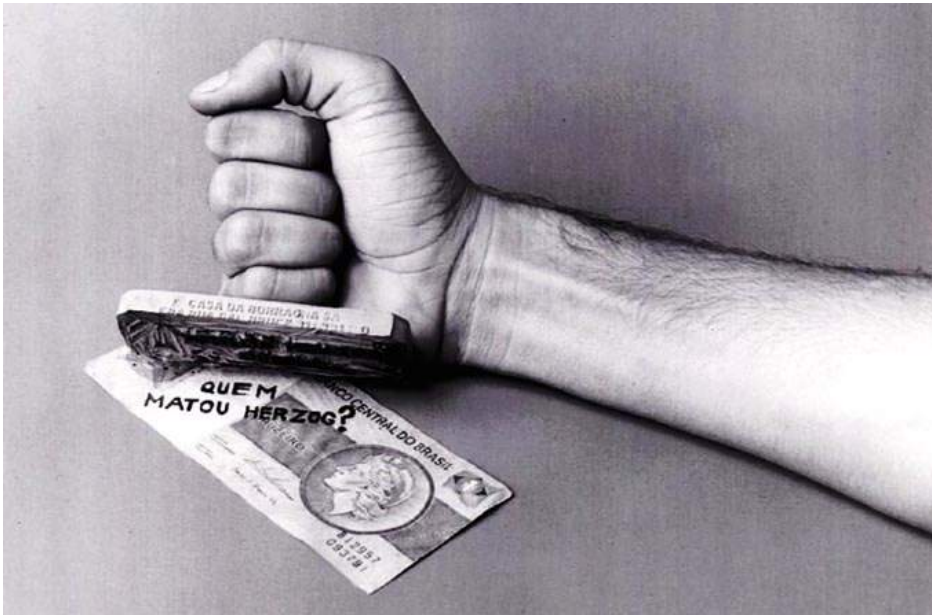
Em uma fase posterior (*Situação T/T1*, 1970), Barrio depositou anonimamente 14 trouxas ensanguentadas em um esgoto da cidade de Belo Horizonte. Logo, imprensa e moradores começaram a manifestar suas opiniões sobre o material jogado no escoadouro, que precisou ser retirado pelos garis. Murmurava-se em crime do Esquadrão da Morte ou tortura política pela ditadura militar (hipótese censurada na mídia), tornando visível um fato social e político que ocorria, literalmente, nas margens<sup>230</sup>. As *Situações* de Barrio criavam uma manifestação coletiva gerada a partir de um desconforto, com o público ora jogando mais detritos sobre as trouxas ensanguentadas no espaço interno do MAM, ora com pessoas e mídia formando um corpo coletivo que acompanhava e discutia o fato ocorrido em Belo Horizonte.

O trabalho de Cildo Meireles é um vetor de oposição no campo das contradições do capitalismo. Suas *Inserções em circuitos ideológicos* (1970-1975), uma fusão entre conceitualismo insurgente e ativismo político, ultrapassaram os limites do objeto de arte ao sugerir uma ação que interfere de modo tático nas esferas que veiculam a ideologia dominante<sup>231</sup>. Para Meireles, assim como os artistas argentinos participantes do manifesto “Un arte de los medios de comunicación” e o projeto *Tucumán Arde*, existia a necessidade de se criar um sistema descentralizado de troca e de compartilhamento de informações, não-mediado pelos canais de comunicação convencionais monitorados pelo regime.

---

<sup>230</sup> REIS, Paulo. *Arte de vanguarda no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006. p. 68.

<sup>231</sup> MEIRELES, Cildo. “Cildo Meireles”, in PECCININI, Daisy. *Arte Novos Meios/Multimeios – Brasil 70/80*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1985. p. 292.



Cildo Meireles.  
*Inserções em circuitos ideológicos*  
(Projeto  
*Cédula*, 1970).

A circulação de mercadorias introduzia a contra-informação, operava uma forma de “micro-mídia” para atingir um número indefinido de pessoas (o público sendo substituído pelo consumidor). Opiniões críticas sobre o imperialismo na América Latina e uma “receita” para se preparar um coquetel *molotov* foram gravadas em garrafas de coca-cola (*Projeto Coca-Cola*), assim como a denúncia dos crimes cometidos pela ditadura militar no *Projeto Cédula*. O artista espalhou em notas a pergunta “QUEM MATOU HERZOG?”, devolvendo-as em seguida para o seu sistema de circulação original e uso social. Ao invés de apenas deslocar o objeto para o espaço estético da galeria, Meireles criou um projeto midiático sem autoria, horizontal e não-controlado, aberto à participação de um maior número possível de pessoas que utilizam a mesma estratégia sempre que necessário. Situações, circuitos e a promessa de um “programa para a vida” são motivadores para a formação de novas comunidades e eventos participativos oferecidos pelas experiências artísticas propositivas.

### **Sobre comunidade e mobilização**

Na última parte deste histórico, interessa discutir como a arte ativista produzida entre as décadas de 1970 até os anos recentes criou um processo contínuo de intervenções micropolíticas no espaço urbano e no contexto diverso das relações entre

artistas e comunidades<sup>232</sup>, a gestão de espaços autônomos e a militância junto a movimentos sociais.

A arte ativista que se projetou a partir da década de 70 emergiu junto com a segunda onda do movimento feminista, que procurou reformar o cânone histórico da arte exclusivamente masculina, heterossexual e de sua construção convencional da feminilidade, procurando tornar real o espaço onde a criação estética produzida por mulheres pudesse denunciar as desigualdades sociais e o poder patriarcal e sexista. A arte feminista introduziu um elemento de emoção real sobre a condição humana, revelada pela autobiografia e a narrativa, combinando as técnicas de grupos de reflexão (ou *consciousness-raising groups*) com as estratégias artísticas dos *happenings*, performances e os trabalhos conceituais que cruzaram as dimensões da cultura pós-moderna pela manipulação de signos e o questionamento das representações sociais (presente nos trabalhos de Judy Chicago, Adrian Piper, Martha Rosler, Yvonne Rainer, Mierle Laderman Ukeles, VALIE EXPORT, Marina Abramovic, Suzanne Lacy, Mary Kelly, Barbara Kruger e Jenny Holzer).

Para a prática artística coletiva, a arte feminista trouxe uma proposta de “colaboração, diálogo, um questionamento constante da estética, de hipóteses sociais e de um novo respeito pela audiência”<sup>233</sup>, passando a criar diferentes estratégias performativas e visuais de ação para enfrentar tabus, como estupro, violência, incesto e prostituição. O projeto *In Mourning and Rage* (1977), de Ariadne (Suzanne Lacy e Leslie Labowitz), conseguiu um impacto estético e social nesse sentido. A performance realizada em conjunto com um grupo de artistas vestidas de luto nas escadarias do prédio da prefeitura de Los Angeles criou um evento midiático em resposta à cobertura sensacionalista da imprensa sobre o caso de estupro e assassinato de dez mulheres no

---

<sup>232</sup> Considero importante enfatizar a complexidade do termo “comunidade”, em se tratando das diversas estratégias empregadas por ativistas culturais em colaboração com grupos “desfavorecidos” e identidades específicas (racial, nacional, étnica, de gênero ou de classe). Em seus extremos, a noção de comunidade inclui tanto grupos excluídos dos processos sociais e políticos, como também identidades de forças sociais, políticas, econômicas e culturais dominantes e conservadoras, como a “comunidade dos negócios”, a “comunidade da arte” (coleccionadores, negociantes, curadores e diretores de museus), as “comunidades nacionais e internacionais” e o “sentido de comunidade” proporcionado pela experiência de consumo. Comunidade não é uma entidade coerente, fixa e autônoma, mas é um processo contínuo e instável. Filósofos como Jean-Luc Nancy sustentam que a comunidade é feita de um equilíbrio de forças e de autoridades, pela fragmentação e interrupção de singularidades dispersas. Para Nancy, na história ocidental, existe um desejo nostálgico constante por uma relação imanente entre sujeitos que buscam uma comunhão impossível. “A comunidade não é apenas a comunicação íntima de seus membros entre si, mas também a comunhão orgânica dela mesma com sua própria essência (...). Ela é constituída pelo compartilhamento de uma identidade.” Ver NANCY, Jean-Luc. “The inoperative community”, in BISHOP, Claire (ed.). *Participation*. Cambridge: MIT Press, 2006. p. 60.

<sup>233</sup> LIPPARD, Lucy R, op. cit. p. 151.

subúrbio da cidade<sup>234</sup>. Com o protesto, as artistas conseguiram um efeito político imediato na imprensa ao “projetar na mídia uma imagem forte de mulheres empregando uma ação positiva em defesa de si mesmas.”<sup>235</sup> O seu resultado levou a dupla de artistas a criar um coletivo chamado *Ariadne: a social network*, uma rede com o apoio de jornalistas e ativistas para a realização de manifestações sobre assuntos sociais específicos. Nos anos 80, outros coletivos feministas radicados nos EEUU, como o *Carnival Knowledge*, trabalharam com performances para incentivar debates com a comunidade sobre temas como o direito ao aborto e a liberdade sexual. Projetos como a feira de rua *Bazaar Conceptions* (1981) apresentava o grupo com seus *happenings* educativos e hilariantes discutindo publicamente esses assuntos.

O humor nas performances do *Carnival Knowledge* e nas ações do coletivo *Guerrilla Girls* funciona como um elemento provocador que desestabiliza os poderes para examiná-lo, facilitando a transmissão de informações de interesse geral e demonstrando que o feminismo também pode ser divertido. Desde 1985, quando o feminismo nos EEUU parecia já fora de moda e o mercado de arte faturava milhões com coleções, pinturas individuais (leia-se artistas homens e brancos) e com os grupos de *yuppies* de Wall Street investindo nos prestigiosos *lofts* no SoHo, o *Guerrilla Girls* buscou “reinventar o feminismo” apresentando-se como um grupo anônimo formado por artistas, críticas de arte e ativistas. Desde então, as integrantes do coletivo aparecem publicamente vestidas com máscaras de gorila e usam pseudônimos de artistas famosas (como Kathe Kollwitz, Frida Kahlo e Eva Hesse) para proteger suas identidades e despersonalizar suas demandas, que buscam conscientizar as pessoas sobre a idéia de um projeto político que examine as estruturas contraditórias da produção cultural.

Nas ruas, dentro dos museus, nas bienais e galerias, as estratégias ativistas do *Guerrilla Girls*, que empregam as técnicas dos meios de comunicação de massa, como protestos, *outdoors*, pôsteres, livros<sup>236</sup> e *releases* publicados em jornais e revistas, expõem o racismo e o sexismo na política, na arte contemporânea e no cinema. Desenhados com imagens e *slogans* como se fossem propagandas, a linguagem criativa

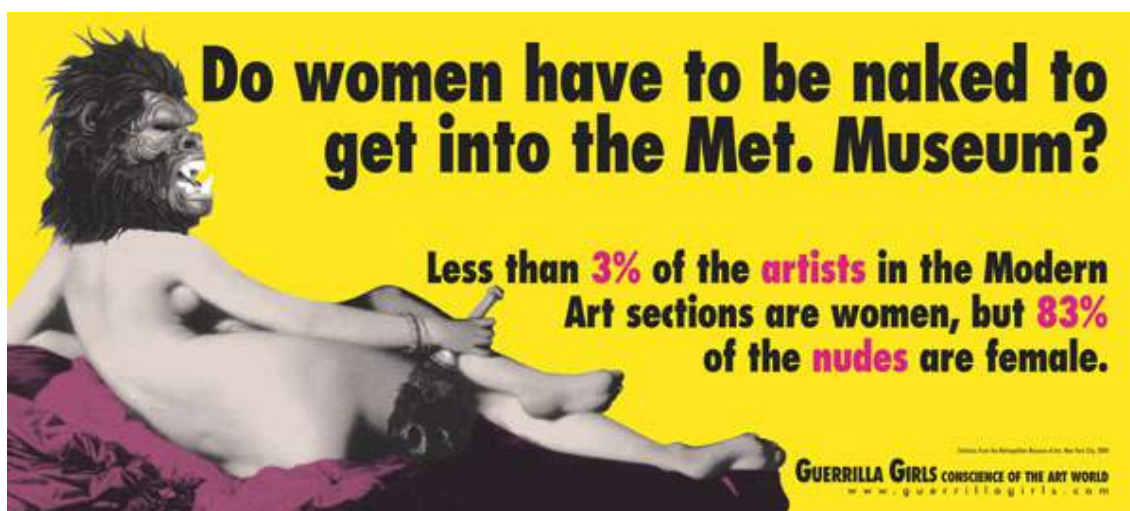
---

<sup>234</sup> A imprensa insistia em buscar histórias pessoais das vítimas e de retratá-las, em um primeiro momento, como prostitutas, enquanto reforçava mitos distorcidos sobre violência sexual e a produção de um “clima” de medo e de pânico nacional sobre o assassino.

<sup>235</sup> FELSHIN, Nina (ed.). *But it is Art? The Spirit of Art as Activism*. Seattle: Bay Press, 1996. p. 241.

<sup>236</sup> Por exemplo, o livro *The Guerrilla Girls' Bedside Companion to the History of Western Art* (Nova York: Penguin, 1998) mostra uma revisão da história da arte ocidental contada pelo grupo. Ao invés de apresentar uma historiografia que privilegia a ascensão dos artistas brancos e homens, o grupo conta a história da arte a partir do trabalho de artistas mulheres, sem deixar de lado suas piadas sobre os “grandes mestres da pintura”.

e satírica de seus pôsteres comunica a uma grande audiência dados estatísticos sobre o pequeno número de artistas mulheres e de pessoas de cor que estão no mundo da arte. Um trabalho memorável do grupo é o pôster *Do Women Have To Be Naked to Get into the Met. Museum?* (*As Mulheres Precisam Estar Nusas Para Entrar no Met. Museum?*, de 1989), que subverte a imagem de *La Grande Odalisque* (1814), de Dominique Ingres, vestindo a musa com uma máscara de gorila. O trabalho informa que no Museu Metropolitano de Nova York, menos de 3% das obras que estão nas áreas de arte moderna são de artistas mulheres, mas 83% dos nus que estão nas pinturas expostas são femininos. Para Kathe Kollwitz (pseudônimo), os pôsteres se diferenciam da maioria da arte política que costuma apontar algum problema e dizer “isto é ruim”. Ao invés disso, diz a *guerrilla girl*, as campanhas do grupo “*trazem imagens provocadoras e frases que apóiam uma informação que possibilite pensar sobre um assunto e chegar a uma conclusão, com a esperança de que o público fique do lado do feminismo e da mudança social.*”<sup>237</sup>



Guerrilla Girls. *Do Women Have To Be Naked to Get into the Met. Museum?* (1989).

*Do Women Have To Be Naked...* foi apresentado novamente ao público de uma exposição na *Bienal de Veneza*, em 2005, quando o grupo comemorou 20 anos de atividade com uma nova série de pôsteres que examinavam a discriminação dentro da própria bienal. O que teria, então, mudado de 1989 para 2005 no Museu Metropolitano? O número de artistas discriminados pelo sistema de arte diminuiu? Conforme Kollwitz,

<sup>237</sup> Entrevista realizada em 27/10/2005. As declarações posteriores estão na mesma entrevista.

embora as coisas estejam um pouco melhores para as mulheres e os artistas de cor, há um longo caminho a ser percorrido. Quando contamos o número de mulheres artistas em exibição no Museu Metropolitano de Nova York, em 2004, 15 anos depois de ter feito o nosso pôster, vimos que nem tudo tinha mudado. De fato, havia um número menor de artistas mulheres em exibição que em 1989! Penso que ainda não podemos descartar as nossas máscaras de gorila.

Nas últimas décadas, coletivos feministas, como *Women's Action Coalition* (WAC) e *subRosa*, as ativistas anarquistas do *Radical Cheerleaders*, *Women In Black* e CODEPINK, as performances do coletivo coreano *Ip Gim* e as ações do movimento feminista com a rede formada pela Marcha Mundial das Mulheres, aumentaram o escopo de objetivos de luta e de táticas artísticas criativas não-violentas (como mobilizações, teatro de guerrilha, vigílias, dança, música, mídia tática e *Culture Jamming*), protestando contra o modo degradante e estereotipado de como as mulheres são representadas na mídia, na publicidade e dentro dos papéis de gênero estabelecidos. Algumas preocupações desses grupos passam também pelo ativismo virtual, assuntos como os crimes de guerra no Oriente Médio, a violência da administração Bush, limpeza étnica e direitos humanos. Na visão de David Graeber, o feminismo e o anarquismo inspiraram historicamente muitas dessas novas reformulações e movimentos insurgentes na criação de novas instituições democráticas e festivais de resistência em confronto direto com o Estado<sup>238</sup>.

O *Guerrilla Girls* é parte de uma série de coletivos norte-americanos que se institucionalizaram gradativamente nos anos 80 (*Group Material* e *Gran Fury* são dois exemplos importantes). Mas é válido lembrar que estes grupos iniciaram suas carreiras trabalhando com organizações sociais, com redes de artistas e também nos chamados “espaços alternativos”, que proliferaram em fins dos anos 60 e meados dos anos 70 nos EEUU. Segundo a pesquisadora taiwanesa Chin-Tao Wu, o movimento dos espaços alternativos nos EEUU foi uma resposta direta ao sistema de museus e galerias comerciais, cujo acesso era considerado limitado por muitos artistas por não acomodar a diversidade das novas obras experimentais, como performance e Arte Conceitual<sup>239</sup>. Este movimento, afirma a pesquisadora, revelou-se como um desejo dos trabalhadores

---

<sup>238</sup> GRAEBER, David. “Revolution in reverse”, 16/10/2007. Disponível em: <<http://www.infoshop.org/inews/article.php?story=2007graeber-revolution-reverse>>. Acesso em: 22 nov. 2007.

<sup>239</sup> WU, Chin-Tao. *Privatização da cultura. A intervenção corporativa nas artes desde os anos 80*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2006. p. 63.



da arte em assumir o controle sobre a disseminação e a distribuição de suas obras, muitas vezes invendáveis. Não obstante, tal projeto revelou-se bastante ambíguo em termos de autonomia financeira, pois os primeiros espaços, como P.S.1, *The Kitchen* e *Artists Space*, foram criados no período de crescimento de investimentos públicos vindos do National Endowment of Arts (NEA)<sup>240</sup> para estas organizações. Uma análise mais cuidadosa sobre o apoio do NEA para os espaços alternativos mostra menos a sua vontade “filantrópica” em ajudar os artistas, mas de enxergar nessas iniciativas um impacto econômico significativo para a cidade Nova York em termos de turismo e de expansão do mercado imobiliário, de intercâmbios comerciais e de um crescimento ativo no interesse sobre a arte contemporânea e pós-moderna<sup>241</sup>.

Por outro lado, outros espaços na cidade sustentaram sua autonomia artística e política resistindo às forças do mercado. No bairro nova-iorquino do Lower East Side, notado pela formação heterogênea de seus moradores (trabalhadores e imigrantes porto-riquenhos, italianos, chineses, judeus e poloneses, afrodescendentes, *hippies*, *punks* e esquerdistas radicais), a proliferação informal de espaços de arte alternativos foi consequência de uma série de fatores, tais como o legado do ativismo dos anos 60 (direitos civis e o movimento anti-guerra), da crítica feminista e da agenda política de grupos como o *Art Workers' Coalition* e *Artists Meeting for Cultural Change*, assim como a situação socioeconômica de Nova York<sup>242</sup>. O grande número de artistas pela cidade, a disponibilidade de espaços residenciais e comerciais para locação com preços baixos e o *status* da *Big Apple* como um poderoso centro de arte foram determinantes para a coletivização e o interesse de grupos de artistas em organizar seus espaços em Lower East Side. A função inicial dos espaços alternativos, segundo Brian Wallis, foi a de enfatizar uma luta coletiva dos artistas para agir contra a alienação do produtor individual sobre a economia da arte, proporcionar uma arte espontânea e improvisada e estabelecer contatos mais próximos dos artistas (em sua maioria branca e de classe média) com uma população urbana culturalmente e etnicamente diversa<sup>243</sup>.

Muitos desses espaços foram fundados em casas, *lofts* e prédios abandonados, ligados em grande parte aos movimentos subculturais. No Bronx, a galeria alternativa

---

<sup>240</sup> Órgão federal de apoio para as artes nos EEUU.

<sup>241</sup> GOLDBARD, Arlene. “When (Art) Worlds Collide”, in AULT, Julie (ed.). *Alternative Art New York, 1965-1985*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002. p. 197.

<sup>242</sup> AULT, Julie (ed.). *Alternative Art New York, 1965-1985*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002. p. 5. Para os interessados na cena de espaços alternativos de Nova York entre 1965 e 1985, este livro editado por Julie Ault, co-fundadora do coletivo *Group Material*, é de importância valiosa.

<sup>243</sup> WALLIS, Brian. “Public Funding and Alternative Spaces”, in AULT, Julie (ed.). *Ibidem*. p. 170.

*Fashion Moda* (1978-1993), criada por Stefan Eins, uniu a cultura do *graffiti* e o movimento *Hip-Hop* do bairro a escritores e artistas. Organizações como o *Collaborative Projects* (ou *Colab*, 1977-1989), com cerca de 50 artistas-ativistas envolvidos com a cena *Punk* de Nova York, produziam filmes, pintura, escultura, vídeo, performance, dança e programas de TV. A inovação do grupo encontra-se no modelo coletivo e comunitário de produção e um método de organização de exposições que privilegiaram o conceito de “curadoria como trabalho de arte”, objetivo seguido posteriormente pelo coletivo *Group Material*. A *Times Square Show* (1980), organizada pelo *Colab* e que reuniu artistas residentes da galeria *Fashion Moda*, foi considerada pelo crítico Richard Goldstein como “Arte *Punk*”, “a primeira exposição radical dos anos 80; uma arte de três acordes que qualquer um pode tocar.”<sup>244</sup>

Um ciclo de forças econômicas associadas à gentrificação chegou a região de East Village/Lower East Side na primeira metade dos anos 80 com o *glamour* das galerias comerciais, cafés, lojas e bares. Rosalyn Deutsche observa que o número significativo de moradores de rua em Nova York neste período foi um sintoma das relações não-igualitárias da revitalização urbana, que não buscou satisfazer as necessidades sociais como um todo, mas de facilitar a reestruturação do capitalismo global. “Como forma específica de urbanismo no capitalismo avançado, a revitalização urbana destruiu as condições de vida das pessoas residentes que já não eram necessárias na nova economia da cidade.”<sup>245</sup> Menos conscientes ou até mesmo indiferentes, diversos artistas e proprietários de galerias simplesmente se calaram diante do fato de que sua arte havia tornado-se uma isca valiosa para a revitalização e as políticas empresariais que transformaram bairros de trabalhadores e de imigrantes em distritos de residência para a população de classe média. O mercado de arte passou a notar também o ressurgimento da escultura e da explosão da pintura individual e masculina neo-expressionista, a mídia teve o seu apetite voltado ao exotismo da área multicultural de Manhattan e buscou incansavelmente promover a sua versão da “autêntica voz da cultura de rua” (com Keith Haring e Jean Michel Basquiat). Como lembra Chin-Tao Wu, sem questionar sua própria prática no que se refere à sua relação com o poder, tanto no mundo da arte quanto na sociedade em geral, o movimento de

---

<sup>244</sup> LIPPARD, Lucy R. *Get the Message? A Decade of Art for Social Change*. Nova York: E. P. Dutton, 1984. p. 188.

<sup>245</sup> DEUTSCHE, Rosalyn. “Agorafobia”, in BLANCO, Paloma, CARRILLO, Jesús, CLARAMONTE, Jordi e EXPÓSITO, Marcelo (orgs.). *Modos de Hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001. p. 302.

espaços alternativos ajudou a redefinir e a elevar a condição social dos guetos urbanos onde esses espaços se localizavam<sup>246</sup>.

Alguns coletivos começaram a levar em consideração as polarizações entre seus compromissos políticos e as definições convencionais do sucesso artístico, tomando uma posição pública sobre o fato de que a atividade artística também traz a gentrificação, convencidos de seu papel controverso e de sua cumplicidade na aceleração dos processos sociais e econômicos em zonas menos favorecidas da cidade. Integrantes do *Colab* tentaram responder criticamente a esta situação ocupando um prédio abandonado para instalar uma exposição que discorresse sobre as políticas de habitação da cidade. A mostra *Real Estate Show* (1980) misturou os trabalhos de artistas sobre propriedade e moradia com desenhos e *graffiti* feito por crianças<sup>247</sup>. Rapidamente, as autoridades locais fecharam o espaço e confiscaram o material da exposição. Após algumas negociações com o poder público, o grupo de artistas conseguiu a permissão de uso de um novo edifício, que ficou conhecido pelo nome de *ABC no Rio*<sup>248</sup>.

Reconhecido mundialmente nos círculos ativistas e *underground* como um importante *squat* (ocupação) cultural, o *ABC no Rio* é um centro comunitário anarquista que promove festas e exposições. No espaço, seus projetos incluem uma biblioteca de fanzines, organização de shows *Punk-Hardcore*, galeria de arte, cozinha comunitária, laboratório de mídia, estúdios de serigrafia e de fotografia<sup>249</sup>. Considera-se importante notar aqui, a partir da iniciativa autônoma do *ABC no Rio*, a existência de toda uma trajetória subcultural da chamada *Squat Art* (*graffiti*, música, instalações, jardinagem de guerrilha, gravuras, faixas e performances), criada dentro e sobre as ocupações. Uma produção estética coletiva que está fora do mercado e abrange tanto uma arte informal (pinturas e esculturas), feita por moradores de rua e de *squats*, como uma arte de protesto e de agitação (*stencils*, pôsteres e quadrinhos), produzida por ilustradores e cartunistas afinados com o estilo figurativo neo-expressionista (como a excelente publicação *World War III Illustrated*, fundada por Seth Tobocman e Peter Kuper, e que

---

<sup>246</sup> WU, Chin-Tao, op. cit. p. 67.

<sup>247</sup> No manifesto para o *Real Estate Show*, os artistas declararam que a intenção da exposição foi mostrar que os artistas visuais podem trabalhar honestamente em um contexto que demonstre sua solidariedade com os povos oprimidos, reconhecendo que as estruturas institucionais distorcem e dificultam a prática artística e que os artistas que vivem e trabalham com comunidades enfraquecidas são intermediários na revalorização da propriedade e no “embranquecimento” da vizinhança. Ver o manifesto em: [http://www.abcnorio.org/about/history/res\\_manifesto.html](http://www.abcnorio.org/about/history/res_manifesto.html)

<sup>248</sup> O nome *ABC no Rio* foi retirado de uma placa próxima ao local do espaço onde se lia *Abogado Notario* (“Advogado Notário” em espanhol), mas que teve parte de suas letras perdidas, sobrando apenas *Ab [c] No rio*.

<sup>249</sup> Site do *ABC no Rio*: <http://www.abcnorio.org>

reuniu colaborações de Eric Drooker, Paula Hewitt, Josh Whalen e outros artistas gráficos envolvidos com a luta *squatter* e ativista em Lower East Side)<sup>250</sup>.



Panfleto com a convocatória para a exposição *Real Estate Show* (1980). Ao lado, a capa de *War in the Neighborhood* (2000), novela gráfica de Seth Tobocman que conta uma década de lutas dos moradores de rua de Lower East Side durante a transformação urbana do bairro.

Espalhados pelas ruas, em fanzines e no interior das ocupações, estes trabalhos apoiavam às ações de luta por moradia e de mobilização popular, criando uma imagem coerente dessas ocupações, frequentemente distorcida pela mídia e a polícia. *Squats* espalhados pelos EEUU, Europa (Alemanha, Espanha, Dinamarca, Holanda, Itália e Inglaterra), Brasil (considerando a importância das ocupações no campo e o movimento de luta por moradia na cidade de São Paulo) e Argentina (com as fábricas ocupadas por trabalhadores em 2001) formam uma história do ativismo ainda a ser investigada. Esta história passa também por movimentos políticos e subculturas faça-você-mesmo, como o coletivo *Punk* inglês *Class War* e seu polêmico tablóide libertário, as coalizões do *Food Not Bombs*, que distribuem gratuitamente refeições vegetarianas para as comunidades como um manifesto contra a destruição da terra, a pobreza e o fim das ocupações militares em territórios do Oriente Médio, e o eco-anarquismo do *Earth First!*, com suas táticas de defesa da preservação da vida selvagem e dos direitos dos animais, chegando à cena *club* de música eletrônica, com o prazer transgressivo da cultura de rua das festas *rave*, o seu apoio à ecologia radical e ao movimento britânico anti-estradas, ao lado do *Reclaim The Streets!* e da luta anti-capitalista.

<sup>250</sup> Site da *World War III Illustrated*, com imagens e informações de suas últimas edições: <http://www.worldwar3illustrated.org>

Durante a década de 1980, o conservadorismo da administração de Ronald Reagan e da primeira-ministra da Inglaterra, Margareth Thatcher, substituiu o governo pelo mercado neoliberal como instituição política e social. De acordo com Chin-Tao Wu, as políticas de privatização dos governos norte-americano e inglês diminuíram o apoio de agências públicas para a arte e facilitaram consideravelmente a intervenção corporativa de grandes multinacionais no patrocínio de grandes exposições e museus, junto do crescimento das coleções de arte em escritórios de advocacia e consultoras, indústrias manufatureiras e incorporadores imobiliários<sup>251</sup>. Para as corporações, esclarece Chin-Tao Wu, arte contemporânea é símbolo de *status* e objeto dotado de valor de mercado, servindo como moeda de valor simbólico e material. Como investimento, obras de vanguarda realçam a imagem de uma empresa e individualizam a sua marca entre as outras, visando também impressionar o público consumidor e cultivar uma percepção de que a corporação oferece o seu patronato à cultura. “*Num mercado global de forte competição, em que os produtos e serviços tornam-se a cada dia menos distinguíveis, a única maneira de uma companhia se diferenciar dos competidores é ter uma imagem corporativa ‘esclarecida’.* E a arte, ou as artes em geral, é extremamente adequada à promoção.”<sup>252</sup>

A era chamada de *Reaganomics* também foi tomada pelos movimentos anti-nuclear, anti-*apartheid* e com o ativismo que denunciava a crescente crise e o descaso do governo Reagan pela AIDS. A esquerda ficou na defensiva diante dos núcleos conservadores e coletivos de ativistas culturais mobilizaram-se criando vínculos entre artistas e grupos militantes. O *Political Art Documentation/Distribution* (PAD/D) foi um coletivo deste período que uniu teoria crítica e marxismo com a efetividade da produção de imagens políticas (cartazes, placas e *stencils*). Além da organização de uma rede de artistas e de um arquivo com documentos sobre arte ativista, o grupo também participou de protestos massivos contra a intervenção norte-americana em El Salvador, colaborando simbolicamente com placas e imagens que expressassem suas reivindicações, além de projetos que incorporaram um público mais amplo nos debates sobre a crise imobiliária em Nova York.

No projeto *Not For Sale* (1984), o PAD/D montou uma exposição anti-institucional chamada de *Out of Place: Art for the Evicted*, onde 37 artistas apresentaram trabalhos sobre gentrificação e a condição dos moradores de rua, pôsteres

---

<sup>251</sup> WU, Chin-Tao, op. cit. pp. 259-269.

<sup>252</sup> Ibidem. p. 277.

que satirizavam a linguagem da indústria imobiliária e denunciavam a economia de livre mercado da prefeitura de Nova York. Os trabalhos foram espalhados estrategicamente nas paredes de prédios não ocupados em quatro ruas de East Village, imitando “galerias de arte” chamadas de *The Discount Salon*, *The Leona Helmsly Gallery*, *Another Gallery* e *Guggenheim Downtown*<sup>253</sup>. Em 1989, integrantes do PAD/D e do projeto *Not For Sale* fundaram um novo coletivo multidisciplinar chamado *REPOhistory* (em atividade até 2000). Neste grupo, os artistas desenvolveram projetos em *site-specific* instalando placas com imagens e textos que recuperavam e reconstituíam as histórias perdidas e ausentes sobre a cidade de Nova York. As estratégias de comunicação do grupo baseavam-se em reparar narrativas até então negligenciadas e interrogar os limites de representação de uma história oficial através de uma releitura de sua construção, abordando temas como raça, gênero, classe e sexualidade<sup>254</sup>.



Political Art Documentation/Distribution. Projeto *Not For Sale* (1984), em East Village. Foto: Gregory Sholette.

As propostas coletivas dos grupos PAD/D e *REPOhistory* facilitaram alianças e diálogos mais pluralistas entre artistas e não-artistas. Um grupo de jovens estudantes de arte, sendo alguns alunos de Joseph Kosuth, iniciou em fins dos anos 70 um coletivo norte-americano pós-conceitualista de importância fundamental para a história da arte ativista nas décadas posteriores, e que estabeleceu em seu programa político e estético uma reinvenção do pensamento dialético (unir artistas e classe trabalhadora, alta cultura

<sup>253</sup> SHOLETTE, Gregory. Unnatural speculations. “Nature as an icon of urban resistance on NYC’s Lower East Side 1979-1984”, 1997. Disponível em: <[http://gregorysholette.com/writings/writingpdfs/15\\_unnatural.pdf](http://gregorysholette.com/writings/writingpdfs/15_unnatural.pdf)>. Acesso em: 11 fev. 2006.

<sup>254</sup> Os temas das placas passavam pela recuperação de informações sobre o local do primeiro mercado de escravos da cidade, a quebra da bolsa em 1929 e incidentes envolvendo a comunidade gay e lésbica. O site <http://www.repohistory.org> apresenta uma documentação completa sobre as ações do grupo.

e cultura de massa, esforço colaborativo e produção individual). Entre 1979 e 1996, o *Group Material* variou entre a participação de 13 até chegar a três integrantes que se dedicaram a uma série de projetos públicos e instalações que revigoraram as relações entre experiência estética e ativismo. A euforia de seus integrantes lembrava, com efeito, a utopia das vanguardas históricas do século XX, “*levando novamente a arte para a vida e trazendo uma nova vida para a arte.*”<sup>255</sup>

Em 1980, o grupo alugou uma loja na 13th Street em East Village, e lá montou uma sede para seus encontros: um espaço híbrido entre galeria não-comercial e centro social, organizando exposições sobre temas variados, como política eleitoral, consumo, gênero, construção social do gosto e mídia, aulas de educação artística para as crianças da vizinhança, palestras e exibição de filmes. Abrir uma galeria não-ortodoxa em Nova York, financiada com o dinheiro de seus integrantes, foi uma estratégia usada para aproximar o método curatorial do grupo, descrito posteriormente como “*dolorosamente democrático*”<sup>256</sup>, a uma vizinhança de trabalhadores, imigrantes, não-artistas, estudantes e pessoas que passavam diariamente pelo local. Como afirma o manifesto escrito pelo grupo em setembro de 1981 sobre a galeria, “*sem essas quatro paredes como justificativa, nosso trabalho, provavelmente, não seria considerado arte.*”<sup>257</sup>

Na exposição *The People’s Choice* (batizada depois com o nome de *Arroz con Mango*, 1981), o grupo solicitou dos vizinhos da galeria, em sua maioria de descendência hispânica, objetos que dificilmente encontrariam espaço em uma instituição de arte, mas que teriam significado para as pessoas, suas famílias e amigos. Coleções de desenhos infantis, fotografias, estátuas religiosas, bonecas, peças de artesanato, pinturas amadoras e reproduções de quadros foram reunidas naquele espaço, apresentando informalmente a história visual e material da vida de um grupo diverso de co-produtores que auto-representaram os valores da comunidade. Depois de uma série de mostras de conteúdo político e com a participação de outros artistas, o coletivo encerrou as atividades no espaço alugado, declarando cansaço, acúmulo de tarefas e desgaste entre os integrantes. A ambição do *Group Material* por uma arte como sinônimo de ativismo cultural encontrou dificuldades ao envolver-se com um público mais amplo. Os artistas consideraram ser impossível “*criar uma arte inovadora e*

---

<sup>255</sup> AVGIKOS, Jan. “Group Material Timeline. Activism as a Work of Art”, in FELSHIN, Nina (ed.). *But it is Art? The Spirit of Art as Activism*. Seattle: Bay Press, 1996. p. 89.

<sup>256</sup> GROUP MATERIAL. “On democracy”, in ALLIS, Brian (ed.). *Democracy: Project by Group Material*. Seattle: Bay Press, 1990 e WALLIS, Brian (ed.). *If You Lived Here. The City in Art, Theory and Social Activism. A project by Martha Rosler*. Seattle: Bay Press, 1991. p. 2.

<sup>257</sup> GROUP MATERIAL. “Caution! Alternative Space”, in AULT, Julie (ed.), op. cit. p. 186.

*radical se este trabalho está preso ao local de uma galeria particular.*”<sup>258</sup> A experiência com uma galeria obteve poucas respostas sobre a transformação social do bairro. Embora o coletivo tivesse a chance de compartilhar objetivos políticos comuns, observa Jan Avgikos, e a crença de que a arte poderia unir *intelligentsia* e classe trabalhadora, em relação à comunidade da 13th Street, ficou a questão se os eventos promovidos pelo *Group Material* não conseguiram ir além do mero entretenimento<sup>259</sup>.

Julie Ault, co-fundadora do *Group Material*, acredita que a noção de comunidade para o grupo estava mais atrelada a questões e temas particulares, e não só a uma determinada localização geográfica. “*Para ser mais eficaz, o grupo achou que poderia ser mais atuante fluindo em outros espaços e com outros métodos.*”<sup>260</sup> O coletivo reconheceu as dificuldades de lidar com uma comunidade imediata e decidiu ampliar suas noções de exposição na arena pública em outros espaços, como universidades, museus, painéis publicitários dos metrô e nas ruas<sup>261</sup>. Ao ir em direção contrária ao seu programa inicial, o *Group Material* foi se institucionalizando gradualmente. No entanto, o grupo conseguiu manter sua originalidade e crítica cultural ao discutir assuntos até então pouco evidentes nas grandes mostras contemporâneas. Como museus itinerantes ou “fóruns sociais” que combinavam vários meios, estilos e palavras (fotografia, artefatos populares, artesanato, pintura e publicidade), o *Group Material* levou suas instalações para o circuito das bienais (como a do museu Whitney, em 1985) e mostras internacionais (na *Documenta 8*, em 1987).

Na *Bienal de Whitney*, a primeira exposição institucional do grupo, a instalação *Americana* acolheu um espaço “anti-bienal”. Decorado com imagens comerciais, papéis de parede e vídeos, *Americana* ironizava a idéia do museu Whitney como a autêntica referência da arte norte-americana e do estilo de vida da era Reagan, propondo uma remoção simbólica das fronteiras entre alta cultura e cultura vernacular. Como projeto específico de uma exposição, *Americana* só poderia existir a partir de um diálogo crítico entre o grupo e a arte *mainstream*. O grupo também se dedicou a realizar projetos nos quais sua estética social voltou-se aos temas da democracia (como o projeto *Democracy*, de 1988) e AIDS. Na exposição *AIDS Timeline* (1989), o coletivo estruturou uma análise em tempo real sobre a AIDS, organizando uma linha cronológica

---

<sup>258</sup> AVGIKOS, Jan, op. cit. p. 99.

<sup>259</sup> Idem. p. 99.

<sup>260</sup> Trecho da palestra de Julie Ault em São Paulo. Realizada em 25/04/2008.

<sup>261</sup> Como o projeto conceitual de um “mural democrático” (*DaZiBaos*, 1982), uma plataforma para debater questões públicas com reflexões políticas, opiniões e depoimentos de diferentes pessoas sobre aborto, arte, crime, sindicatos, intervenção militar norte-americana em El Salvador e uso de drogas.



entre 1979 e 1989 ao longo das paredes do museu. A apresentação informal, comunicativa e didática, preocupada com a extensão temporal da crise da doença no país, reunia inúmeras camadas de histórias sociais, pessoais e médicas, junto de objetos, pinturas, publicidade, declarações do governo, artigos de revista, estatísticas, vídeos, pôsteres e artefatos ativistas.



Group Material. *The People's Choice* (Arroz com Mango, 1981). Ao lado, *AIDS Timeline* (1989), exposição apresentada inicialmente no Museu de Arte da Universidade de Berkeley.

O conceito de “exposição dentro de uma exposição como atividade comunitária”, formalizado pelo *Group Material*, tornou possível a inserção processual de trabalhos de artistas excluídos do mundo oficial da arte e de setores multiculturais (minorias étnicas, subculturas, homossexuais e comunidades locais), frequentemente reprimidos e atacados pela agenda política dos EEUU. Com uma guerra cultural declarada, o excesso de democracia radical vindo dos anos 60 ameaçava ser suprimido. A arte não escapou do ataque direitista e de fundamentalistas religiosos. Uma exposição com a fotografia *Piss Christ*, de Andres Serrano, desencadeou uma reação hostil da ala conservadora, que atingiu também uma retrospectiva de Robert Mapplethorpe em 1989, ambas com apoio do NEA e consideradas pelos dirigentes da administração Bush como “obras pornográficas e blasfemas”. O senador ultraconservador Jesse Helms chegou a impor ao Congresso que se adotasse uma lei proibindo o NEA de apoiar trabalhos considerados “obscenos” e que tivessem representações de sadomasoquismo, homossexualidade, exploração sexual de crianças e atos sexuais, assegurando, assim, os “padrões de decência e respeito pelos valores do público norte-americano”.

Ainda na administração Reagan, foram lançadas campanhas contra os direitos das mulheres ao aborto; informações mais amplas sobre como o vírus HIV é

transmitido, as estimativas de mortos e de indivíduos infectados e as medidas para a contenção da epidemia nos EEUU foram praticamente ignoradas e silenciadas pelo governo, ou tratadas com preconceito pela mídia e a opinião pública. A crise da AIDS trouxe também uma crise de representação das minorias e dos processos democráticos, em uma época na qual os meios de comunicação e as pessoas mal conseguiam pronunciar o nome da doença. O medo público e o discurso tendencioso ou velado sobre a AIDS mobilizaram organizações comunitárias dos direitos dos homossexuais e portadores do HIV a uma luta por mudança política contra a homofobia e a intolerância. Formado em março de 1987, o ACT UP (sigla para *AIDS Coalition to Unleash Power*), grupo ativista de ação direta e não-partidário, começou a utilizar todas as estratégias visuais e performativas possíveis (manifestações, teatro de rua, pôsteres, campanhas, camisetas, faixas, adesivos, placas, vídeos, *flyers*, história oral e *outdoors*) para tornar pública a posição negligente do governo norte-americano sobre a AIDS. Suas principais ações, ocorridas em fins da década de 80, incluíram a produção massiva de pôsteres, adesivos e camisetas com *slogans* e imagens, como o famoso triângulo rosa nazista impresso em um fundo preto com a frase “SILÊNCIO = MORTE” (1987), transformado agora em uma chamada pública para converter o medo em ação política. O teatro de guerrilha do ACT UP na Bolsa de Valores de Nova York, em setembro de 1989, com membros do grupo jogando notas falsas de US\$ 100 dólares com a frase “FODA-SE SUA ESPECULAÇÃO. PESSOAS ESTÃO MORRENDO ENQUANTO VOCÊ BRINCA DE NEGÓCIOS”, serviu para mostrar que a crise da AIDS é um grande investimento para as grandes corporações e os laboratórios fabricantes do AZT. Segundo Andrea Lindsay, do ACT UP de São Francisco, de lá para cá, o clima social e político para as ações de conscientização sobre a AIDS se modificou, principalmente com a administração de George W. Bush.

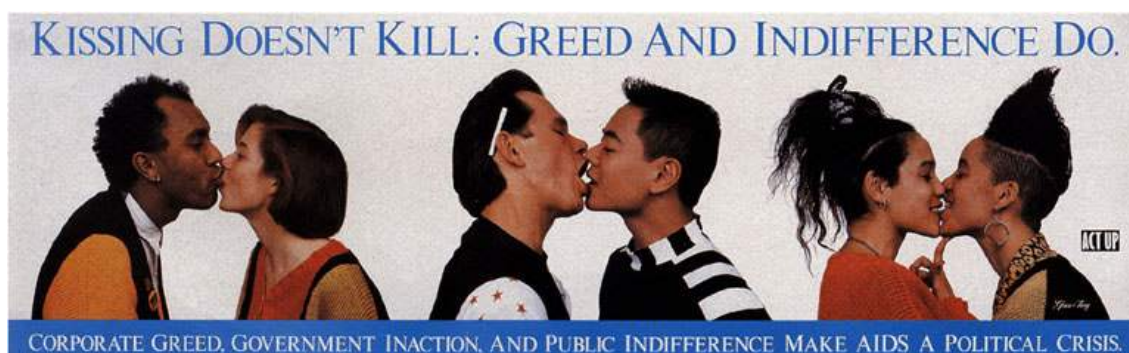
Ao invés da AIDS ser um assunto que ninguém gosta de falar, transformou-se em algo que pesquisadores, companhias farmacêuticas e políticos usam para ganhar dinheiro. Nos anos 80, os ativistas da AIDS poderiam fazer qualquer protesto sério que resultaria em pouca ou em nenhuma repercussão. Mas, nos últimos cinco ou oito anos, sob a atual administração Bush, tivemos ativistas do ACT UP de São Francisco sendo acusados de crime, processados, penalizados e colocados na cadeia por causa de protestos.<sup>262</sup>

---

<sup>262</sup> Entrevista realizada em 4/05/2006.

Dentre as diversas células criadas por integrantes do ACT UP, destacou-se o coletivo de arte *Gran Fury* (1988-1992), um dos mais ativos na produção de imagens e de propaganda de agitação que acompanharam os protestos do ACT UP. Os integrantes do grupo se recusavam a ser fotografados, diziam que o ativismo coletivo era mais importante que suas aparências e se descreviam como “*um bando de indivíduos unidos pela raiva e dedicados a explorar o poder da arte pelo fim da crise da AIDS.*”<sup>263</sup>

Em seu trabalho artístico, o *Gran Fury* fixou a raiz desta crise não na doença, mas nas forças sociais mais amplas e seus componentes (governo, cultura corporativa e público *mainstream*). Tal como afirmou a provocação de um de seus pôsteres, com 42 mil pessoas mortas, “arte não é suficiente”; apenas a ação direta coletiva pode combater a crise da AIDS. Como uma agência de *design* gráfico ativista, o grupo utilizou-se da fusão de texto e imagem e da manipulação da linguagem espetacular da mídia e da publicidade, em conjunto com táticas que remetem ao *détournement* situacionista e a obra de John Heartfield, para alcançar seus feitos políticos. Um *outdoor* produzido pelo grupo em 1989 mostra uma foto com três casais inter-raciais se beijando, sendo dois deles do mesmo sexo. Com um estilo visual que simula o multiculturalismo corporativo das conhecidas campanhas publicitárias da empresa italiana de roupas Benetton, o trabalho *Kissing Doesn't Kill* subverte os códigos da propaganda popular e de sua sedução visual para capturar a atenção do observador sobre um tema de interesse social, utilizando uma comunicação acessível que facilita o diálogo democrático e educativo.



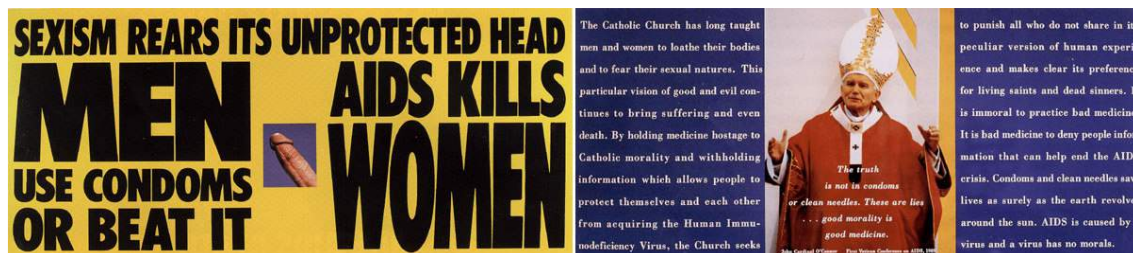
*Gran Fury. Kissing Doesn't Kill* (1989). A imagem é acompanhada com o *slogan* “Beijar Não Mata: Ganância e Indiferença Matam.” Abaixo da foto, a legenda diz: “Ganância Corporativa, Inércia Governamental e Indiferença Pública Tornam a AIDS uma Crise Política.”

Impressos como pôsteres para manifestações e instalados na parte externa dos ônibus, o *outdoor* percorria a cidade para chamar a atenção de diversos públicos. Em Chicago, o trabalho foi instalado em plataformas de metrô, mas, em menos de 24 horas,

<sup>263</sup> MEYER, Richard. “This Is to Enrage You: Gran Fury and the Graphics of AIDS Activism”, in FELSHIN, Nina (ed.). *But it is Art? The Spirit of Art as Activism*. Seattle: Bay Press, 1996. p. 51.

foi atacado por vândalos que desfiguraram o trabalho jogando tinta preta nas fotos dos casais. A ação recebeu uma ampla cobertura da imprensa. Interessante notar que *Kissing Doesn't Kill* desafia a interpretação equivocada da época que incluía o beijo como comportamento de risco e a saliva como fluido de transmissão do HIV. Uma arte que reflete sobre a morte e a perda, mas se apresenta de forma prazerosa, ao invés do apelo da representação dominante e de um imaginário social que enxerga os portadores como “*indivíduos alienados, monstros ou assassinos.*”<sup>264</sup>

A iconografia ativista do *Gran Fury* chegou ao mundo da arte no ano seguinte ao do projeto *Kissing Doesn't Kill*. Convidado para expor na *Bienal de Veneza*, o grupo não hesitou em questionar em uma exposição internacional espetacularizada a posição da igreja católica sobre a AIDS. A instalação *The Pope and The Penis (O Papa e O Pênis)* trazia dois *outdoors*, sendo o primeiro com a imagem de um pênis ereto e com um texto ordenando aos homens o uso de camisinha e acrescido da frase “AIDS MATA AS MULHERES”, enquanto o outro *outdoor*, com a figura do papa João Paulo II, criticava a posição da igreja sobre o uso de preservativos e a educação sobre a doença. O diretor da bienal, Giovanni Carandente, ameaçou pedir demissão caso os *outdoors* fossem exibidos, pois não considerou a contribuição do grupo um trabalho de arte.



Gran Fury. *The Pope and the Penis*. Instalação apresentada na *Bienal de Veneza* (1990).

O “Escândalo na Bienal” chegou aos jornais italianos com reproduções do *outdoor* com a imagem do Papa, textos relatando casos de AIDS na Itália e o escasso posicionamento do governo daquele país sobre o problema. Dias depois, os *outdoors* foram instalados na exposição e o diretor não se demitiu. A própria censura colaborou para a estratégia do grupo em aumentar o impacto social e político de seu trabalho. Os signos de protesto do *Gran Fury*, as campanhas do *Guerrilla Girls* e as exposições e murais democráticos do *Group Material* criaram *memes* virtuosos que se infiltraram no debate da mídia corporativa e na constituição de novas esferas públicas de oposição dentro do sistema de arte, demonstrando também um uso consciente do espaço urbano e uma outra visibilidade para assuntos específicos. A inserção destes três coletivos no

<sup>264</sup> Ibidem. p. 54.

mundo da arte retirou a arte ativista e coletiva do gueto e mostrou algumas possibilidades de se trabalhar com as instituições de modo mais crítico.

Entre o fim dos anos 80 e o início da década seguinte, a história ocidental testemunhou as vitórias estruturais do neoliberalismo e o fim da União Soviética. A produção industrial em zonas periféricas do planeta, o desenvolvimento de instituições para além do Estado-Nação, o multiculturalismo, as modificações da organização espacial das grandes cidades, o consumo e a estilização da vida pela acumulação de capital cultural tornam-se tópicos amplamente discutidos nas teorizações pós-modernas. O interesse ampliado pelas iniciativas de uma “arte com base na comunidade” (*community-based art*), que busca refletir sobre situações locais, aparece nos EEUU neste contexto<sup>265</sup>. Conforme Jan Cohen-Cruz, arte com base na comunidade busca um processo de envolver as pessoas na realização de um projeto artístico dispondo de um público maior e lugares mais acessíveis e ressonantes, produzindo uma audiência e um tempo específicos<sup>266</sup>. No início da década de 90, Suzanne Lacy popularizou o termo “novo gênero de arte pública” para assim afirmar uma história alternativa da arte urbana e de interesse público<sup>267</sup>. Para Lacy, novo gênero de arte pública propõe um modelo democrático de comunicação baseado na participação e na colaboração de uma comunidade na produção de um trabalho de artes visuais. Através de uma intervenção social que experimenta situações transitórias e amplia seus efeitos discursivos, artistas-ativistas utilizaram meios tradicionais e não tradicionais de produção visual (pintura e escultura, arte urbana, teatro de guerrilha, instalações, *outdoors*, pôsteres, protestos e ações) para interagir com um público diverso, abordando assuntos relevantes para suas vidas, como políticas de moradia, violência, racismo, pobreza, desemprego etc<sup>268</sup>.

---

<sup>265</sup> O interesse por uma arte com base na comunidade foi estimulado nos EEUU pelos debates envolvendo a noção institucional de “arte pública”, que consiste no financiamento de esculturas abstratas instaladas em espaços não-museológicos (parques, praças, prédios federais, aeroportos ou escritórios de bancos e de empresas). As controvérsias sobre os caminhos da arte pública nos EEUU tiveram como ápice os debates envolvendo o caso da obra *Tilted Arc* (1981-1989), de Richard Serra. Comissionada pela Administração de Serviços Gerais dos EEUU (GSA) para a Federal Plaza de Nova York e criada para um contexto e um local específicos, a escultura de aço agressiva e não-utilitária de Serra, antagônica a um modelo de arte pública que atende as exigências de uma harmonia social e se integra como parte de uma arquitetura, foi alvo de uma batalha que envolveu audiências públicas, ações judiciais, cobertura da mídia e protestos que reivindicaram a remoção do “objeto intrusivo”.

<sup>266</sup> COHEN-CRUZ, Jan. “An Introduction to Community Art and Activism”, 2002. Disponível em: <[http://www.communityarts.net/readingroom/archivefiles/2002/02/an\\_introduction.php](http://www.communityarts.net/readingroom/archivefiles/2002/02/an_introduction.php)>. Acesso em: 24 ago. 2007

<sup>267</sup> LACY, Suzanne (ed.). *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press, 1995. p. 25.

<sup>268</sup> Como exemplos, o livro editado por Lacy sobre a noção de novo gênero de arte pública, *Mapping the Terrain. New Genre Public Art* (Seattle: Bay Press, 1995), cita trabalhos de artistas e coletivos produzidos em épocas e contextos distintos, muitos deles reconhecidos pelo *mainstream* artístico, tais como Judith Baca, John Ahearn e Rigoberto Torres, Judy Chicago, Adrian Piper, Martha Rosler, Mierle Laderman

Projetos como o de Lacy e da curadora Mary Jane Jacob, no caso a exposição *Culture in Action: New Public Art in Chicago* (1993), buscaram o contato direto e a participação ativa da comunidade na criação de intervenções artísticas; os dois projetos receberam apoio financeiro e institucional<sup>269</sup>, o que não invalida as iniciativas, mas cria um campo sinuoso e divergente de dilemas e conflitos éticos. Processos colaborativos de arte ativista em comunidades, intervenções que buscam empoderar<sup>270</sup> esteticamente os indivíduos, re-humanizar as relações fragmentadas pelo capitalismo ou integrar-se a grupos excluídos de processos culturais e políticos vêm há alguns anos propiciando debates críticos acerca de seus efeitos. Grant H. Kester, que tem se destacado como um importante teórico da arte colaborativa, tem algumas ressalvas quanto às ações de artistas que trabalham com comunidades desprivilegiadas, ao citar exemplos de projetos artísticos realizados com gangues de adolescentes e moradores de rua, como é o caso do coletivo nova-iorquino *Artist and Homeless Collaborative*. Para Kester, comparado aos trabalhadores sociais e reformistas da Era Vitoriana, o perigo da atitude do artista como “provedor de serviços” está no uso da experiência estética da arte como um modo de transcender a especificidade de sua própria posição cultural e social, sancionando sua intervenção em uma determinada comunidade<sup>271</sup>. Nesse sentido, a existência de interesses nem sempre comuns entre artistas, comunidades e movimentos pode abafar as necessidades concretas de um grupo social, valorizando apenas a própria agenda de propostas, êxitos e méritos do artista e de seus modelos de intervenção.

Não é coincidência pensar que, no início dos anos 90, a ascensão das práticas artísticas com base na comunidade, como a mostra *Culture in Action*, veio atrelada ao momento em que os papéis do artista como ativista e provedor de serviços foram institucionalmente acomodados aos interesses de curadores, museus e programas de financiamento de exposições. De acordo com a análise de George Yúdice sobre esta

---

Ukeles, Tim Rollins e *Kids of Survival*, *Ant Farm*, *Group Material*, *Guerrilla Girls*, *Paper Tiger Television* e outros.

<sup>269</sup> Com projetos diversos, a mostra *Culture in Action* trouxe trabalhos como *Flood*, do coletivo *Haha*, que criou um jardim hidropônico com a ajuda de soropositivos (e que depois usariam as folhas das plantas em seus tratamentos), e o projeto dos artistas Simon Grennan e Christopher Sperandio para a confecção de um doce em barra com a colaboração dos trabalhadores da seção local 552 do Bakery, Confectionery, Tobacco Workers' International Union of American. Sobre a mostra, ver JACOB, Mary Jane (ed.). *Culture in Action: A Public Art Program of Sculpture Chicago*. Seattle: Bay Press, 1993.

<sup>270</sup> A noção de “empoderamento”, muito associada ao serviço social, é definida como “*um processo de reconhecimento, criação e utilização de recursos e de instrumentos pelos indivíduos, grupos e comunidades, em si mesmos e no meio envolvente, que se traduz num acréscimo de poder - psicológico, sócio-cultural, político e econômico - permitindo a estes sujeitos aumentar a eficácia do exercício da sua cidadania.*” Ver: <http://www.dhnet.org.br/direitos/sos/textos/empowerment.htm>. Acesso em: 7 ago. 2007.

<sup>271</sup> KESTER, Grant H. *Conversation Pieces. Community and Communication in Modern Art*. Berkley: University of California Press, 2004. p. 137.

questão, quando o neoliberalismo firmou suas raízes, e a responsabilidade pela assistência social da população se deslocou progressivamente para a “sociedade civil”, o setor encarregado de administrar as artes visuais enxergou a oportunidade de recorrer às práticas de ativismo cultural dentro das comunidades para mediar as contradições e resolver os problemas sociais ligados à educação, racismo, revitalização urbana e violência<sup>272</sup>. Desse modo, a arte comunitária corre o risco de “*transformar-se num estilo passível de ser absorvido pela instituição e, conseqüentemente, subordinar a capacidade de ação dos indivíduos ao progresso da arte como instituição.*”<sup>273</sup>

A meta institucional em financiar ações “marginais” nas quais o artista assume o papel de um ativista itinerante, que enxerga na comunidade uma zona a ser investigada e documentada, foi criticada também por Hal Foster no ensaio “O artista como etnógrafo” (1996). Ao propor um modelo estruturalmente similar ao conceito de “autor como produtor”, de Walter Benjamin, Foster questiona os gestos bem-intencionados dos artistas voltados ao “real”. Como um *outsider* inserido neste campo de relações com uma comunidade, o artista tem a sua prática etnográfica sancionada institucionalmente para valorizar a sua imagem; deste modo, sua autoridade é pouco ou quase nunca questionada neste processo de interação com um “outro social”. Enquanto isso, a instituição acaba também por ofuscar o trabalho do artista, espetacularizando-o, colecionando-o como seu capital cultural e transformando o curador em uma estrela<sup>274</sup>. A estratégia de inclusão do social no mundo da arte vem tornando-se uma tendência administrada por alguns modelos curatoriais facilmente digeridos em mostras carregadas de um estilo “social chique” e com pouca reflexão social, como parece ser o caso do paradigma da “arte relacional”, promovido pelo curador Nicolas Bourriaud.

Neste território conflitante de ações artísticas com outros grupos sociais, interações entre, artistas, coletivos e comunidades baseiam-se em uma rede de demandas, motivações, projeções e expectativas, em um processo contínuo de definição de singularidades<sup>275</sup>. Em sua essência, comunidades incluem alteridade e conflito. Pretendo discutir novamente este tema no terceiro capítulo quando abordarei a experiência dos coletivos de artistas, ativistas e outros apoiadores na ocupação Prestes

---

<sup>272</sup> YÚDICE, George. *A Conveniência da Cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 410.

<sup>273</sup> *Ibidem*. p. 447.

<sup>274</sup> FOSTER, Hal. *The Return of the Real*. Cambridge: MIT Press, 1996. p. 198

<sup>275</sup> KWON, Miwon. *One Place After Another: site-specific art and locational identity*. Cambridge: MIT Press, 2004. p. 141.

Maia em São Paulo. Outras práticas coletivas recentes têm lidado com as negociações entre diversos atores, movimentos e realidades locais de determinadas subculturas sociais e políticas. Uma nova geração de artistas-ativistas tem reinventado formas de trabalho colaborativo e de engajamento social autônomo, introduzindo formas de “urbanismo afetivo” nas tentativas de racionalização das relações capitalistas e nos cenários de regeneração urbana das cidades, introduzindo modelos de sociabilidade e de reciprocidade comunitária, de efeitos de troca e de uso da reflexão e do diálogo criativo. Esta preocupação se reflete em ações como o do grupo norte-americano *Temporary Services* com moradores da cidade de Los Angeles. O projeto *Construction Site* (2003) buscou transformar um espaço abandonado da cidade em um local provisório para apresentações de performance, refeições coletivas e encontros.

Na Cidade de Hamburgo, o coletivo alemão *Park Fiction* conseguiu desenvolver um planejamento urbano participativo com os moradores do bairro de St. Pauli, localizado à beira do cais e com uma população carente, prestes a sofrer com um processo de gentrificação. Financiado em 1997 com fundos do departamento municipal de cultura, este processo de trabalho conceitual e de imaginação coletiva ajuntou-se a uma prática de ativismo comunitário auto-organizado, desenvolvendo plataformas de troca e de serviços entre os moradores e criando pressão suficiente sobre as autoridades locais para transformar um lugar altamente valorizado pelo poder corporativo em um parque público, incluindo palmeiras falsas e gramados na forma de tapetes voadores<sup>276</sup>.



Foto de inauguração do Park Fiction em St. Pauli. (2003).

<sup>276</sup> KESTER, Grant H. “Colaboração, arte e subculturas”, in HARA, Helio (ed.). *Caderno Videobrasil 02. Arte, Mobilidade, Sustentabilidade*. São Paulo: Associação Cultural Videobrasil, 2006. p. 11.



Sobre o fato de que lutas comunitárias costumam utilizar estratégias mais convencionais de expressão política, outros coletivos estão mais preocupados em produzir maneiras mais transversais de colaboração com movimentos específicos e organizações autônomas, construindo práticas prefigurativas sociais, éticas e estéticas. *Le Groupe Amos*, coletivo de arte ativista formado em 1989 em Kinshasa, cidade da República Democrática do Congo, realizou com organizações populares e associações de bairro ações não-violentas durante a crise política e econômica africana durante a ditadura de Mobutu Sese Seko (1967-1995) no Zaire. Suas ações lidaram principalmente com a questão da legitimação enfrentada por milhares de congoleses silenciados pelo regime de Mobutu e as relações entre Estado e instituições. As intervenções públicas e projetos pedagógicos do *Le Groupe Amos*, como o uso do teatro de guerrilha, documentários em vídeo, textos e charges publicadas em jornais e panfletos, preocuparam-se em diminuir as divisões de classe através de uma aproximação didática, empregando em seu discurso tanto o uso da língua oficial (o francês), como a vernacular, *lingala*, falada cotidianamente em Kinshasa<sup>277</sup>.

Nessa perspectiva de uma ação artística engajada na produção de outras linguagens para o protesto social, o coletivo Contra Filé vem trabalhando desde 2005 em São Paulo no projeto *Rebelião das crianças*, junto com o movimento de mães de internos da FEBEM (atualmente Fundação CASA), a Associação de Mães e Amigos da Criança Adolescente em Risco (AMAR). O coletivo tem questionado a criminalização e a manutenção do jovem pelo sistema, buscando entender o significado de uma rebelião e discutindo criticamente sobre “*como a mídia constrói a imagem dessa juventude como criminosa e marginal, e que espaços são esses de cárcere juvenil...*”<sup>278</sup> Como produtores simbólicos da luta de um movimento organizado e de uma experiência de vida, o Contra Filé participou de assembleias e conversas com a associação e colaborou estrategicamente em manifestações, produzindo protestos não-convencionais em frente à Secretaria de Justiça da cidade. Ao invés de um ato tradicional, coletivo e associação criaram na manifestação de outubro de 2006 uma festa infantil, onde apresentaram imagens, performances e cartazes com dados concretos sobre tortura e morte de jovens na FEBEM e desvio de dinheiro da instituição. Crianças, moradores de rua e organizadores “comemoraram” com uma mesa de refrigerantes, café e bolo a perda da

---

<sup>277</sup> ENWEZOR, Okwui. “The Production of Social Space as Artwork”, in SHOLETTE, Gregory e STIMSON, Blake. *Collectivism after Modernism. The Art of Social Imagination after 1945*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007. p. 241.

<sup>278</sup> Entrevista realizada em 19/01/2007.

infância anulada pelo recolhimento, buscando conscientizar o público sobre a violência física, social e psicológica sofrida por esses adolescentes em um sistema coercivo.

Estratégias performáticas para a compreensão do trauma e da memória social, um certo humor negro e uma subversão criativa sobre as estruturas do poder político têm sido empregadas há algum tempo pelos grupos artísticos argentinos que atuam ao lado de movimentos autônomos. Estes coletivos desempenharam um papel militante de execução de dispositivos de produção estética em situações de instabilidade política e econômica. Mais do que apenas colaboradores teóricos e estéticos, os grupos argentinos constituíram suas práticas no momento em que a resistência popular tornou-se uma questão de sobrevivência. Coletivos formados no auge do neoliberalismo do governo Menem, como H.I.J.O.S., *Grupo de Arte Callejero* (GAC) e *Etcétera*, retomaram em suas intervenções uma prática dialógica e a militância da esquerda argentina. Assim como as Mães da Praça de Maio, o H.I.J.O.S.<sup>279</sup>, grupo de direitos humanos formado por filhos de desaparecidos e exilados durante a “guerra suja” do terrorismo de Estado do regime militar (1976-1983), começou em 1996 a se questionar sobre uma memória histórica reprimida, utilizando o *escrache* como um modo de denúncia contra a impunidade dos colaboradores do regime militar. O *escrache* é um procedimento prático de produção de justiça e uma modalidade de protesto que afirma uma nova subjetividade de luta social.

Com o uso do espetáculo público e do corpo, realizado com centenas de pessoas, o *escrache* é feito para estimular a condenação social e o constrangimento público dos genocidas que não foram presos ou acusados por seus crimes durante a ditadura. O protesto expõe a identidade, o rosto, o endereço e o passado do torturador a seus vizinhos e colegas de trabalho, que não sabem sobre seus antecedentes criminais. Nos protestos em Buenos Aires, o GAC se encarrega de promover a informação visual dos *escraches* e utiliza a linguagem dos códigos urbanos e midiáticos (placas de trânsito, publicidade etc) e os subverte com informações políticas e contestatórias. Estas “ferramentas cartográficas”, como são chamadas as placas pelo grupo, são instaladas nas ruas e advertem os moradores de um bairro o nome e o endereço de um torturador. Uma de suas outras intervenções consiste em imprimir um desenho de uma placa em grandes dimensões, colá-lo no chão e protegê-lo depois com resina plástica, mostrando

---

<sup>279</sup> Em espanhol “filhos”. A sigla do coletivo significa *Hijos por la Identidad y la Justicia, contra el Olvido y el Silencio* (Filhos pela Identidade e pela Justiça, contra o Esquecimento e o Silêncio).

a ilustração de um quepe militar com a frase “JUICIO Y CASTIGO” (julgamento e punição).

*Etcétera* usa o humor, a metáfora e o absurdo surrealista para criar suas intervenções políticas. Nos *escraches*, o *Etcétera* realiza performances teatrais onde bonecos, máscaras e pessoas disfarçadas representam cenas de tortura e assassinato na frente da casa dos genocidas. Em ocasião da visita de George W. Bush para o *Encontro das Américas* no Mar Del Plata, em novembro de 2005, diversos protestos foram organizados. O *Etcétera* planejou a ação *Internacional Errorista*, na qual usou a figura estereotipada do “inimigo” da “guerra contra o terror” proclamada por Bush. O grupo escolheu debater uma situação de censura implícita sobre o tema, e por não poder usar a palavra “terrorista” – pelo peso simbólico e o “perigo” que ela representa – optou pela metáfora do “(t)errorista”, o “erro” como uma resposta direta ao discurso construído pela mídia. Para engendrar uma “revolução através do afeto”, os integrantes do *Etcétera* criaram ações teatrais cômicas vestidos como os inimigos do governo norte-americano, portando armas feitas de cartolina e filmando paródias exageradas das declarações de terroristas árabes exibidas pelas televisões<sup>280</sup>.



Grupo de Arte Callejero. Placa com nome e endereço de um genocida, colocada a 50 metros de sua residência. Ao lado, Etcétera na performance *Internacional Errorista* (2005).

Na longa trajetória traçada neste capítulo, observamos uma complexa taxionomia de formas organizacionais e de uma ligação histórica entre arte e ativismo,

<sup>280</sup> O vídeo da ação *Internacional Errorista* está disponível em: <http://br.youtube.com/watch?v=PyWbSiyQilU>.

Sobre os coletivos argentinos, ver LONGONI, Ana. “Is Tucumán still burning?”, in BLOCK, René e NOLLERT, Angelika (orgs.). *Collective Creativity/Kollektive Kreativität*. Catálogo da mostra no Kunsthalle Fridericianum, Kassel, 2005. pp. 164-174, COLECTIVO SITUACIONES. *19 y 20. Apuntes para el nuevo protagonismo social*. Buenos Aires: Ediciones De mano en mano, 2002 e HOLMES, Brian. “Remember the Present: Representations of Crisis in Argentina”, 2007. Disponível em: <<http://brianholmes.wordpress.com/2007/04/28/remember-the-present>>. Acesso em: 1 dez. 2007.

que se iniciou com o engajamento do artista moderno, passando depois por movimentos artísticos e sociais, células, grupos de afinidade e comunidades. Percorremos os diferentes ciclos e contornos que estas relações desenharam diante de momentos de crise, de mudança histórica e a experimentação de uma utopia social, encarando a própria repetição das relações entre arte e ativismo como “*algo potencialmente radical e desestabilizador, algo que, contraditoriamente, abre espaço para a mudança.*”<sup>281</sup> Movimentos que integram a prática artística com o ativismo são imprevisíveis e diversos. Constroem redes temporárias, operam em esferas conflituosas e em espaços de encontro de diferentes subjetividades e oposições. Arte ativista transluz um hibridismo coletivo que retira da realidade o seu material de trabalho e registra uma história criativa e dissidente. Sua transversalidade com os movimentos sociais e autônomos proporciona novas formas de identidade política, cria um campo experimental de práticas de democracia direta e desafia projetos políticos tradicionais.

O ativismo cultural empregado pelos diversos coletivos abordados neste capítulo compartilha em suas propostas determinadas estratégias, tais como a produção de manifestos e declarações revolucionárias, um certo posicionamento crítico diante do sistema de arte, informalidade estética e o interesse pela vida cotidiana, uso de materiais mais acessíveis e trabalhos artísticos facilmente multiplicáveis, realização de intervenções e ações dramáticas e espetaculares no espaço urbano através de performances, teatro de guerrilha e subversão dos meios e suportes da mídia e da cultura, além do interesse pelo engajamento ou colaboração do espectador/participador. Em comum, existe a vontade de experimentar sistemas coletivos de organização e circulação pública, muito mais do que apenas centralizar suas energias criativas na atividade artística de produção de objetos. Mais recentemente, as conexões espontâneas, as derivas dos *hackers*, midiativistas, teóricos e artistas pela *internet* como rede sócio-política vêm refletindo sobre a criação de outros espaços de difusão e de distribuição, formando estruturas descentralizadas de poder, grupos de discussão, publicações e ferramentas cooperativas. Estes fenômenos de auto-organização e de resistência celular são produto de nossa época, “*quando a atmosfera está densa com as conversas sobre ‘resistência sem líderes’.*”<sup>282</sup>

O resgate destas expressões pelo historiador que trabalha com o contemporâneo nos permite revelar e reavaliar os vínculos dessa produção artística e política com o

---

<sup>281</sup> Entrevista realizada com Gregory Sholette em 9/02/2006.

<sup>282</sup> Entrevista realizada com Mark Dery em 11/09/2006.

presente, com a memória e seus vestígios. É preciso levar em conta que não se trata de afirmar que a retomada atual de muitas das estratégias apresentadas neste texto pelos coletivos de arte ativista estão destituídas de poder político ou são categoricamente ineficazes. Antes de tudo, arte ativista é contextual e trabalha com transformações reais; suas táticas ainda percorrem tempos e espaços específicos. As relações entre intervenção simbólica e ação direta precisam ser sempre avaliadas, examinadas e discutidas conforme as necessidades de um plano que está dentro de um território cultural em constante mudança. Um simples protesto pode ser efetivo, como colar cartazes na rua ou promover uma ação de desobediência civil contra determinada lei, assim como intervenções mais elaboradas de um teatro de guerrilha e a organização de ações de jardinagem comunitária em espaços abandonados da cidade. Tudo depende dos objetivos que se pretende atingir. Para Andrea Lindsay, ativista do ACT UP, ações hábeis, cômicas, dramáticas e graficamente prazerosas que procuram passar uma proposta política recebem mais atenção que os “tediosos e velhos signos de protesto”. Manifestações locais, quando captam o interesse da mídia, conseguem promover um debate ampliado sobre um assunto.

Se você agir corretamente, uma ação local pode atrair a atenção de uma reportagem, que pode ser capturada pelas manchetes internacionais, fazendo todo mundo prestar atenção. Ao mesmo tempo, se um protesto chama atenção para algo que possa afetar todo mundo, como é o caso da AIDS, a *internet* pode ajudar a espalhar as informações e, muitas vezes, resultar em uma ajuda política global.<sup>283</sup>

A atualização de gestos como inspiração para ações pode ajudar a repensar modos de colaboração e protesto, assim como problematizar o atual campo discursivo da arte contemporânea. É neste caminho, quando a própria idéia de prática artística passa a ser desafiada e expandida, que o esforço coletivo destitui as antigas especializações, pois “*já não existem artistas uma vez que todos o são.*”<sup>284</sup>

---

<sup>283</sup> Entrevista realizada em 4/05/2006.

<sup>284</sup> VANEIGEM, Raoul. *A Arte de Viver para as Novas Gerações*. São Paulo: Conrad, 2002. p. 213.

## Capítulo 2. Táticas intervencionistas de uma estética anti-corporativa

*O impulso para a destruição também é um impulso criativo.*

Mikhail Bakunin, 1842.

*A arte não é um espelho para refletir o mundo, mas um martelo para forjá-lo.*

Vladimir Maiakovski.

Na sociedade global, artistas visuais se aproximam para realizar projetos em colaboração com diferentes interações. Coalizões de ativistas e grupos de afinidade são formados em um movimento livre de auto-expressão. Por outro lado, que configurações paradoxais outras identidades coletivas podem assumir dentro da trajetória da História Contemporânea, na era do capitalismo avançado (ou pancapitalismo) da produção, consumo e ordem, em que riscos políticos, econômicos e sociais são cada vez menos controláveis pelos mecanismos de proteção?

Com o curso das modificações políticas ocorridas a partir das duas últimas décadas (mais especificamente em 1989, com a queda do Muro de Berlin, o fim do bloco socialista e da área de influência soviética nas economias de mercado), a imagem individualizada de um suposto “inimigo comum” foi abandonada. Em seu lugar, afirma Chantal Mouffe, a identidade da democracia no ocidente entrou em crise e a fronteira “amigo/inimigo” assumiu uma multiplicidade de novas formas ligadas ao ressurgimento de antigos antagonismos (éticos, nacionais e religiosos)<sup>1</sup>. O crime organizado vem enfrentando a lógica binária de inclusão/exclusão das redes de informação do capitalismo digital, assim como o fundamentalismo religioso, que se transformou em sinônimo de segurança pessoal e mobilização coletiva. Em um mundo de fluxos globais de riqueza, de poder e de imagens, a busca de uma identidade, coletiva ou individual, atribuída ou construída, tornou-se fonte básica de significado social<sup>2</sup>.

“Coletivo” é a condição ontológica da existência de células e de grupos de indivíduos que buscam em novas conexões rizomáticas a inclusão e o fortalecimento político e tecnológico, localizando-se a partir de exemplos muito extremos, tanto nas redes sociais de relacionamento controladas pelas corporações do entretenimento, como *Orkut* (filiado ao maior *site* de busca da *internet*, o *Google*) e *MySpace* (de propriedade

---

<sup>1</sup> MOUFFE, Chantal. *O regresso do político*. Lisboa: Gradiva, 1996. p. 14.

<sup>2</sup> CASTELLS, Manuel. *A Sociedade em Rede*. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 41.

de Rupert Murdoch, dono das principais redes de comunicação do planeta)<sup>3</sup>, como em conflitos políticos mediatizados e ataques terroristas, no caso os eventos de 11 de Setembro atribuídos à organização árabe *al-Qaeda*<sup>4</sup>. Se a efetividade dos ataques suicidas demonstrou que redes islâmicas fundamentalistas conduzidas em nome de um ideal, supostamente excluídas das hierarquias de poder comandadas pelos EEUU, podem causar efeitos destruidores e colapsos inimagináveis às estruturas do “Império”, a resposta conservadora para estes eventos foi a de considerar qualquer reação ativista de dissenso uma “perigosa oposição à democracia”. Após a destruição das Torres Gêmeas, “*inesperadamente, o movimento de protesto não poderia identificar-se nem com a forma revolucionária da rede, nem com a recusa opositiva do sistema capitalista. De imediato, vozes ruidosas vindas da direita aproveitaram a oportunidade de assimilar o movimento ao terrorismo.*”<sup>5</sup> Para concluir um ciclo de curta duração que começou em Seattle, os protestos contra a globalização capitalista chegaram ao clímax em Gênova, pouco antes dos ataques em Nova York, durante a reunião do G8 (julho de 2001), quando manifestantes foram reprimidos com violência excessiva pela polícia local, o que causou a morte de um ativista<sup>6</sup> e transformou a manifestação em uma guerra civil.

A violência em Gênova e as consequências dos atentados de 11 de Setembro enfraqueceram as ações e a coordenação descentralizada do movimento dos movimentos. Um novo período de experiências sociais e políticas veio a seguir com a insurgência ou a reativação de novos protestos locais e de seus interesses, como as jornadas de luta popular que se iniciaram nos dias 19 e 20 de dezembro de 2001 na Argentina, as ocupações do MST no território nacional, o movimento de agricultores da

---

<sup>3</sup> Adquirido por Murdoch por US\$ 580 milhões, o *MySpace* é o terceiro *site* mais visitado na *internet*, um fenômeno típico da economia da informação, agregando uma rede de 50 milhões de usuários que geram o próprio conteúdo de suas páginas. Através de ferramentas que incluem postagem de textos, músicas, fotos e vídeos, os usuários de comunidades como *MySpace* e *Orkut* vêm demolindo qualquer distinção entre suas vidas pessoais e a exposição na mídia de massa. Aliás, engana-se quem pensa que usuários de *sites* de relacionamento não exercem algum poder político. Em 2006, um grupo de estudantes secundaristas de Los Angeles usou as ferramentas de comunicação do *MySpace* para organizar uma passeata contra as leis de imigração propostas no senado norte-americano. A maioria dos estudantes nunca havia organizado uma manifestação que, no calor da discussão, foi inspirada em um filme exibido na TV a cabo chamado *Walkout*. Mais recentemente, eventos *online* no *MySpace*, realizados durante a disputa das eleições primárias para presidente dos EEUU, ajudaram a reverter, até o momento, a vantagem de Hillary Clinton sobre Barack Obama, candidato preferido entre adolescentes, músicos e artistas norte-americanos.

<sup>4</sup> Apesar de operar clandestinamente e manter diversos pontos de conexão, a *al-Qaeda* possui uma estrutura centralizada de comando.

<sup>5</sup> HOLMES, Brian. “The Revenge of the Concept: Artistic Exchanges, Networked Resistance”, in BRADLEY, Will e ESCHE, Charles (eds.). *Art and Social Change. A Critical Reader*. Londres: Tate, 2007. p. 352.

<sup>6</sup> Carlo Giuliani, de 23 anos, foi assassinado com um tiro na cabeça pelo *carabinieri* Mario Placanica. Em maio de 2003, Placanica foi julgado, mas inocentado pela morte do ativista.

rede *Navdanya* contra o uso de sementes transgênicas na Índia, as ações da *Via Campesina*, o movimento *squatter* na Europa e na América Latina, os encontros promovidos pelo Fórum Social Mundial, as mobilizações dos trabalhadores precários na Europa e os primeiros protestos contra a invasão do Iraque pelos EEUU, em março de 2003. Na opinião de Geert Lovink, desde os acontecimentos de 2001, o movimento de resistência global vem passando por uma nova fase em seu desenvolvimento.

Depois do seu surgimento, do evento de rua, do confronto com as autoridades, há sempre um momento no qual a energia se consolida e se cristaliza em estruturas. O movimento por uma outra globalização, como tem sido chamado nos dias atuais, está procurando por formas alternativas de energia, de modo de vida, de alimentação, de comércio etc. Veremos muitos movimentos com essa importância nas próximas décadas, e há muito pouco para argumentar contra isso, exceto que essas manifestações não provoquem novas idéias.<sup>7</sup>

Guerras são inventadas para que a economia de um determinado país possa lidar com os problemas de sua superprodução, para que governos e corporações invistam em novas tecnologias para a fabricação de armas de destruição em massa e instrumentos de segurança<sup>8</sup>. No campo da subjetividade, a chamada “guerra da informação” (ou infoguerra) deixou de ser apenas mais um produto de teorias conspiratórias para penetrar no fluxo da enorme quantidade de notícias e imagens em circulação, colaborando com uma enorme confusão mental tomada por sentimentos de pânico, de desespero e de medo. Temido e percebido pela humanidade, o medo cria consequências reais em uma sociedade de risco, como crises mundiais e uma incapacidade de ação<sup>9</sup>.

1989 intensificou os aspectos da guerra da informação. Um ano depois, a guerra/jogo em tempo real no Golfo Pérsico tornou-se uma realidade simulada que ecoou para o século XXI como “obra de arte”. Para a opinião pública pós-11 de Setembro, não se sabe o que pode ser “verdadeiro ou falso”, se os EEUU lutam em sua cruzada para acabar com o terrorismo de Osama bin Laden, se esta é mais uma desculpa inventada da nação mais poderosa do mundo para controlar o petróleo no Oriente Médio

---

<sup>7</sup> Entrevista realizada em 7/03/2006.

<sup>8</sup> BERARDI BIFO, Franco. “Pânico, guerra e semio-kapital”. Disponível em: <<http://www.rizoma.net/interna.php?id=180&secao=conspirologia>>. Acesso em: 10 out. 2006.

<sup>9</sup> BECK, Ulrich. “O Estado cosmopolita. Para uma utopia realista”, 30/01/2002. Disponível em: <<http://www.eurozine.com/articles/2002-01-30-beck-pt.html>>. Acesso em: 15 nov. 2007.



ou se estamos diante de uma guerra permanente: a guerra pelo controle da informação, dominada por grandes corporações (Fox, Time Warner etc) e sua retórica hiperpatriótica, manipuladora e ambígua sobre as notícias e os dados oficiais dos conflitos no Iraque – dos números de civis, de soldados e de jornalistas mortos pelo “inimigo” ou em operações irresponsáveis e mal-conduzidas pelo exército americano – contrastando com as notícias da rede árabe Al Jazeera. A ascensão de um “complexo eletrônico-militar”, combinado com formas de propaganda viral e de ataques manipuladores de todos os lados dentro da mídia global e dos sistemas de comunicação<sup>10</sup>, só intensificou a circulação de uma nuvem de dados contraditórios em nossas cabeças (com mais informação e menos significado) e de acontecimentos políticos com o seu consenso fabricado. Como lembra Mark Dery,

em 1943, Winston Churchill disse aos filhos da classe dominante da América, em uma aula em Harvard, que “os impérios do futuro serão os impérios da mente.” Agora, o mundo paralelo das narrativas das notícias, do simbolismo da publicidade, das fábulas de Hollywood e das imagens de videogame é um teatro de guerra onde a competição das narrativas – a luta pelo controle do significado das coisas e pelo mundo paralelo da opinião pública – está sendo disputada.<sup>11</sup>

O que parece cada vez mais evidente nesta situação é a capacidade que governos e corporações têm em administrar, sequestrar, cooptar e militarizar a inteligência coletiva e o discurso radical em diversos aspectos. Imagine, por exemplo, o valioso glossário que acompanha as táticas e as estratégias de artistas e de ativistas em suas idéias e ações, como os conceitos de Gilles Deleuze e Félix Guattari, construídos e pensados na obra *Mil Platôs* (1980) – “rizoma”, “liso e estriado”, “desterritorialização” e “máquina de guerra nômade” – assim como “deriva”, “psicogeografia” e “desvio”, ligados historicamente ao projeto artístico-político da Internacional Situacionista, sendo apropriados e usados na prática espetacularizada das operações do exército israelense na cidade de Nablus, na Cisjordânia. Pelo menos esta é a análise do arquiteto Eyal Weizman, quando mostra a transformação da linguagem crítica desses autores em ferramentas teóricas para se repensar as diversas estratégias militares no território urbano. Estes conceitos são aplicados em ações táticas, como as de soldados da Força de

---

<sup>10</sup> LOVINK, Geert. *Dark Fiber. Tracking Critical Internet Culture*. Cambridge: MIT Press, 2003. pp. 308 e 309.

<sup>11</sup> Entrevista realizada em 11/09/2006.

Defesa Israelense utilizando explosivos, furadeiras ou martelos para quebrar paredes e atravessar os cômodos das casas de palestinos, onde granadas de luz são jogadas e tiros são dados nas salas de estar ocupadas por famílias. Até que a operação de captura de terroristas islâmicos seja concluída, os moradores de uma casa podem, segundo Weizman, ficar durante dias presos em um único cômodo sem água, comida e remédios. A penetração da guerra dentro do domínio privado da casa traz uma experiência de trauma e de humilhação a essas famílias no sentido de uma “vida nua”, como mostra Giorgio Agamben em sua teoria sobre a vida sem valor, administrada como uma forma biológica por um poder e uma violência que suspende os direitos e a existência dos indivíduos<sup>12</sup>. Nas mãos dos estrategistas israelenses, o espaço liso de resistência nômade é invertido e transformado em invasão militar que ignora o espaço sedentário, estriado por barreiras e fronteiras físicas e particulares<sup>13</sup>.

A militarização das teorias oposicionistas pelos soldados israelenses é apenas uma das diversas faces da sociedade contemporânea, que encontrou no discurso libertador e desterritorializado da rede a existência de sua organização. Redes dissolvem as formas de poder, as burocracias e as pirâmides hierárquicas, mas instauram o regime das “sociedades de controle”, como denomina Gilles Deleuze o paradoxo de uma estrutura descentralizada que amplia, ao mesmo tempo, seu regime de dominação progressiva e dispersa, operada por máquinas informatizadas e instrumentos de modulação<sup>14</sup>. Rápidas mudanças tecnológicas contribuíram com uma nova geografia das relações de poder: pessoas reduzidas a dados, vigilância em escala mundial e o surgimento de um poder autoritário que floresce na ausência<sup>15</sup>.

Como expansão dos limites da sociedade disciplinar (regida pelo confinamento através dos modelos de prisão, fábrica, hospital, família e a linha de produção fordista), o capitalismo da sociedade de controle dirigiu-se para o mercado, substituindo a fábrica pela empresa, vendendo serviços e investindo nas trocas flutuantes de ações, enquanto relega a produção de bens materiais para as grandes periferias do planeta. Qual seria, então, a imagem deste mundo onde o espaço abstrato das relações de poder permanece quase inacessível? Para o coletivo francês *Bureau d'Études*, em atividade desde 1992,

---

<sup>12</sup> Situações encontradas não apenas nas famílias palestinas, mas também nas condições de detenção dos prisioneiros árabes na base militar norte-americana da Baía de Guantánamo. Sobre o conceito de “vida nua”, ver AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

<sup>13</sup> WEIZMAN, Eyal. “The art of war: Deleuze, Guattari, Debord and the Israeli Defence Force”, 2006. Disponível em: <<http://www.metamute.org/en/html2pdf/view/8192>>. Acesso em: 10 dez. 2007.

<sup>14</sup> DELEUZE, Gilles. *Conversações: 1972-1990*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000. p. 221.

<sup>15</sup> CRITICAL ART ENSEMBLE. *Distúrbio Eletrônico*. São Paulo: Conrad, 2001. p. 11.

tornar visível um diagnóstico do presente não requer apenas realizar uma denúncia da ditadura dos mercados financeiros ou do regime neoliberal, mas uma análise das oligarquias e oligopólios criados a partir de pequenas decisões tomadas por um número limitado de indivíduos, trazendo à tona interesses que expandem suas agendas para a escala de um país, de uma região ou de um planeta inteiro.

Com a produção de cartografias experimentais, nas quais um número abundante de informações, pesquisas e hipóteses subjetivas de um trabalho em progresso e sua inteligência coletiva *open source* são levadas em conta, o *Bureau d'Études* cria uma visão sinótica do capitalismo contemporâneo, facilitando a expressão estética e a operação conceitual de um “mapeamento cognitivo”, como sugere o conceito de Fredric Jameson, da “*incapacidade de nossas mentes, pelo menos no presente, de mapear a enorme rede global e multinacional de comunicação descentrada em que nos encontramos presos como sujeitos individuais*”<sup>16</sup>. Uma estética do mapeamento cognitivo, escreve Jameson, permite “*a representação situacional por parte do sujeito individual em relação àquela totalidade mais vasta e verdadeiramente irrepresentável, que é o conjunto das estruturas da sociedade como um todo.*”<sup>17</sup>

No mapa *The World Government* (2004), o *Bureau d'Études* mostra a visão extremamente detalhada e sobrecarregada de uma coleção de pictogramas, linhas de afiliação, relação e cooperação, símbolos, setas, textos e legendas de um mundo estruturado em redes e hierarquias coordenadas, gerado pelo conluio entre indivíduos específicos, corporações transnacionais, governos, agências internacionais e grupos da sociedade civil<sup>18</sup>. Como informa o texto escrito pelo coletivo, o governo mundial é um complexo intelectual que coordena, acumula e concentra os meios que definem as normas e determinam o desenvolvimento do capitalismo. Este complexo é organizado por grupos financeiros, *think tanks* estratégicos e diplomáticos, escritórios de pesquisa científica e técnica, redes de influência política, máfias, serviços de inteligência, consultores e antigas famílias, setores que determinam direta ou indiretamente uma porção decisiva do potencial do planeta<sup>19</sup>.

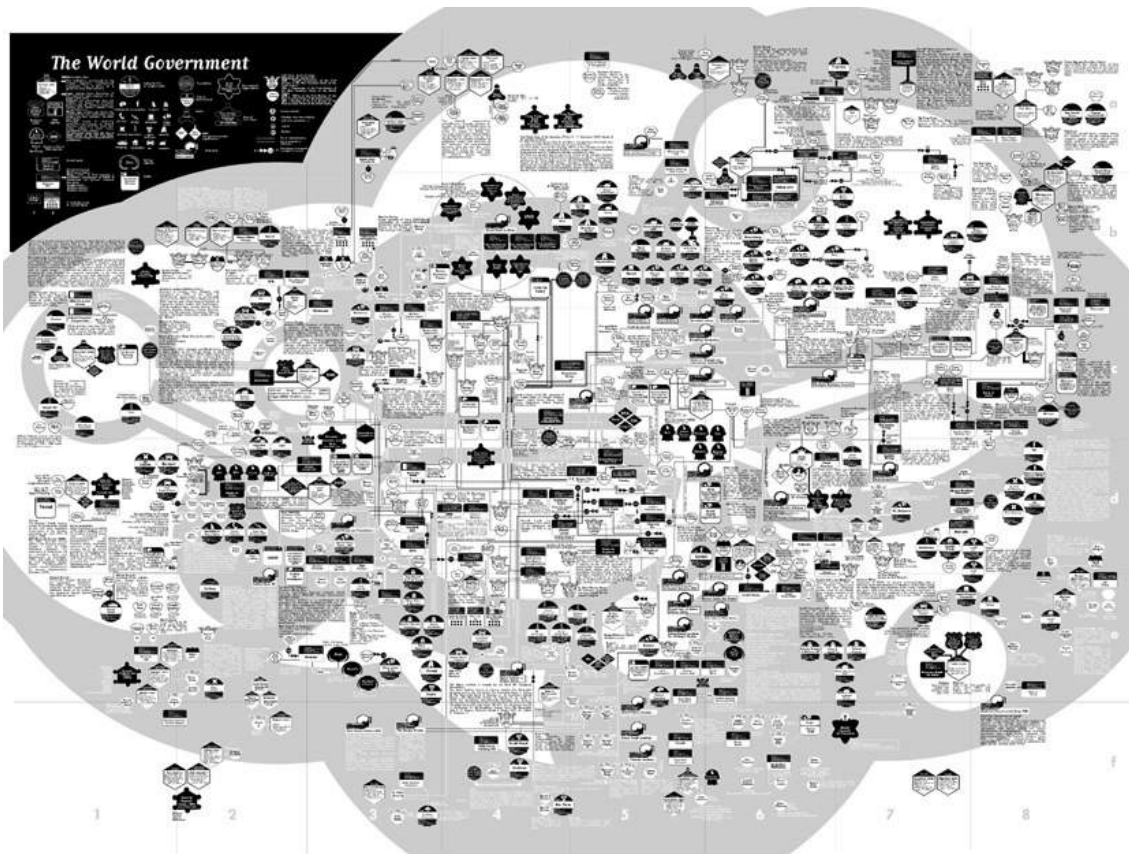
---

<sup>16</sup>JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996. pp. 70 e 71.

<sup>17</sup> Ibidem. p. 77.

<sup>18</sup> Os mapas do *Bureau d'Études* são distribuídos em arquivos eletrônicos, podendo ser impressos, copiados e compartilhados livremente. O arquivo eletrônico de *The World Government* encontra-se em: <http://utangente.free.fr/2004/wg2004.pdf>.

<sup>19</sup> BUREAU D'ETUDES. “The World Government. Post-national states, influence networks, biocracy”, 2004. Disponível em: <[http://ut.yt.t0.or.at/site/index2.php?option=com\\_content&task=view&id=270](http://ut.yt.t0.or.at/site/index2.php?option=com_content&task=view&id=270)>. Acesso em: 14 jan. 2006.



Bureau d'Études. *The World Government* (2004).

Fragmentações e descontinuidades de poderes múltiplos e não-localizáveis, dos fluxos de produção transnacional e de suas estruturas físicas nos espaços urbanos, levaram as corporações a criar novos sistemas de controle e de integração em rede sobre seus funcionários. Sem qualquer exagero, é possível afirmar que o espelho distorcido do coletivismo artístico e de suas tentativas de auto-organização têm sido a ascensão cosmopolita das chamadas “indústrias criativas”, através dos setores de criação, de serviços e de entretenimento, agregando profissionais como *designers*, produtores, publicitários, marqueteiros, cineastas, consultores, *producers* (usuários-produtores) e *prosumers* (consumidores-produtores), músicos, educadores, arquitetos, escritores e artistas. Esta classe criativa que Richard Florida aponta como emergente nas grandes “cidades criativas” do planeta, onde as pretensões empresariais em fundir indústria e cultura insistem em resgatar de forma deturpada as utopias coletivas dos anos 60 sobre a transformação do espaço urbano<sup>20</sup>, é resultado de um conjunto de fatores que incluem o investimento de universidades e corporações nos setores do conhecimento e o aumento da qualidade de vida em comunidades “boêmias”, gerando oportunidades de trabalho

<sup>20</sup> No caso, projetos como *Nova Babilônia*, de Constant, e a arquitetura mutante do grupo inglês Archigram.

para profissionais que são pagos para criar imagens, marcas, ambientes e mundos, não produtos<sup>21</sup>. Criatividade é a principal *commodity* deste mercado de “capitais fictícios” e bens semióticos que privilegia idéias, espontaneidade, diversidade, informação e tecnologia.

O que as teorias de Florida parecem ignorar neste aspecto é a ampla matéria escura formada por uma massa informal de produtores subcontratados da arte e da cultura que movimentam e viabilizam as economias desse sistema, além da precarização cada vez maior das condições de trabalho dentro destes bolsões de criatividade. Nesta situação, artistas e coletivos de arte ainda costumam, infelizmente, a produzir pouca ou nenhuma discussão crítica acerca de seus posicionamentos sobre as condições de trabalho flexível. A escolha e a vontade de estar juntos, de buscar formatos colaborativos e de produzir novas formas de sociabilidade não são suficientes. Cooptados, serializados ou mecanizados pelo mercado criativo, coletivos de artistas podem, facilmente, transformar-se em “coletivos<sup>TM</sup>”, “empresas” ou “marcas” competindo entre si, seja na absorção da produção imaterial e do formato colaborativo em campanhas publicitárias patrocinadas por empresas de bebidas e celulares, no espaço de trabalho pouco generoso em uma instituição de arte, na confiança inocente no mercado ou pela busca incansável em obter visibilidade na mídia e no circuito através de um projeto comercial. Com isso, coletivos de arte tornam-se nada mais que uma moda, uma tendência apropriada pelos cadernos culturais dos grandes jornais ou parte estratégica do catálogo dos executivos de *marketing* de grandes corporações<sup>22</sup>.

Para revelar os novos dispositivos de controle e as características intrínsecas ao regime de produção do capitalismo pós-fordista, Brian Holmes propõe o conceito de “personalidade flexível”. Segundo Holmes, “*a personalidade flexível representa uma forma contemporânea de governamentalidade*”<sup>23</sup>, *um padrão interno e cultural de coerção ‘suave’ no qual, apesar de tudo, pode estar diretamente relacionado aos dados duros das condições de trabalho, das práticas burocráticas e mantedoras da ordem,*

---

<sup>21</sup> Sobre o conceito de “classe criativa”, ver FLORIDA, Richard. *The Rise of the Creative Class: And How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*. Nova York: Basic Books, 2003, ou o site <http://creativeclass.com>.

<sup>22</sup> ROSAS, Ricardo. “Hibridismo coletivo no Brasil: Transversalidade ou cooptação?”, 8/08/2005. Disponível em: <<http://www.rizoma.net/interna.php?id=285&secao=artefato>>. Acesso em: 20 mar. 2006.

<sup>23</sup> A governamentalidade enfatiza o conjunto de instituições, procedimentos, análises e reflexões, cálculos e táticas que exercem uma forma complexa de poder sobre a população, utilizando-se de tecnologias para constituir, definir, organizar e instrumentalizar as estratégias dos indivíduos. Ver FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2004. pp. 277-293.

*regimes de fronteira e intervenções militares.*”<sup>24</sup> As corporações constroem seus mundos não apenas para os consumidores, mas também para os seus empregados, desenvolvendo sistemas ilusórios de referência, assim como ambientes arquitetônicos, redes de comunicação e sistemas de segurança, todos dirigidos para a manutenção da coerência da empresa e de seus produtos sob as condições de extrema dispersão geográfica. Times criativos que trabalham em *sweatshops* conceituais são dependentes de contratos de trabalho casual e da cultura do *freelancer*, que substitui segurança, benefícios, férias e planos de carreira pela filosofia do “esteja empregado e ganhe experiência”. A mobilidade do trabalhador em rede é recriada por novas tecnologias individualizadas e plataformas de comunicação com o uso de celulares e computadores pessoais, como os *laptops*.

A consequência desta fluidez nas relações inventou um novo modo de controle no qual o trabalhador internaliza um auto-monitoramento e uma auto-exploração sobre o seu trabalho, sem garantias fixas de ser plenamente aceito. A atividade do trabalho ampliou-se para todas as esferas e os momentos da vida cotidiana, fazendo desaparecer as divisões entre produção, consumo e lazer. No capitalismo rizomático, a vida do trabalhador em rede é um empreendimento que assume a fantasia controlada de uma “auto-empresa”, de um “Eu S/A” ou “Eu Corporação”, competindo em um mercado que transforma o outro em inimigo e exagera o medo de ser excluído das redes de cooperação. A pessoa deve tornar-se uma empresa, deve tornar-se “*um capital fixo que exige ser continuamente reproduzido, modernizado, alargado, valorizado.*”<sup>25</sup>

As características de uma atitude anti-autoritária encorajada pelos movimentos sociais dos anos 60 e 70 e por práticas artísticas vanguardistas, com seus princípios de autonomia, espontaneidade, auto-expressão, dinamismo e poder de invenção, serviram, ironicamente, à superação da crise organizacional do capitalismo nos anos 70. A criatividade foi normatizada pelas estratégias gerenciais do capitalismo em rede e transformada em aspecto positivo de um empreendedorismo que julga ser necessário que os trabalhadores “pensem fora da caixa”. O estudo de Luc Boltanski e Eve Chiapello sobre o “novo espírito do capitalismo” mostra que dois tipos de crítica coletiva que se juntaram no Maio de 68 francês, a “crítica social” (desenvolvida pelos movimentos de trabalhadores contra a exploração) e a “crítica artística” (desenvolvida

---

<sup>24</sup> HOLMES, Brian. “The Flexible Personality: For a New Cultural Critique”, 2001. Disponível em: <<http://www.16beavergroup.org/pdf/fp.pdf>>. Acesso em: 20 nov. 2005.

<sup>25</sup> GORZ, André. *O Imaterial. Conhecimento, Valor e Capital*. São Paulo: Annablume, 2005. p. 23.

por estudantes e intelectuais contra a alienação), formaram nos anos 90 a lógica da empresa transnacional<sup>26</sup>. Neste ponto, é difícil também não concordar com o crítico norte-americano Thomas Frank, cuja pesquisa sobre a história da cooptação do discurso contracultural pela publicidade e pelas estratégias de *marketing* indica que o estilo boêmio, ativista e alternativo dos anos 60, com sua música, símbolos, gírias e atitudes transgressivas, transformou-se em hegemônico na década de 1990. A linguagem da revolução realizou um retorno triunfante na economia da informação, quando agências de publicidade foram convertidas em pequenas firmas criativas, dominadas por “rebeldes criativos” que ajudam jovens consumidores a celebrar o seu não-conformismo<sup>27</sup>.

Quais seriam os caminhos para se produzir uma cultura de oposição, uma revisão politizada de uma crítica social e artística dentro das tramas cognitivas do capitalismo flexível? Para esta dissertação, a resposta está no ativismo artístico como uma ação processual de resistência, algo que vai além do mundo da arte e não reproduz passivamente os hábitos institucionais e corporativos, produzindo meios de conscientização social e de impacto midiático, revelando contradições e injustiças. Uma possível ação política na era da globalização, nota Ulrich Beck, precisa perceber a natureza global dos perigos que transformam o sistema das políticas nacionais e internacionais, aparentemente fixo, em algo fluído, distinguindo os riscos, as oportunidades criadas pelos perigos e evitando o isolacionismo<sup>28</sup>. Um projeto ambicioso foi engendrado por alguns artistas e coletivos nos últimos anos, a partir de práticas públicas e alternativas que empregam diferentes ferramentas simbólicas, conceituais, midiáticas, performativas e cartográficas, táticas que entendem que “*o poder não está apenas naquilo que você tem, mas naquilo que o inimigo pensa que você tem.*”<sup>29</sup>

Como um golpe, a tática, escreve o ativista comunitário Saul Alinsky no início dos anos 70, é um “jiu-jitsu político de massa”, que não se opõe rigidamente sobre aqueles que estão no poder, mas permite de maneiras planejadas e habilidosas que a força superior do inimigo se transforme em sua própria destruição<sup>30</sup>. A noção de “intervenção” é preponderante neste processo de reordenação dos códigos de uma vida

---

<sup>26</sup> BOLTANSKI, Luc e CHIAPELLO, Eve. “The New Spirit of Capitalism”, março de 2002. Disponível em: <<http://www.sociologiadip.unimib.it/mastersqs/rivi/boltan.pdf>>. Acesso em: 21 jun. 2006.

<sup>27</sup> FRANK, Thomas. *The Conquest of the Cool*. Chicago: The University of Chicago Press, 1997. p. 28

<sup>28</sup> BECK, Ulrich. “O Estado cosmopolita. Para uma utopia realista”, 30/01/2002. Disponível em: <<http://www.eurozine.com/articles/2002-01-30-beck-pt.html>>. Acesso em: 15 nov. 2007.

<sup>29</sup> ALINSKY, Saul. *Rules for Radicals: a practical primer for realistic radicals*. Nova York: Vintage Books, 1972. p. 127.

<sup>30</sup> *Ibidem*. p. 152.

política. Uma intervenção, conceitua o artista brasileiro Alex Villar, é “*uma força diagonal que explode através de um determinado campo, causando um rompimento, uma agitação, um rearranjo de platôs*”<sup>31</sup>, enquanto o *Critical Art Ensemble* propõe que uma intervenção busca “*a apropriação de material, de conhecimento e de território com o propósito de enfraquecer ou revelar as estruturas e vetores autoritários e repressivos que produzem e administram um determinado campo.*”<sup>32</sup>

Acompanharemos a seguir algumas táticas intervencionistas que dispõem de níveis variados de sofisticação e de interesses, articuladas e apresentadas através de três modelos: pesquisa experimental e produção de conhecimento autônomo, uma arte do protesto e a existência de um ativismo semiótico. São projetos coletivos e colaborativos que estão menos interessados em realizar uma crítica institucional dentro de museus e galerias. Influenciado pelo teatro político dos grupos contraculturais e militantes, esta forma de ativismo produz uma estética que chamaremos aqui de *anti-corporativa*. Estética compreendida não como disciplina, teoria do gosto ou expressão de um prazer visual, mas como ação comunicativa, como investigação multidisciplinar e um comportamento construtivo que intervém no mundo das lutas políticas, do regime de signos, de marcas e de imagens, desmontando funções e lógicas internas de governos, ideologias, sistemas e administrações. Uma estética que tem a sua política e uma tensão própria entre a lógica da arte que se torna vida, com o preço de extinguir-se como arte, e a lógica da arte que realiza a política com a condição explícita de não realizá-la por completo<sup>33</sup>. Abordaremos os elementos e as características que compõem esta estética anti-corporativa, a maneira como ela reinterpreta as imagens da cultura capitalista com projetos que atraem a atenção da mídia e resistem a cooptação, ao mesmo tempo em que precisam lidar com os riscos de uma “recuperação” quase imediata e inevitável do discurso radical e estético.

---

<sup>31</sup> SHOLETTE, Gregory e THOMPSON, Nato (eds.). *The Interventionists: Users' Manual for the Creative Disruption of Everyday Life*. Cambridge: MIT Press, 2004. p. 68.

<sup>32</sup> Ibidem. p. 118.

<sup>33</sup> RANCIÈRE, Jacques. “Problems and Transformations in Critical Art”, in BISHOP, Claire (ed.). *Participation*. Cambridge: MIT Press, 2006. p. 83.



## 2.1 (Re)combinando conhecimento e prática

Quem detém o acesso e a circulação de informações? Quem tem o direito de privatizar um conhecimento? Em um primeiro aspecto, uma estética anti-corporativa deve criar habilidades e ferramentas coletivas que investiguem os processos de distribuição cultural e científica na economia da informação. Os novos paradigmas de produção de imagens, músicas, *softwares* e arquivos compartilhados por usuários da rede de computadores já vêm há algum tempo lidando na prática cotidiana com o expressivo controle de dados e de regulações das leis de direito autoral. Mas, esta situação de apropriação do valor comum ganha traços bem mais profundos quando se exerce a privatização de bens naturais e saberes mais específicos.

O comum é a base da produção de um conhecimento, é referência para a criação de outras imagens e ações. A produção imaterial se fundamenta no comum porque tem uma relação íntima com a colaboração, com a cooperação e com a comunicação<sup>34</sup>. André Gorz nos lembra que o conhecimento também produz o valor porque gera sentido, e este valor é tão importante quanto o valor-dinheiro obtido no mercado<sup>35</sup>. A privatização de um conhecimento não ocorre apenas com os produtos culturais, mas também com técnicas e sistemas que conservam a diversidade biológica do planeta e que estão sendo compartilhados, por exemplo, dentro da criatividade de comunidades indígenas e nos conhecimentos nativos de agricultores. Durante séculos de exploração, o Terceiro Mundo serviu a um biocolonialismo praticado em expedições promovidas pelos países do hemisfério Norte, cuja tarefa em encontrar sementes, plantas, alimentos e outras fontes contribuiu para fins de pesquisa corporativa e a manutenção de riquezas de alto valor comercial. Um dos aspectos da globalização econômica é a formação de uma “indústria global de ciência da vida”, cujos tentáculos se expandem para vários recursos biológicos do planeta. O DNA de micróbios, animais e genes humanos são isolados, identificados e recombinados, transformados em materiais para invenções nas áreas da agricultura e medicina, consolidadas e adquiridas por empresas e mercados biotecnológicos.

O domínio corporativo sobre as formas de vida teve o seu avanço em 1971, quando o cientista Ananda Mohan Chakrabarty, na época funcionário da empresa

---

<sup>34</sup> HARDT, Michael e NEGRI, Antonio. *Multidão. Guerra e democracia na era do Império*. Rio de Janeiro: Record, 2004. p. 195.

<sup>35</sup> GORZ, André. *O Imaterial. Conhecimento, Valor e Capital*. São Paulo: Annablume, 2005. p. 54.

General Electric, solicitou um pedido de patente nos EEUU para bactérias geneticamente modificadas, criadas para “comer” o óleo derramado nos oceanos. Depois de longas recusas do Instituto Nacional de Propriedade Intelectual dos EEUU, que alegava que seres vivos não são patenteáveis, pois sendo produtos da natureza, não poderiam tornar-se uma propriedade, Chakrabarty obteve a patente em 1980. O cientista argumentou que o microorganismo era produto de uma “intervenção científica” e que, portanto, patenteável por não ser uma criação da vida, mas o resultado de uma modificação genética. A decisão duvidosa do julgamento abriu caminho para o patenteamento de todos os tipos de forma de vida, de plantas e sementes que são dominadas por corporações para servirem como base na criação de variedades transgênicas comercialmente lucrativas, passando por experimentos de animais em laboratório, mapeamento de genes e engenharia genética de óvulos, esperma e células embrionárias que, tal como prevê Jeremy Rifkin, estão “*preparando o terreno para uma enorme alteração da espécie humana e o nascimento de uma civilização comercialmente eugênica.*”<sup>36</sup>

Quando a vida é monopolizada por patentes e corporações, valorizada apenas pelo seu valor instrumental para a produção de mercadorias, suas consequências, afirma a filósofa e ativista Vandana Shiva, estimulam dois tipos de violência. Em primeiro lugar, formas de vida acabam sendo tratadas como máquinas, negando sua capacidade de auto-organização. Em segundo, a permissão do patenteamento de futuras gerações de plantas e de animais nega aos seres vivos a capacidade de auto-reprodução<sup>37</sup>. Shiva sugere que uma ação ecológica na era da biotecnologia deve manter livre a auto-organização dos sistemas de suas manipulações tecnológicas. Deve criar bancos de sementes comunitárias que protejam a diversidade nativa e organizar movimentos pelos direitos intelectuais coletivos<sup>38</sup>. Como expressão da criatividade humana, ciência, tecnologia e arte integram-se para intervir criticamente sobre os conhecimentos manipulados e tornar públicos os resultados de uma pesquisa científica.

---

<sup>36</sup> RIFKIN, Jeremy. *O século da biotecnologia: a valorização dos genes e a reconstrução do mundo*. São Paulo: Makron Books, 1999. p. 9.

<sup>37</sup> SHIVA, Vandana. *Biopirataria. A pilhagem da natureza e do conhecimento*. Rio de Janeiro: Vozes, 2001. p. 46.

<sup>38</sup> *Ibidem*. pp. 64 e 65.

## Biologia contestativa e pesquisa amadora

O coletivo *Critical Art Ensemble* (CAE), formado em 1987 nos EEUU, propõe em suas ações desafiar o papel dos indivíduos, das corporações e dos sistemas que determinam as regras do jogo científico. Organizado por um grupo de praticantes de mídia táctica, o CAE mescla em sua composição híbrida entre arte e ativismo a produção de livros e ensaios anti-*copyright*, nos quais a escrita coletiva aposta nos plágios de textos ligados ao anarquismo, teoria crítica, ciberativismo e a retórica pós-estruturalista<sup>39</sup>. O teatro recombina do CAE, com referências ao feminismo, ACT UP/*Gran Fury* e *Group Material*, influenciado também pelas táticas cotidianas do *Living Theater*, Teatro do Oprimido, *Guerrilla Art Action Group* e Internacional Situacionista, manifesta a criação de situações efêmeras e intervenções moleculares que neguem a crescente intensidade da cultura autoritária<sup>40</sup>.

Em processos dialógicos com uma audiência e de experimentação pública sobre a vida material<sup>41</sup>, o CAE vem produzindo projetos, performances, instalações e trabalhos focados na questão da biotecnologia. Em *Molecular Invasion* (2002-2004), o CAE, as artistas Beatriz da Costa, Claire Pentecost e um grupo de estudantes produziram em uma galeria de Washington uma intervenção bioquímica na composição de sementes de canola, milho e soja geneticamente modificadas, patenteadas e vendidas pela Monsanto<sup>42</sup> sob o nome de Roundup Ready. Utilizando materiais não-tóxicos, este processo de engenharia reversa<sup>43</sup> sobre o produto testado encontrou componentes que poderiam ter o efeito de interferir nas enzimas que protegem as sementes do herbicida Roundup, demonstrando como uma tática intervencionista de “biologia contestativa” pode ser uma importante ferramenta de resistência para os ativistas, em contraste com as

---

<sup>39</sup> Os livros do CAE encontram-se disponíveis para *download* em: <http://www.critical-art.net/books/index.html>

<sup>40</sup> SHOLETTE, Gregory e THOMPSON, Nato (eds.). *The Interventionists: Users' Manual for the Creative Disruption of Everyday Life*. Cambridge: MIT Press, 2004. p. 115.

<sup>41</sup> Conforme Grant H. Kester, práticas artísticas dialógicas estão baseadas na possibilidade de uma forma de “conversa” que derrube as distinções entre ativistas culturais, trabalho de arte e público, permitindo ao observador “responder” ao artista, considerando que esta resposta é parte do próprio trabalho e fruto de uma série de efeitos e registros de interação. Ver KESTER, Grant H. *Conversation Pieces. Community and Communication in Modern Art*. Berkley: University of California Press, 2004.

<sup>42</sup> A Monsanto, junto com as empresas Novartis, Du Pont, AstraZeneca e Aventis, controla cerca de 70% do comércio agrícola internacional. Nos EEUU, a Roundup Ready responde hoje por 40% de toda a soja plantada no país. Os números revelam que os avanços da produção de organismos geneticamente modificados só beneficiaram as corporações e grandes fazendas. Para os consumidores, sobra a incerteza dos futuros riscos do consumo de transgênicos para a saúde e o meio ambiente.

<sup>43</sup> Termo usado principalmente por programadores de *software* e de computadores, engenharia reversa consiste em desmontar criativamente as peças ou os códigos de uma máquina ou programa para conhecer o seu funcionamento interno, e assim modificá-lo conforme novas necessidades.

ações de destruição de propriedade realizadas por grupos de sabotagem ecológica, como o *Earth Liberation Front*<sup>44</sup>.

No projeto *Free Range Grain* (2003-2004), CAE e Beatriz da Costa montaram em duas exposições na Europa um laboratório portátil de testes de identificação de organismos geneticamente modificados (OGMs). No contexto da União Européia, a instalação conceitual de *Free Range Grain* funcionou como um centro de pesquisa sobre as realidades do “espaço liso” do mercado global. O público foi convidado a levar alimentos supostamente transgênicos para serem analisados informalmente pelos artistas. Com as leis de restrição de importação e de rotulagem de produtos pela União Européia, o grupo trabalhou com a hipótese de que estas medidas de proteção seriam incapazes de impedir totalmente a entrada destes alimentos, considerando que boa parte da importação de produtos alimentícios pela Europa vem dos EEUU, o maior produtor de transgênicos do mundo. Desmistificando a aura de segurança imposta por barreiras convencionais, o grupo suspeitou que estas resoluções não filtram totalmente a entrada destes produtos<sup>45</sup>. Segundo Beatriz da Costa, a idéia inicial do projeto foi a de executar a performance artística na parte externa de lojas de alimentos, o que facilitaria a participação de pessoas interessadas em colaborar com os testes. “*Com o equipamento de baixo custo que tínhamos, calcular os protocolos científicos e receber os resultados levariam 36 horas. Então, seria impensável realizar este trabalho na rua... Mostrar este tipo de projeto em um museu foi a solução menos adequada.*”<sup>46</sup> Os testes realizados em exposições de arte em Frankfurt e Graz, afirma da Costa, deram resultados diversos.

No Schirm Kunsthalle, em Frankfurt, todos os testes deram resultado negativo. No entanto, eu suspeito que algo deu errado com os nossos protocolos. Fizemos uma outra performance em Graz, na Áustria, depois de um ano. Nós apenas testamos Corn Flakes na Áustria e quase todos os resultados dos testes com os cereais constataram a presença de OGMs...

---

<sup>44</sup> A documentação de *Molecular Invasion* encontra-se em <http://www.critical-art.net/biotech/conbio/index.html> e no livro de mesmo nome, disponível em: <http://www.critical-art.net/books/molecular/index.html>

<sup>45</sup> A documentação de *Free Range Grain* encontra-se em <http://www.critical-art.net/biotech/free/index.html>.

<sup>46</sup> Entrevista realizada em 16/01/2006. As declarações posteriores estão na mesma entrevista.



Critical Art Ensemble. *Free Range Grain* (2003). Instalação no Schirn Kunsthalle, em Frankfurt.

Distinto dos experimentos científicos que são realizados para provar um teorema, artistas que criam um teatro público de biologia contestativa não trabalham com a eficiência segura dos resultados de seus testes, mas com probabilidades e incertezas. Suas ações questionam abertamente o domínio privado dos experimentos e da informação que se restringe aos grandes laboratórios. Não conhecer completamente um assunto torna-se uma vantagem que explora a percepção ética e estética de processos de trabalho que estimulam diretamente iniciativas científicas amadoras. Para o CAE, a idéia de amador é apoiada e valorizada na prática de mídia tática que reconfigura as intervenções culturais e políticas em uma determinada disciplina, em oposição aos sistemas de conhecimento institucionalizados. *“Amadores têm a habilidade de enxergar através de paradigmas dominantes e estão livres para recombinar estes modelos (...), podendo aplicá-los em experiências da vida cotidiana.”*<sup>47</sup> Hyla Willis, do coletivo ciberfeminista *subRosa*, acrescenta que um aspecto importante da Bio-Arte está no potencial de transgredir as fronteiras sagradas a quem é permitido (ou não) realizar pesquisas ou compartilhar conhecimento. *“SubRosa sente (e a história indica) que amadores e pensadores estão propensos a acidentes infelizes e a observações geniais, da mesma forma que os pesquisadores treinados institucionalmente.”*<sup>48</sup>

De modo geral, o amador resiste à especialização, mas também sabe que o relacionamento versátil com especialistas é importante para uma colaboração

<sup>47</sup> Ver a parte introdutória do livro *Digital Resistance*, disponível em: <http://www.critical-art.net/books/digital/index.html>.

<sup>48</sup> Entrevista realizada em 26/05/2006. As declarações posteriores estão na mesma entrevista.

multidisciplinar, para reforçar novos conceitos, diálogos e idéias. Como afirma Claire Pentecost, é pelo *status* do artista como amador que coletivos como CAE são capazes de apresentar assuntos importantes na esfera social da arte e da cultura, esclarecendo a transformação do conhecimento privatizado por cientistas<sup>49</sup>. Embora projetos de mídia táctica tenham recebido grande atenção do mundo da arte, seus processos de trabalho intervencionista com biologia molecular e idéias radicais nem sempre são bem aceitos e compreendidos por governos autoritários que prendem cidadãos sem julgamento, deportam indivíduos “suspeitos” e orquestram narrativas e espetáculos absurdos de paranóia, utilizando aparatos midiáticos e militares para manter um ambiente de medo e vigilância panóptica. Em 2004, enquanto preparava a apresentação de *Free Range Grain* para uma exposição nos EEUU, o CAE teve seus direitos de liberdade de expressão violados pela autoridade da administração Bush.

Ao acordar na manhã de 11 de maio de 2004, Steve Kurtz, professor e co-fundador do CAE, percebeu que sua esposa, Hope, também integrante do grupo, não estava respirando. Hope estava morta. Ligou para os paramédicos e a polícia, que assim que chegou ao local, ficou mais interessada no equipamento científico e nas amostras de culturas de bactérias encontradas na casa. Os policiais acionaram o FBI e a força tarefa que combate o terrorismo no país, a *Joint Terrorism Task*. No dia seguinte, agentes vestidos com roupas especiais para materiais de risco vasculharam a casa de Kurtz durante horas. O equipamento pessoal do artista, incluindo computador, textos, arquivos, uma pesquisa inteira de um novo livro e materiais pertencentes ao laboratório de *Free Range Grain* foram confiscados para análise.

Com a criação de um conjunto de leis anti-terrorismo denominado de Ato Patriótico, um mês após o 11 de Setembro, os poderes de investigação do governo federal norte-americano para a obtenção de informações sem notificação sobre indivíduos e a violação de direitos foram totalmente expandidos. As severas ameaças da lei contra cidadãos que prejudicam a “segurança nacional” do país colaboraram para que Kurtz fosse acusado de “bioterrorista”. No entanto, constatou-se que Hope falecera vítima de um ataque cardíaco e que as bactérias encontradas na casa, conforme a Comissão de Saúde Pública de Nova York, eram totalmente inofensivas e não apresentavam riscos como “armas biológicas”, sendo materiais tipicamente utilizados

---

<sup>49</sup> PENTECOST, Claire. “Trials of the Public Amateur”, setembro de 2004. Disponível em: <[http://2004.memefest.org/shared/docs/theory/claire\\_pentecost-selections\\_from.doc](http://2004.memefest.org/shared/docs/theory/claire_pentecost-selections_from.doc)>. Acesso em: 17 jul. 2006.

em pesquisas em escolas e universidades. Mesmo assim, a casa do integrante do CAE ficou em observação por dias, enquanto Kurtz foi detido por agentes do FBI e levado para um hotel, onde foi interrogado por mais de 20 horas.



Agentes da Joint Terrorism Task na casa de Steve Kurtz (maio de 2004).

Se a esposa de Kurtz faleceu de causas naturais e o equipamento encontrado em sua casa não apresentava riscos, o que inocentou Kurtz das graves acusações de bioterrorismo, violação de segurança e mesmo de suspeita pela morte da esposa, por que o artista ainda pode passar os próximos 20 anos em uma prisão federal? Robert Ferrell, professor da Universidade de Pittsburgh, havia ajudado Kurtz a obter as três amostras de bactérias encontradas pelo FBI para os projetos do grupo. Quando Ferrell utilizou o seu contrato com a universidade para a obtenção de US\$ 256 em amostras com a fundação American Type Culture Collection e as enviou pelo correio ao artista, um contrato de propriedade intelectual foi quebrado (já que estas amostras são reguladas como propriedade)<sup>50</sup>, o que configurou tanto a Ferrell como Kurtz as acusações de fraude postal e fraude eletrônica. De acordo com as leis do Ato Patriótico, as duas acusações são consideradas graves, com o mesmo potencial de sentença de um crime de bioterrorismo. Atualmente, os dois aguardam em liberdade o julgamento, o que só foi possível graças a uma mobilização transnacional de artistas e ativistas sobre o caso, além da criação de um fundo de defesa para o custo com advogados e manifestações<sup>51</sup>. O CAE acredita que as acusações não passaram de uma manobra para silenciar um

---

<sup>50</sup> Com isso, fica proibido trocar, reproduzir e vender qualquer parte deste material, algo impossível de ser controlado, considerando que, em uma pesquisa científica, estas amostras são compartilhadas entre estudiosos como um bem comum.

<sup>51</sup> O *site* do fundo de defesa para o CAE apresenta documentação e todas as atualizações do processo. Disponível em: <http://www.caedefensafund.org>. Uma nova reviravolta no caso aconteceu em 21 de abril de 2008, quando o juiz federal Richard J. Arcara recusou a acusação de fraude postal atribuída a Kurtz.

artista e um cientista cujos trabalhos são críticos ao coercivo programa do governo norte-americano de militarização da esfera pública. Segundo o grupo, o uso da mídia para tornar conhecida a história de Kurtz foi um plano estratégico de ação ativista.

Como artistas, tentamos ficar longe da publicidade. As ações que realizamos não funcionarão se forem promovidas e disseminadas através da mídia de massa. Respeitamos aqueles que usam a mídia com sucesso, mas tentamos ficar longe disso. Quando Steve Kurtz foi preso pelo FBI, tivemos de falar na mídia para dar uma projeção a ele, o que nos ajudou a levantar fundos para a sua defesa e impedir que Departamento de Justiça se fortalecesse através de outros abusos. A publicidade nos motivou, mas não consideramos aquilo que estávamos fazendo uma mídia tática. Foi apenas um plano e uma simples luta política.<sup>52</sup>

### **Uma visão ciberfeminista**

Projetos artísticos intervencionistas que lidam com o poder biopolítico<sup>53</sup> são desafiadores não apenas porque incentivam uma contestação pública quando o trabalho de um ativista cultural é colocado sob suspeita, como também necessários no momento em que as especializações científicas são, explicitamente, colocadas a serviço dos mecanismos de controle. Sob o neoliberalismo, a administração da vitalidade e da fertilidade de populações inteiras está à disposição das forças de mercado<sup>54</sup>. Um lado ainda mais criativo e original da mídia tática surge quando um grupo de artistas resolve investigar essas questões em relação à sexualidade feminina e suas subjetividades, suas condições de produção e de reprodução, papéis de gênero e as relações entre público e

---

<sup>52</sup> Entrevista realizada em 6/09/2005.

<sup>53</sup> O biopoder (ou biopolítica) ocupa-se da gestão interna da vida social, absorvendo sua essência para rearticulá-la e recriá-la, um modo de agenciar a energia vital criativa e manipular o poder de invenção. Tecnologias biopolíticas são dirigidas a uma massa global em processos específicos, como nascimento, morte, produção e doença. Conforme Michel Foucault, “*o controle da sociedade sobre os indivíduos não se opera simplesmente pela consciência ou pela ideologia, mas começa no corpo, com o corpo. Foi no biológico, no somático, no corporal que, antes de tudo, investiu a sociedade capitalista. O corpo é uma realidade biopolítica.*” FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2004. p. 80.

<sup>54</sup> PENTECOST, Claire. “When Art Becomes Life. Artist-Researchers and Biotechnology”, 2007. Disponível em: <<http://transform.eipcp.net/transversal/0507/pentecost/en>>. Acesso em: 6 dez. 2007.



privado. *SubRosa*<sup>55</sup>, formado em 1998, é uma célula de artistas, educadoras e ativistas comunitárias de diferentes perfis que se juntaram, no contexto da atmosfera patriarcal dos setores de pesquisa das universidades norte-americanas, para estudar e discutir as implicações específicas da tecnologia da informação e da biotecnologia para os corpos, as vidas e os trabalhos das mulheres.

O *subRosa* está empenhado na execução do que o grupo denomina de “teatro participativo situado”: projetos artísticos que combinam performance, pedagogia, interação social e a publicação de livros e textos, reatualizando as estratégias empregadas pela arte feminista dos anos 70 através de uma visão “ciberfeminista”. Partindo das considerações da historiadora da ciência Donna Haraway no célebre ensaio “Manifesto ciborgue” (1985), as teorias e as práticas de uma nova política feminista-socialista seriam dirigidas para as relações sociais da ciência e da tecnologia, considerando a comunicação e a biotecnologia como áreas que corporificam e impõem novos comportamentos para as mulheres no mundo todo<sup>56</sup>. O conceito de ciberfeminismo<sup>57</sup> está ligado à posição das mulheres em relação às novas tecnologias que, por direito, também exigem o seu espaço nas redes virtuais, nos trabalhos com *software* e programação, setores quase sempre dominados por homens.

O território de contestação que o ciberfeminismo percorre na *internet* incorpora campanhas políticas em educação e alianças transnacionais<sup>58</sup>. No entanto, para Hyla Willis, projetos intervencionistas devem não apenas transpor a luta feminista para o ciberespaço, mas também reconhecer a existência de uma visão histórica mais precisa sobre a contribuição das mulheres e de outros grupos para as ações de mídia tática.

O mundo da arte da “mídia tática” e da “intervenção tática” tem se apropriado em muito dos artistas ativistas *gays*, feministas e defensores dos direitos civis.

Tem sido apropriado de tal modo que as ligações históricas são perdidas e as

---

<sup>55</sup> O nome do coletivo é uma homenagem às “Rosas” feministas pioneiras na arte, no ativismo, no trabalho, na ciência e na política: Rosa Bonheur, Rosa Luxemburgo, Rosie the Riveter, Rosa Parks e Rosie Franklin.

<sup>56</sup> HARAWAY, Donna. “Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX”, in KUNZRU, Hari e HARAWAY, Donna. *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. pp. 65 e 70.

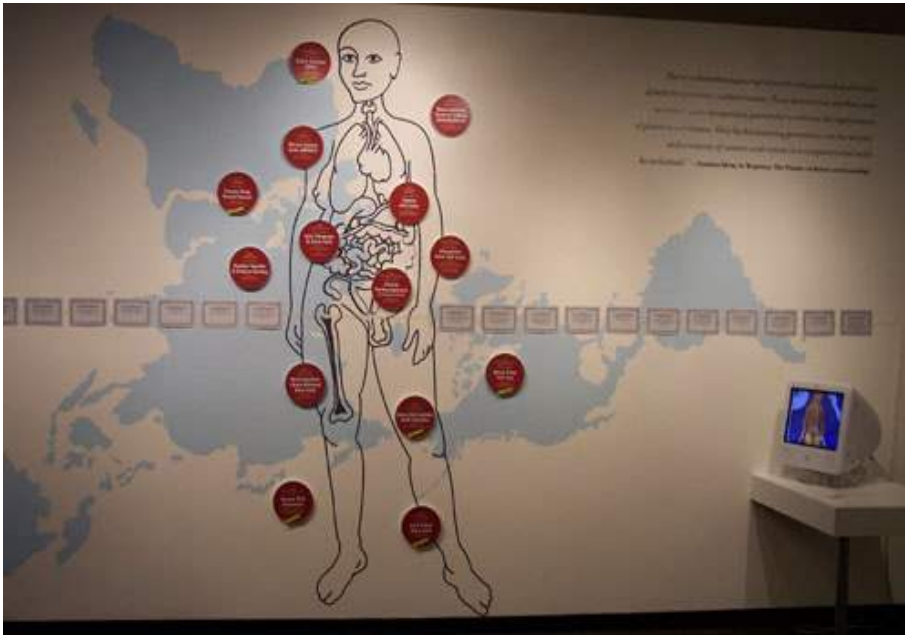
<sup>57</sup> Na definição do grupo, “ciberfeminismo” é a “a promessa de uma nova manifestação do feminismo que dirige uma mudança política, econômica e pessoal nas condições de vida das mulheres, em face às novas tecnologias.” Ver WILDING, Faith e CRITICAL ART ENSEMBLE. “Notes on the Political Condition of Cyberfeminism”, 1997. Disponível em: <<http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-9707/msg00047.html>>. Acesso em: 12 jan. 2007.

<sup>58</sup> FERNANDEZ, Maria, WILDING, Faith e M. WRIGHT, Michelle. *Domain Errors! Cyberfeminist Practices. A SubRosa project*. Nova York, Autonomedia, 2002. p. 27.

mulheres e pessoas de cor são, frequentemente, convidadas a contribuir para os encontros culturais de mídia tática como algo que não foi pensado previamente. Gostaríamos de ver o “ciber” ligado a outras formas de feminismo. *SubRosa* decidiu denominar-se “ciberfeminista” no sentido de trabalhar para a expansão das possibilidades sobre o que isso pode significar.

Uma das propostas mais instigantes e inovadoras do grupo é o desenvolvimento de uma cartografia compartilhada com o público e construída por meio de estudos sobre a modificação biotecnológica do corpo humano e a privatização de genes. Na instalação *Cell Track: Mapping the Appropriation of Life Materials* (2004-2005), o *subRosa* desenvolveu uma plataforma conceitual que reconhece as controvérsias éticas e sociais da pesquisa de células-tronco embrionárias, mas dirige o seu foco para uma outra questão: células do corpo materno e tecidos, como óvulos, placentas, fetos e cordão umbilical, transformados em um novo “padrão ouro” para o investimento corporativo em pesquisa genética, no registro de patentes de sequências de DNA e na manipulação de genes. Como observamos anteriormente, patentear comercialmente estes materiais como propriedade intelectual restringe a livre-troca e o conhecimento público de uma pesquisa. Para o coletivo, manipulação, propriedade privada e patenteamento das formas de vida criam novos tipos de relações econômicas, sociais e espaciais que, frequentemente, impedem o aumento da habilidade das mulheres em participar dos desenvolvimentos científicos. Como observa Willis, esta situação implica não só no papel formatado da mulher como doadora de materiais genéticos, como também reflete sobre as disparidades das condições de trabalho das mulheres em relação aos homens.

Muitas vezes, as mulheres também são responsáveis pelos trabalhos domésticos e pelos cuidados com as crianças. E agora também são responsáveis (inconscientemente ou não) em fornecer milhares de óvulos que são solicitados pelos cientistas para a condição de pesquisas de células-tronco embrionárias. Assim, uma mulher nos EEUU, México ou Israel pode agora trabalhar em quatro turnos se ela for jovem e fértil: ela pode ser mãe e esposa, guerreira, “doadora” de óvulos e profissional com carreira, tudo de uma só vez. Mesmo com esses quatro trabalhos e uma supercompetência, ela não ganhará muito dinheiro.



subRosa. *Cell Track: Mapping the Appropriation of Life Materials* (2004). Instalação na Bienal Eletrônica de Arte em Perth, Austrália.

Na instalação de *Cell Track...*, uma linha do tempo conta a história das patentes no mundo. O desenho de um corpo humano é transformado em um mapa onde pontos específicos deste corpo são fontes que informam o uso de determinados materiais em pesquisas, nomes de corporações e cientistas que solicitaram as patentes de suas descobertas, assim como grupos que contestaram o seu registro privado. Este mapa humano expõe as relações de forças que constituem o poder e suas características, visualizando os fluxos da pesquisa científica e cartografando a dispersão global do patenteamento de células usadas em biotecnologias reprodutivas, farmacêuticas e terapêuticas. As aspirações estéticas e políticas deste projeto mostram que ações artísticas intervencionistas que dialogam com as novas tecnologias estão menos interessadas em considerar o uso de novos suportes e materiais como sinônimo de “virtuosismo artístico”, mas de tratar tais interseções como a construção de um campo compartilhado de investigação crítica e de circulação livre de informações<sup>59</sup>.

Ações de biopolítica tática empregadas nas iniciativas do CAE e *subRosa* colaboram com o interesse público de uma estética anti-corporativa e potencializam trocas de experiências e de conhecimento autônomo, sujeito ao controle dos monopólios de acesso e à monocultura do saber. Mapeamentos dissidentes, práticas cartográficas cognitivas e de experimentação científica, como as que estes dois grupos e o coletivo francês *Bureau d'Études* realizam, distribuem informações até então restritas, inspirando conceitualmente e na prática manifestações coletivas que “agem por

<sup>59</sup> O site do projeto *Cell Track: Mapping the Appropriation of Life Materials* encontra-se em <http://www.refugia.net/celltrack>.

*ressonância, intensificando os potenciais do devir e desconstruindo máquinas complexas, totalidades unipolares que constituem o nosso ambiente: os poderes tecnológico, econômico, burocrático, cultural e sexual.”*<sup>60</sup>

## **2.2. A arte do protesto**

Uma arte do protesto deve considerar diferentes modos de ação direta e intervenção simbólica, níveis distintos de expressão e de organização coletiva. No ensaio “The Articulation of Protest” (2002), a artista e documentarista Hito Steyerl esclarece que uma articulação é “*uma montagem de vários elementos – vozes, imagens, cores, paixões ou dogmas – dentro de um certo período de tempo e com uma certa expansão no espaço.*”<sup>61</sup> A articulação de um protesto, afirma Steyerl, deve passar por pelo menos dois níveis: o primeiro pressupõe encontrar uma linguagem para o protesto, sua vocalização, verbalização ou visualização. O segundo nível é a combinação de conceitos que determinam a estrutura interna ou organizacional de um protesto, considerando também as relações entre diversos elementos (símbolos e forças políticas com dinâmicas próprias que se atraem e se repelem).

Um protesto também considera outros níveis de relação entre programas, demandas, auto-obrigações, manifestos e ações, assim como a escolha de prioridades e assuntos específicos, a montagem e o interesse de diferentes grupos (ONGs, partidos políticos, alianças, grupos de afinidade etc)<sup>62</sup>. Dentro desta “gramática do político” imaginada, testada e reinventada nos tempos de globalização econômica e comunicacional, artistas-ativistas de diversos países vêm, desde fins dos anos de 1990, construindo coalizões transnacionais híbridas que se interpolam entre o “real” e o “virtual”. Novas esferas públicas de oposição são produzidas através dos vínculos destes atores coletivos com os movimentos locais. A luta contra a globalização capitalista transformou-se em uma luta contra os monopólios privados, ressalta Naomi Klein. A novidade que sucedeu as manifestações em Seattle é que os ativistas de todo o mundo “*começaram a relacionar suas lutas nacionais e locais a uma visão global. Ao*

---

<sup>60</sup> BUREAU D’ETUDES. “Autonomous knowledge and power in a society without affects”, 2002. Disponível em: <<http://utangente.free.fr/newpages/holmes.html>>. Acesso em: 14 jan. 2006.

<sup>61</sup> STEYERL, Hito. “The Articulation of Protest”, in BRADLEY, Will e ESCHE, Charles (eds.). *Art and Social Change. A Critical Reader*. Londres: Tate, 2007. p. 332.

<sup>62</sup> Idem.

*criticar as grandes corporações, eles apontam claramente para a maneira como os problemas sociais, ecológicos e econômicos estão interconectados.*”<sup>63</sup>

Uma primeira e talvez a mais evidente contribuição das práticas artísticas coletivas para os movimentos de protesto está na documentação visual das ações e sua publicação livre em *sites* como *Indymedia*, a captura em fotografia e vídeo de depoimentos, manifestações e do ataque das forças policiais, reproduzindo um material crítico com imagens e discursos que se opõem às narrativas equivocadas das coberturas televisivas sobre estes eventos. O artista-ativista Oliver Ressler, que em 2001 e 2002 produziu com Dario Azzellini um vídeo sobre as ações do coletivo italiano *Disobbedienti*<sup>64</sup>, considera que as práticas de videoativismo faça-você-mesmo confrontam a visão distorcida da mídia corporativa e de sua cobertura jornalística, que insiste em afirmar a “neutralidade” diante dos fatos, em detrimento das reais perspectivas dos ativistas prejudicadas por boatos e aspectos negativos<sup>65</sup>. Práticas documentais de videoativismo comunitário colaboram com a construção direta de uma história que mede e analisa pluralmente os acontecimentos, democratizando o acesso, a produção e a distribuição de notícias que não dependem da apuração dos grandes conglomerados da mídia, nem de influências comerciais e governamentais.

Como bem observam David Garcia e Geert Lovink em seu manifesto sobre o conceito de mídia tática, “*acreditar que questões de representação são irrelevantes é acreditar que grupos e indivíduos não são afetados pelas imagens que estão em circulação.*”<sup>66</sup> Guy Debord já havia notado que “*ao analisar o espetáculo, fala-se de certa forma a própria linguagem do espetacular.*”<sup>67</sup> É preciso que se construam situações que mostrem as estruturas normativas dos espaços onde o poder é negociado e reproduzido culturalmente e simbolicamente. A invenção de uma “comunicação-guerrilha”, conceito do coletivo alemão *autonome a.f.r.i.k.a. gruppe*, é uma dessas possibilidades que retomam uma política criativa e revolucionária. Intervenções que cortam transversalmente as antigas fronteiras entre ação política e vida cotidiana, raiva

---

<sup>63</sup> KLEIN, Naomi. “Reclaiming the Commons”, in *New Left Review*, nº 9, maio-junho de 2001. Disponível em: <<http://www.newleftreview.org/A2323>>. Acesso em: 11 out. 2007.

<sup>64</sup> Na verdade, o *Disobbedienti* é o resultado de uma transição da experiência subjetiva de centenas de ativistas com as ações do *Tute Bianche* para um movimento de “desobediência social”. O *Disobbedienti* emergiu em julho de 2001, durante as manifestações em Gênova.

<sup>65</sup> RESSLER, Oliver. “Protesting Capitalist Globalization on Video”, maio de 2003. Disponível em: <[http://www.republicart.net/disc/representations/ressler01\\_en.pdf](http://www.republicart.net/disc/representations/ressler01_en.pdf)>. Acesso em: 4 abril 2006.

<sup>66</sup> GARCIA, David e LOVINK, Geert. “O ABC da Mídia Tática”, 1997. Disponível em: <<http://www.rizoma.net/interna.php?id=131&secao=intervencao>>. Acesso em: 31 maio 2006.

<sup>67</sup> DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005. p. 16.

subjetiva e ação política racional, arte e ativismo, desejo e trabalho, teoria e prática<sup>68</sup>. Comunicação-guerrilha é uma ação militante que ataca as relações de poder inscritas na organização social do tempo e do espaço, não pressupondo a interrupção, a ocupação, a apropriação de um meio ou a destruição de códigos dominantes, mas o roubo e a distorção das imagens espetacularizadas, a desfiguração de significados que deslegitime o estado do poder e sua soberania. O mais importante é que a comunicação-guerrilha não se refere somente à comunicação midiática, mas também a interação “cara a cara” do ativismo dentro de esferas distintas de comunicação<sup>69</sup>. O elemento espetacular intrínseco às manifestações divertidas, irônicas e bem-humoradas, como as realizadas pelos *Tute Bianche* e *Disobbedienti*, assim como as intervenções de coletivos como *Pink Bloc* e *Silver Bloc*, *Clandestine Insurgent Rebel Clown Army* e *The Yes Men*, é parte de uma estratégia calculada que, propositadamente, atrai a atenção da mídia convencional para criticar seus valores e expor as exigências dos ativistas.

Nas trocas entre ativismo artístico e ativismo político, emerge uma concatenação entre arte e revolução, afirma Gerald Raunig, que dispensa a lógica do espetáculo sem perder seus componentes insurgentes<sup>70</sup>. Novas metáforas e idéias são propostas para se recriar e redefinir a linguagem do debate político, legitimando uma resistência criativa e espontânea. Aliás, espontaneidade bem entendida nas palavras de Raoul Vaneigem como uma vivência imediata, uma consciência da experiência vivida ameaçada por proibições, mas ainda não alienada<sup>71</sup>. A espontaneidade proporciona aos ativistas uma adaptação improvisada e múltipla dentro de situações de protesto e de coordenação dos fluxos de comunicação, a partir de ações previamente imaginadas que combinam a mobilização virtual com a presença física. O que os teóricos da *think thank* norte-americana RAND Corporation, John Arquilla e David Ronfeldt, chamam de *swarming* (enxame ou afluência) é a capacidade de auto-organização em tempo real dos movimentos como os dos zapatistas e os protestos aparentemente espontâneos, caóticos e aleatórios, como as ações diretas do *Black Bloc*, um dos “avatars malditos” da tradição revolucionária contemporânea.

---

<sup>68</sup> AUTONOME AFRIKA-GRUPPE. “Communication Guerrilla - Transversality in Everyday Life?”, setembro de 2002. Disponível em: <[http://www.republicart.net/disc/artsabotage/afrikagruppe01\\_en.pdf](http://www.republicart.net/disc/artsabotage/afrikagruppe01_en.pdf)>. Acesso em: 23 nov. 2005.

<sup>69</sup> Sobre o conceito de “comunicação-guerrilha”, ver AUTONOME AFRIKA-GRUPPE, BLISSETT, Luther e BRÜNZELS, Sonja. *Manual de guerrilla de la comunicación*. Barcelona: Vírus Editorial, 2000.

<sup>70</sup> RAUNIG, Gerald. *Art and Revolution. Transversal Activism in the Long Twentieth Century*. Los Angeles: Semiotext(e), 2007. p. 264.

<sup>71</sup> VANEIGEM, Raoul. *A Arte de Viver para as Novas Gerações*. São Paulo: Conrad, 2002. p. 205.

O *Black Bloc* é um agrupamento anônimo e livre, ou melhor, uma tática utilizada por jovens anarquistas mascarados e vestidos de preto que, durante os protestos em Seattle, se engajaram na destruição direta da propriedade privada, atacando bancos (como o Bank of America), desfigurando ou demolindo as vitrines dos grandes templos do consumo (Starbucks, McDonald's e o prédio da Niketown), uma estratégia direcionada especificamente para “quebrar o feitiço” do mundo corporativo e assinalar uma frustração quanto ao caráter pouco ameaçador dos protestos simbólicos<sup>72</sup>. Na tática do *swarming*, unidades de uma rede de pequenas (ou grandes) forças vindas de direções diversas convergem em um alvo, para depois se dispersarem novamente e se recombinarem imediatamente para um novo pulso<sup>73</sup>. Como máquinas de guerra nômade, o levante zapatista, o hacktivismo digital do *Electronic Disturbance Theater*, as festas globais do *Reclaim The Streets!* e os anarquistas sem-rosto em Seattle desenvolveram ações de afluência que compartilham linguagens éticas e estéticas, planos de ação para confundir as autoridades despreparadas para estes ataques e evitar o controle sobre grupos que se multiplicam, formando um gigantesco platô de ramificações rizomáticas, não-lineares, mas interconectadas, anti-hierárquicas e fluídas.

### **Criar armas simbólicas**

Os *black blocs* sustentam que a destruição de propriedade não é uma atividade violenta, a menos que a ação atinja fisicamente as pessoas. Em si própria, propriedade privada “é muito mais violenta do que qualquer ação tomada contra ela”, afirma o comunicado do coletivo ACME<sup>74</sup>. Já o antropólogo David Graeber nota que quebrar as janelas de uma filial da Starbucks pode ser considerado pela imprensa um “ato violento”, mas os ataques policiais com cassetetes, gás lacrimogêneo e balas de borracha contra os manifestantes quase sempre são evitados nos noticiários, ou não são tratados pela grande mídia como sinônimo de violência<sup>75</sup>. É sabido que ações de depredação em massa deixam de ter um impacto na mídia após a repetição constante

---

<sup>72</sup> Sobre as ações do *Black Bloc* em Seattle, ver o comunicado escrito pelo coletivo ACME em LUDD, Ned (org.). *Urgência das Ruas*. São Paulo: Conrad, 2002. pp. 58-65.

<sup>73</sup> ARQUILLA, John e RONFELDT, David. “Swarming and the future of conflict”, 2000. Disponível em: <[http://rand.org/pubs/documented\\_briefings/DB311/index.html](http://rand.org/pubs/documented_briefings/DB311/index.html)>. Acesso em: 2 nov. 2007.

<sup>74</sup> LUDD, Ned (org.). *Ibidem*. p. 63.

<sup>75</sup> GRAEBER, David. *Possibilities: Essays on Hierarchy, Rebellion, and Desire*. Oakland: AK Press, 2007. p. 380.

desta estratégia, mas isso não significa a sua irrelevância. A destruição de propriedade pelo *Black Bloc* catalisa um determinado momento que mostra o quão frágil e ilusória é a realidade do mundo corporativo incrustado nas cidades. Se os *black blocs* estilhaçam o espetáculo para mostrar que atos de violência também são atos de comunicação, grupos de *puppetistas* produzem outros espetáculos ritualísticos que envolvem um grande processo de produção artística e de organização social, recuperando uma experiência não-alienada das festividades coletivas. *Puppetistas* são artistas-ativistas que desenham, constroem e desfilam com grandes esculturas feitas de papelão e papel marché em manifestações anti-capitalistas. Esta prática retoma um tipo de protesto que nasceu nos EEUU durante o movimento pelo fim da Guerra do Vietnã, somado às técnicas empregadas pelo grupo *Bread and Puppet Theater*, o teatro de Augusto Boal e o imaginário zapatista<sup>76</sup>. Bonecos gigantes, como porcos simbolizando o Banco Mundial, pássaros e marionetes, cujos braços imensos podem bloquear a passagem de uma avenida inteira, são criados com materiais efêmeros, transformados em paródias e metáforas sobre a condição de permanência dos grandes monumentos históricos e a tentativa de eternizá-los como símbolos factuais.

Nestes festivais de resistência, podemos notar a diferença de uma arte política para uma arte ativista quando seus processos de criação coletiva transformam o objeto de arte em intervenção social. A atitude do Secretário de Estado norte-americano Colin Powell em 2003, quando solicitou que a reprodução em tapeçaria da *Guernica* (localizada no *hall* de entrada da ONU) fosse coberta enquanto apresentava argumentos pouco convincentes para justificar a invasão norte-americana no Iraque, é reveladora. Seu ato mostrou que a arte incomoda o poder e que imagens consagradas da arte política ainda podem ser reapropriadas pelos ativistas e transformadas em armas simbólicas, tal como fez o coletivo *Art Workers' Coalition* nos anos 60. Um exemplo está na ação ocorrida durante uma manifestação nos EEUU em fevereiro de 2003, após o discurso de Powell, onde artistas e estudantes recriaram a tela de *Guernica* em forma de um quebra-cabeça que, aos poucos, se combinava durante a passeata e reconstruía a imagem de destruição causada pela guerra.

Já um grupo de ativistas anônimos chamado *Forkscrew* preferiu apropriar-se de imagens publicitárias para produzir uma crítica ao conflito militar no Oriente Médio,

---

<sup>76</sup> Para uma análise detalhada sobre o movimento *puppetista* nos EEUU, ver ANDREWS, Morgan F. P. "When magic confronts authority: the rise of protest puppetry in N. America", in MACPHEE, Josh e REULAND, Erik (eds.). *Realizing the Impossible: Art Against Authority*. Oakland: AK Press, 2007. pp. 180-209.



subvertendo as silhuetas impressas em fundos monocromáticos da famosa campanha da Apple para o i-Pod e transformando-as em propaganda política, uma vingança simbólica à insistente absorção do protesto pela indústria cultural. Nos pôsteres espalhados pelo coletivo nos muros e nos metrô de diversas cidades dos EEUU, o *slogan* da Apple para o i-Pod, “10.000 músicas no seu bolso”, mudou para “10.000 iraquianos assassinados. 773 soldados norte-americanos mortos”. Ao invés das linhas brancas dos fones de ouvido do aparelho, visualizamos essas mesmas linhas ligadas a imagens de granadas, bazucas e metralhadoras carregadas por soldados. Para o *Forkscrew*, o pôster *iRaq* trata de liberdade, “*uma liberdade mais ativa, real e compreensiva que a liberdade sendo vendida atualmente na campanha do i-Pod, muito mais genuína que a liberdade que, supostamente, o poder militar norte-americano deveria garantir ao povo iraquiano.*”<sup>77</sup>



Manifestação em Nova York com as placas criadas com imagens da *Guernica* (fevereiro de 2003). Ao lado, reprodução de um dos pôsteres *iRaq* (2004), do coletivo Forkscrew.

A expressão do dissenso criativo dos movimentos sociais é também valorizada com uma “música de protesto”, com referências vindas do *Punk*, *Folk*, grupos de *Hip-Hop* e a cultura das *raves* politizadas, passando por coletivos que chegam a uma escala orquestral, como o grupo canadense *Godspeed You Black Emperor!* e suas longas

<sup>77</sup> Declaração do grupo sobre o projeto. Disponível em: <<http://www.forkscrew.com/main.html>>. Acesso em: 10 jan. 2007.

composições que mesclam trilhas cinematográficas e apocalípticas com ativismo político e criatividade anarquista<sup>78</sup>. A música de protesto chega às manifestações públicas com as “escolas de samba ativistas” e bandas de rua, como *Batukação* (São Paulo), *Rhythms of Resistance* (Londres), *Infernal Noise Brigade* (Seattle) e os eventos do *Reclaim The Streets!*<sup>79</sup>. Jennifer Verson diz que a música tem a função de reunir pessoas distintas em uma manifestação sem condensá-las com um único canto, refrão ou *slogan*, assim como as bandas também são formadas para bloquear estradas, ocupar prédios e, principalmente, resgatar o espaço das ruas<sup>80</sup>. Os usos do *graffiti*, *stencil*, pôsteres, adesivos, murais e música nos protestos permitem redescobrir os prazeres das experiências estéticas e coletivas da ação direta. A utopia de outro mundo possível trazida por essas intervenções criativas encontra ressonância na declaração de Murray Bookchin, quando escreve que “viver sem um romance social significa enxergar sem cor (...), viver sem a capacidade de ouvir”<sup>81</sup>, ou na já consagrada frase atribuída à anarquista Emma Goldman, de que “não existe revolução quando não se pode dançar.”<sup>82</sup>

As invenções icônicas da arte ativista e a celebração da ocupação festiva dos espaços urbanos são também reforçadas com outros elementos visuais e suportes, como faixas, camisetas e roupas. Na Argentina, o grupo *Taller Popular de Serigrafia*, criado em uma Assembléia Popular em São Telmo em 2002, tem produzido estampas em serigrafia com o intuito de chamar a atenção da população para a continuidade das manifestações iniciadas no país em dezembro de 2001. Ilustrações, desenhos e *slogans* políticos impressos em camisetas, muitos deles similares ao traço dos pôsteres do *Atelier Populaire* e inspirados pelo grupo mexicano de gravuristas dos anos de 1910, o *Taller de Grafica Popular*, multiplicam-se e circulam em diversos espaços, dos piquetes aos encontros políticos de sindicatos, estudantes e exposições de arte, identificando o

---

<sup>78</sup> Sobre as relações do *Godspeed You Black Emperor!* com o anarquismo, ver o ensaio de Brad Weslake, “Godspeed You Black Emperor! and the Politics of Chaos”. Disponível em: <<http://zuihitsu.org/etc/archives/2002/08/godspeed-you-black-emperor-and-the-politics-of-chaos/>>. Acesso em: 13 nov. 2007.

<sup>79</sup> Algumas informações sobre o *Batukação* podem ser encontradas na página do Centro de Mídia Independente: <http://www.midiaindependente.org>. Sobre o *Rhythms of Resistance* e *Infernal Noise Brigade*, ver os sites <http://www.rhythmsofresistance.co.uk> e <http://www.infernalnoise.org>.

<sup>80</sup> Verson, Jennifer. “Why we need cultural activism”, in THE TRAPESE COLLECTIVE (ed.). *Do It Yourself. A Handbook for Changing Our World*. Londres: Pluto Press, 2007. pp. 181 e 182.

<sup>81</sup> Bookchin, Murray. “The Twilight Comes Early”, 2004. Disponível em: <[http://dwardmac.pitzer.edu/anarchist\\_archives/bookchin/twilight.html](http://dwardmac.pitzer.edu/anarchist_archives/bookchin/twilight.html)>. Acesso em: 13 nov. 2007.

<sup>82</sup> Sobre a autoria da frase “se eu não puder dançar, não é a minha revolução”, frequentemente atribuída a Emma Goldman, ver SHULMAN, Alix Kates. “Dances with feminists”, 1991. Disponível em: <[http://sunsite3.berkeley.edu/Goldman/Features/dances\\_shulman.html](http://sunsite3.berkeley.edu/Goldman/Features/dances_shulman.html)>. Acesso em: 13 nov. 2007.

tempo e o lugar específico do protesto<sup>83</sup>. A criação de serigrafias e camisetas se transforma em laboratório cooperativo de autogestão entre trabalhadores e artistas, que buscam também meios de financiar este trabalho através da venda destas peças.



Imagens do coletivo Taller Popular de Serigrafia.

### Protesto como estilo de vida

As práticas intervencionistas contribuem diretamente com os movimentos sociais quando produtores estéticos desenvolvem projetos interativos baseados nas finalidades e estratégias dos ativistas que estão lutando contra o capitalismo. *Las Agencias*, uma coalizão informal de grupos autônomos de Barcelona, é apenas um de vários coletivos que parodiam a estrutura flexível do trabalho pós-fordista, dividindo-se em “agências criativas” de *design*, mídia, intervenção, documentação fotográfica e moda para os protestos, trabalhando em projetos de antagonismo biopolítico com um visual *pop*, no qual engajamento e estilo de vida não estão separados. Esta aproximação entre processos artísticos e educacionais de produção com a cultura popular, junto da inserção do poético na vida cotidiana, embaralha positivamente os papéis de artista e trabalhador, recordando a atitude experimental do Produtivismo russo em criar invenções utópicas para a comunicação política a serviço da revolução.

*Pret-a-Revolver* (2001), uma das proposições do *Las Agencias*, é uma linha de roupas e equipamentos desenhados em oficinas colaborativas para serem utilizados em manifestações. Toda a indumentária é criada “tanto para dar uma resposta material às

<sup>83</sup> Ver o texto do grupo em BLOCK, René e NOLLERT, Angelika (orgs.). *Collective Creativity/Kollektive Kreativität*. Catálogo da mostra no Kunsthalle Fridericianum, Kassel, 2005. p. 137.

*necessidades das pessoas que praticam ação direta, desobediência civil e social, como para tentar responder às necessidades de ‘representação direta’, da autoconstrução da imagem do ativista pelo ativista e de sua imagem imediata (através das opções de tecidos, cores e adereços).”<sup>84</sup> A proposta é uma provocação sarcástica tanto a uma “nova tendência” para o protesto que ainda não chegou às ruas e nem foi cooptada pela indústria cultural, como uma mídia tática que discute como o ativismo chega aos meios de comunicação, quando imagens coloridas de protestos não-violentos, segundo o grupo, não costumam ser mostradas nos noticiários. “*Pret-a-Revolter é concebido como uma cilada para a mídia (...), antecipando a sua tendência em criminalizar qualquer forma de antagonismo político.*”<sup>85</sup>*



*Pret-a-Revolter*  
(2001), linha de roupas defensivas criada pelo coletivo Las Agencias.

A proposta dos artistas-ativistas do *Las Agencias* é clara: trabalhar o protesto na esfera social ao invés de apenas produzir objetos de arte, ou ver a sua prática sendo instrumentalizada como subproduto que alimenta as indústrias criativas. Uma transformação social só é revolucionária se manifesta a capacidade criativa em seus efeitos na vida cotidiana, na linguagem e no espaço<sup>86</sup>. O crítico Gerald Raunig sustenta a tese de que após a guerra civil enfrentada pelos ativistas em Gênova, o espaço revolucionário para a ação direta tornou-se mais difuso, “*combinando componentes de visibilidade e invisibilidade, trazendo intervenções moleculares para o dia a dia.*”<sup>87</sup> A vida nos grandes centros urbanos, transfigurada em um teatro político reinventado com

<sup>84</sup> Declaração do grupo sobre o projeto. Disponível em: <<http://www.sindominio.net/fiambrera/web-agencias/paginasingles/index/indexPRETA.htm>>. Acesso em: 10 jan. 2007.

<sup>85</sup> Idem.

<sup>86</sup> LEFEBVRE, Henri. *The Production of Space*. Oxford: Blackwell, 2001. p. 54.

<sup>87</sup> RAUNIG, Gerald. “The many ands of Art and revolution”, in BRADLEY, Will e ESCHE, Charles (eds.). *Art and Social Change. A Critical Reader*. Londres: Tate, 2007. p. 392.

“novos gestos” pelo coletivo espanhol *Yomango*, decompõe-se em práticas conscientes de mobilidade tática que se apropriam politicamente de uma marca e de objetos vendidos pelas multinacionais para fazê-los circular livremente. Gestos subversivos têm uma beleza que leva em conta “*a novidade e a simplicidade dos meios empregados, a desproporção entre a iniciativa e suas repercussões, a desorientação e a anarquia resultante desse desequilíbrio.*”<sup>88</sup> *Yomango*, afirma Yoques (pseudônimo), um de seus “consultores” residentes na cidade de Barcelona, é um tipo de manifestação anarquista de recusa “*que acontece, sucede, passa na sua frente e faz você se dar conta de que isso está te esperando, te ajudando a crescer e a viver mais feliz consigo mesmo e com as pessoas que te cercam*”<sup>89</sup>. O ativista justifica o estilo anárquico, irreverente e inesperado das manifestações do *Yomango* como um fator eficiente para o protesto. “*Agora que as pessoas de direita saem às ruas para manifestar-se contra os direitos dos homossexuais, dos bissexuais e dos imigrantes (...), as manifestações organizadas me parecem tão estúpidas quanto os desfiles de moda. É o tipo de estratégia que você já sabe bem o que vai acontecer, o que te faz voltar tranquilo para casa...*” Os manguistas, defende Yoques, “*são pessoas capazes de decidir a realização de um plano inicial em três minutos. Pessoas autônomas que levam adiante suas idéias com a aprovação do subconsciente coletivo.*”

*Yomango* é uma marca anti-corporativa e anti-consumo, apresentada ao público em julho de 2002, durante um falso desfile de moda criado pelos ativistas no centro comercial de Barcelona. Seu nome relaciona a famosa grife europeia de roupas Mango™ com a gíria em espanhol para “eu afano” (*yo mango*). Furto como desobediência social coletiva nos espaços privatizados de lojas, redes de supermercados e *shoppings*, “*cleptomania reflexiva*” como um assalto à venda de um estilo de vida criado pelo mercado<sup>90</sup>. *Mangar*, ressalta Yoques, é um ato político. “*É algo que não afeta você sendo de direita ou de esquerda, anarquista ou capitalista... Essa situação afeta a todos por igual.*” Embora o projeto desta coalizão de ativistas e trabalhadores precários espanhóis, alguns deles ligados aos movimentos de ocupação e mídia independente, tenha encerrado oficialmente suas atividades em julho de 2007<sup>91</sup>, o *Yomango* tornou-se uma ferramenta de protesto disseminada através de “franquias” na

---

<sup>88</sup> GALARD, Jean. *A Beleza do Gesto: uma estética das condutas*. São Paulo: Edusp, 1997. p.63.

<sup>89</sup> Entrevista realizada em 28/01/2006. As declarações posteriores estão na mesma entrevista.

<sup>90</sup> SHOLETTE, Gregory. “Dark Matter, Activist Art and the Counter-Public Sphere”, 2003. Disponível em: <[http://gregorysholette.com/writings/writingpdfs/05\\_darkmattertwo.pdf](http://gregorysholette.com/writings/writingpdfs/05_darkmattertwo.pdf)>. Acesso em: 11 fev. 2006.

<sup>91</sup> De acordo com o último comunicado publicado no *site* nesta data. Ver <http://www.yomango.net>

Argentina, Brasil, México e Alemanha. Suas ações concretizam a alusão dos ensinamentos de Proudhon no século XIX de que a “a propriedade é um roubo!”, tal como *Steal This Book* (Roube Este Livro), o manual de conselhos práticos para o roubo politizado escrito por Abbie Hoffman em 1971, direcionado para pessoas com uma “mentalidade fora da lei”, o teatro do dramaturgo italiano Dario Fo, sobretudo a peça *Não Se Paga! Não Se Paga!* (1974)<sup>92</sup>, o *potlatch*, forma pré-comercial de circulação de bens identificada na vida das tribos indígenas norte-americanas e fundada na reciprocidade de presentes suntuosos, subversivamente adaptado ao discurso dos situacionistas, a construção de uma “arte de viver” por Raoul Vaneigem e, mais recentemente, sua similaridade com as idéias sobre furto apoiadas pelo coletivo anarquista de “ex-trabalhadores” *CrimethInc*<sup>93</sup>.

O ato mágico de afanar roupas e alimentos para transformá-los em doações e banquetes coletivos, como o jantar de encerramento do Fórum Social Europeu (Florença, 2002), é justificado como um protesto ativista de libertação do desejo e de gratuidade, em resposta à situação da precarização do trabalho, das relações sociais e da absorção corporativa em nutrir-se das idéias e das formas de vida para vendê-las, roubando a alegria, a felicidade e o tempo livre das pessoas. “*O estilo Yomango propõe ‘reapropriar-se’, legitimar e estender a ‘expropriação’ do que, com efeito, antes de sua conversão em ‘coisas’, pertenceu a todos.*”<sup>94</sup> Os conhecimentos sobre a produção de ferramentas para o furto (roupas, acessórios e instrumentos) e gestos cotidianos (comportamentos e ações) são divididos pelos *manguistas*, que publicam no *website Yomango* ([www.yomango.net](http://www.yomango.net)) técnicas sobre como afanar sem ser identificado por câmeras de segurança e pelos alarmes das grandes cadeias de lojas comerciais. Para o crítico Mark Dery, no entanto, a expropriação festiva do *Yomango* se apresenta como sendo mais uma “*rebelião da classe média*”, um “*revival gelado*” do livro de Abbie Hoffman ou “*uma visão pseudo-situacionista do shopping center transformado em um espaço para um jogo subversivo (...). Idéias meio requentadas que tiveram seu prazo de validade vencido, assim como a sua periculosidade.*”<sup>95</sup>

---

<sup>92</sup> Dentre uma das histórias da peça está a de uma mulher, Antonia, que junto a outras mulheres do bairro em que vive, descobre que os preços dos produtos de um supermercado voltaram a subir. Indignadas, as mulheres decidem levar os alimentos sem pagar.

<sup>93</sup> Ver o texto “Why I Love Shoplifting from big corporations”, publicado pelo grupo. Disponível em: <http://www.crimethinc.com/texts/days/shoplifting.php>.

<sup>94</sup> YOMANGO. “10 sugerencias para un estilo Yomango: porque la felicidad no se puede comprar”, outubro de 2002. Disponível em: <<http://www.yomango.net/node/110>>. Acesso em: 27 jan. 2006.

<sup>95</sup> Entrevista realizada em 11/09/2006.

Em parte, a provocação de Dery sobre as ações do *Yomango* faz parte de uma reflexão crítica sobre o quanto um protesto pode apenas ressaltar uma determinada tática sem considerar as possibilidades e os objetivos políticos desses atos. Como uma ação aberta, o *Yomango*, adverte Yoques, faz parte da vida de cada pessoa e de um grupo que decide com seus amigos e conhecidos o que querem fazer. O ato de furto não é revolucionário, afirma o coletivo *CrimethInc*, mas estabelece relações entre a vida cotidiana e a resistência de indivíduos que estão agindo fora das regras dominantes<sup>96</sup>. Mas, quando “o mundo inteiro é uma cena”, relembrando o comentário dramático enunciado nas peças de Shakespeare, as práticas coletivas dos *manguistas* se revelam “como um jogo encenado a fim de mostrar os jogos da sociedade, que os faz e desfaz.”<sup>97</sup> No primeiro ano de aniversário da revolta popular argentina, ocorrida nos dias 19 e 20 de dezembro de 2001, protestos e ações globais foram realizados. Em Barcelona, a cena da manifestação em solidariedade ao povo argentino ocorreu dentro de um supermercado da rede Champion/Carrefour. Sete casais de *manguistas*, mulheres de vestido vermelho e homens trajando terno escuro, dançaram entre as gôndolas do supermercado um tango tocado em caixas de som, ao mesmo tempo em que afanavam elegantemente garrafas de champanhe escondidas em cestas e “sacolas mágicas” que desafiaram as caixas e os alarmes do estabelecimento. No microfone, uma das ativistas exclamava: “contra o capitalismo, criatividade e *manguismo*!”

No dia seguinte da performance *Yomango Tango*, os ativistas se concentraram em frente à sede do Banco Santander, um dos bancos responsáveis pela crise financeira na Argentina. A celebração terminou dentro do banco com os *manguistas* estourando as garrafas de champanhe e brindando ao povo argentino<sup>98</sup>. Gerald Raunig descreve a prática de expropriação ativista do *Yomango* como um exemplo lúdico de uma micropolítica e uma produção de desejos coletivos, “uma afirmação radical de uma forma diferenciada de consumo, uma recusa da apropriação de bens comuns e sua transformação em propriedade privada, além da reapropriação do trabalho cognitivo e da produção de signos.”<sup>99</sup> Uma atividade que desfruta da descoberta do dom puro, como descreve Raoul Vaneigem, da paixão cada vez mais difundida entre os jovens de

---

<sup>96</sup> CRIMETHINC EX-WORKERS' COLLECTIVE. *Expect Resistance. A field manual*. Salem: Crimethinc, 2008. p. 155.

<sup>97</sup> BALANDIER, Georges. *Poder em Cena*. Brasília: Universidade de Brasília, 1980. p. 5.

<sup>98</sup> O vídeo da performance *Yomango Tango* encontra-se em <http://www.yomango.net/node/133>.

<sup>99</sup> RAUNIG, Gerald. “The many ands of Art and revolution”, in BRADLEY, Will e ESCHE, Charles (eds.). *Art and Social Change. A Critical Reader*. Londres: Tate, 2007. pp. 392 e 393.

furtar pelo prazer e oferecer objetos a outras pessoas, deixando “*pressagiar o que a vontade de viver reserva à sociedade de consumo.*”<sup>100</sup>



A performance-protesto *Yomango Tango* em Barcelona (20 e 21 de dezembro de 2002).

### **Constrangimento tático e correção de identidade**

É comum ouvirmos a afirmação de que os ativistas estão manifestando seu descontentamento nas ruas, nas “zonas de protesto” que estão do lado de fora das grandes, seguras e fortificadas arenas onde acontecem os encontros do G8, da Organização Mundial do Comércio, do Banco Mundial e do Fundo Monetário Internacional. Nestas conferências, o poder vindo de cima dita as políticas de mercado através de decisões tomadas por diretores de corporações e por poucos indivíduos que afetam muitos outros que estão no mundo. No entanto, “constranger taticamente” esses homens poderosos pode contribuir para a exposição clara da violência causada pela globalização neoliberal? Quais os resultados midiáticos, sociais e políticos de uma possível combinação entre os dispositivos do humor aplicados em ações intervencionistas nos espaços físicos e virtuais, no uso do espetáculo contra ele mesmo? Neste nível de atuação, algumas “*versões miniaturizadas dos movimentos anti-*

<sup>100</sup> VANEIGEM, Raoul. *A Arte de Viver para as Novas Gerações*. São Paulo: Conrad, 2002. p. 89.



*capitalistas*”<sup>101</sup> têm realizado comentários ácidos sobre a globalização capitalista e políticas econômicas.

Mais recentemente no Brasil, grupos de artistas como Esqueleto Coletivo criaram performances para tirar sarro da imagem dos investidores do sistema financeiro, um teatro de guerrilha que já circula na tradição das ações nos centros econômicos das grandes cidades, considerando seus diferentes contextos, épocas e propósitos, como os *Yippies* e o ACT UP na Bolsa de Valores de Nova York, respectivamente nos anos 60 e 80, o *Black Mask* em Wall Street, em 1967, e o *Carnaval Contra o Capitalismo*, no centro financeiro de Londres, em junho de 1999. Na ação *Exército de Executivos* (2004), em parceria com o grupo Experiência Imersiva Ambiental e outros colaboradores, uma marcha de homens engravatados e mulheres de salto alto, taier ou vestido foi realizada em frente à Bolsa de Valores de São Paulo. A performance do pelotão de pseudo-*yuppies*, segundo um integrante do Esqueleto Coletivo, causou um certo constrangimento entre os operadores do mercado que ali passavam, mas também ganhou a adesão e a simpatia de transeuntes<sup>102</sup>.

Confeiteiros Sem Fronteiras, no Brasil, e *Biotic Baking Brigade* (BBB), em outros países, estão fazendo o poder falar através de “pastelões espetaculares”, realizando a “revolução pela comédia” ou o que o anarquista Bob Black chama de “groucho-marxismo”<sup>103</sup>. Para os agentes anônimos destes movimentos internacionais que operam em rede, uma torta na cara de um homem público poderoso desmistifica a sua imagem e mostra que ícones políticos e ídolos do mundo corporativo não são inacessíveis e podem ser ridicularizados. Nos últimos anos, o economista Milton Friedman, Bill Gates, Robert Shapiro, CEO<sup>104</sup> da Monsanto, Renato Ruggiero, ex-presidente da OMC; no Brasil, José Genoíno, Ricardo Berzoini, ex-ministro do trabalho, e Orlando de Almeida Filho, secretário de habitação e desenvolvimento urbano do município de São Paulo, foram algumas das figuras públicas “tortadas” em discursos pelos dois grupos. Até o ativista italiano Luca Casarini, “líder do *Disobbedienti*”, foi alvo das sobremesas do BBB por ser considerado “*um ativista com um apetite pela hierarquia*”<sup>105</sup>. Segundo Audrey Vanderford, historicamente, o *prank* político de acertar

---

<sup>101</sup> HOLMES, Brian. “Do-It-Yourself Geopolitics”, in SHOLETTE, Gregory e STIMSON, Blake. *Collectivism after Modernism. The Art of Social Imagination after 1945*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007. p. 281.

<sup>102</sup> Sobre a ação, ver o depoimento de Rodrigo Barbosa (Esqueleto Coletivo) no anexo desta dissertação.

<sup>103</sup> Ver BLACK, Bob. *Groucho-Marxismo*. São Paulo: Conrad, 2006.

<sup>104</sup> Em português, “executivo-chefe”, indivíduo com a mais alta responsabilidade em uma corporação.

<sup>105</sup> Ver o comunicado do grupo em <http://info.interactivist.net/node/1904>.

tortas no rosto de políticos e famosos começou nos anos 60 com o *yippie* Aron Kay. Andy Warhol e a ativista conservadora e anti-feminista Phyllis Schlafly foram algumas de suas vítimas<sup>106</sup>. Uma torta na cara é um aviso com sabor de discórdia, uma advertência clara de que os ativistas não estão nada satisfeitos com a economia neoliberal e os monopólios corporativos. A comicidade gerada por uma torta jogada no rosto fala a língua do “esperanto visual”, observa um integrante do BBB, um símbolo retórico poderoso que é disseminado pela mídia através de fotos dramáticas, vídeos e *press releases* escritos e distribuídos pelos agentes. “*Todo mundo entende o que é uma torta na cara. É uma linguagem universal que toma o espetáculo para espalhá-lo.*”<sup>107</sup>



Milton Friedman sendo “tortado” por um integrante do Biotic Baking Brigade (1998).

Usar a imagem do mundo criado pela infoguerra e as relações sociais de controle da nova economia do capitalismo, para mostrar e ampliar suas contradições, tem sido uma das táticas mais desenvolvidas por artistas e coletivos. *Pranks* e ações planejadas de comunicação-guerrilha transformam-se em uma forma de Teatro Invisível que combina elementos satíricos com crítica social, o uso de pseudônimos, disfarces corporativos ou a invenção de mitos *pop*. O ambiente criado por estes protestos cria um espaço social de si mesmo, na forma de uma subcultura ativista que transgride as fronteiras nacionais. A adoção de nomes múltiplos pelos neoístas e o projeto Luther Blissett são duas iniciativas que instruíram os artistas-ativistas a criarem excessos fenomenológicos por meio de mitos coletivos que aparecem, intervêm e se dissolvem depois, antes de serem absorvidos pelo sistema de arte ou sequestrados pela sociedade de controle. Mitos que são o reverso distorcido do espetáculo, tal como Roland Barthes já havia considerado em fins dos anos 50, quando escreveu sobre a necessidade de se

<sup>106</sup> VANDERFORD, Audrey. “We Can Lick the Upper Crust: Pies as Political Pranks”, 2000. Disponível em: <<http://darkwing.uoregon.edu/~audreylv/Pranks>>. Acesso em: 22 dez. 2005.

<sup>107</sup> Trecho da declaração citado em HAROLD, Christine. *Ourspace: Resisting the Corporate Control of Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007. p. 87. Para um relato completo das ações do *Biotic Baking Brigade*, ver BIOTIC BAKING BRIGADE. *Pie Any Means Necessary: The Biotic Baking Brigade*. Oakland: AK Press, 2004.

produzir um mito artificial reconstituído como uma “mitologia real” a partir de uma linguagem roubada<sup>108</sup>.

Conhecer a herança do humor *prankster* na arte, na literatura e na música é fundamental para aqueles que pretendem desestabilizar o poder e amplificar a voz da arte de protesto. Os *readymades* de Marcel Duchamp, que desmascararam as controvérsias do sistema de arte que atribui maior valor à assinatura do artista que a sua obra, satiristas como Jonathan Swift (1667-1745), Honoré Daumier (1808-1879) e Denis Diderot (1713-1784), as comédias do patafísico Alfred Jarry (1873-1907), os antigos mitos indígenas e seus personagens *tricksters* (trapaceiros), que trabalham com as aparências, a desordem, embaralham papéis e categorias para revelar a verdade através de suas obras e rituais, as provocações dos dadaístas berlinenses e o absurdo surrealista (especialmente o Teatro da Crueldade), assim como o *détournement* situacionista, o teatro de guerrilha dos *Yippies*, *Diggers*, *Provos* e *Black Mask*, a “grande farsa do Rock 'n' Roll” arquitetada pelo empresário Malcolm McLaren na promoção da cultura *Punk* com a banda inglesa Sex Pistols, a campanha visual produzida pelo artista responsável pelas capas do grupo, Jamie Reid, que espalhou por Londres pôsteres nos supermercados encorajando os consumidores a furtar, e o *Culture Jamming* são referências importantes. Vivian Vale e Andrea Juno, duas estudiosas sobre a historicidade do *prank* e de suas manifestações contemporâneas, afirmam que os *pranks* atacam mecanismos fundamentais da sociedade e suas articulações verbais e sociais, evocam uma libertação de expressão e desafiam a autoridade de aparências. Seu poder deriva da exploração e elucidação de áreas inarticuladas e confusas que estão ao redor da sociedade<sup>109</sup>.

Embusteiro da mídia, o *jammer* conceitual Joey Skaggs vem desde os anos 60 usando a imprensa como suporte para suas obras de arte, testando a credibilidade dos jornalistas de diversos países através da criação de personagens que espalham boatos e eventos absurdos<sup>110</sup>. Skaggs expõe uma “falsa realidade” sobre a veracidade não-questionadora das notícias da mídia corporativa. Enquanto os *pranks* de Skaggs

---

<sup>108</sup> Ver BARTHES, Roland. *Mitologias*, São Paulo: Difel, 1982.

<sup>109</sup> JUNO, Andrea e VALE, V. *Re/Search: pranks!* São Francisco: Re/Search Publications, 1987. p. 5.

<sup>110</sup> Entre os trotes mais conhecidos de Skaggs espalhados na mídia destacam-se *Cathouse For Dogs* (de 1976, um “prostíbulo para cachorros” anunciado em um jornal de Nova York), a criação de um “banco de esperma de celebridades do rock” (*Celebrity Sperm Bank*, 1976) e a terapia de “Baba Wa Simba”, um guru queniano inventado em 1995 pelo artista que convenceu dezenas de jornalistas em Londres de que, para liberar instintos reprimidos, as pessoas deveriam urrar como leões e comer carne crua. O *prank* foi noticiado pelos noticiários londrinos que depois descobriram ser mais uma farsa do artista. Uma extensiva documentação dos *pranks* de Joey Skaggs encontra-se em seu *site*, <http://www.joeyskaggs.com>.

parecem mais preocupados em criar armadilhas que confirmem a fragilidade das notícias que circulam na imprensa, a dupla de ativistas do *Yes Men*, formada por Andy Bichlbaum (pseudônimo de Jacques Servin) e Mike Bonanno (pseudônimo de Igor Vamos), se infiltra no contexto da mídia de massas e utiliza a sátira e o humor para ridicularizar e criticar a falta de ação do governo, denunciar danos corporativos e outras injustiças sociais.

É importante perceber que a estética anti-corporativa das intervenções do *Yes Men* e do seu avatar virtual, @<sup>TM</sup>ark, está essencialmente na *mimesis* da natureza orgânica e adaptável da linguagem corporativa que o grupo pretende emular, dizendo “sim” ao neoliberalismo como sátira política<sup>111</sup>. Fundado em 1993 por Ray Thomas (pseudônimo de Servin) e Frank Guerrero (pseudônimo de Vamos), o @<sup>TM</sup>ark (cuja tradução literal do nome é “Mercado de Arte”) é um *site* de uma “corporação” (www.rtmk.com) gerenciada anonimamente, e que financiou até 2003 atos de sabotagem midiática com propósitos estéticos e ativistas. A página funcionava como uma base de dados que reunia uma lista de projetos e um fundo de investimento mútuo para o financiamento de intervenções e protestos, além de prestar uma consultoria para possíveis colaborações de outros indivíduos interessados em participar destes projetos. O objetivo do *site* era tanto criar um sistema aberto de troca de idéias e produtos entre trabalhadores imateriais, como ser um facilitador de intervenções espetaculares para o aperfeiçoamento dos debates que cercam a cultura contemporânea, apoiando meios teatrais e pedagógicos que causassem danos ao mercado comercial.

A mais famosa ação de mídia tática financiada pelo @<sup>TM</sup>ark foi o projeto coletivo *Barbie Liberation Organization* (BLO, na verdade uma ação promovida por Igor Vamos e alguns colaboradores). Nas vésperas do Natal de 1993, o BLO realizou a compra de centenas de bonecas Barbie e soldados G.I Joe, e cuidadosamente trocou as caixas de voz dos brinquedos. Em seguida, os bonecos foram embalados e colocados de volta às prateleiras das lojas dos EEUU. O grupo contatou a mídia sobre a bizarra intervenção, que virou notícia nacional. Jornalistas entrevistaram famílias e crianças, que se empolgaram com as vozes das bonecas Barbie dizendo frases como “A vingança é minha!” e “Homens mortos não mentem!”, enquanto os soldados G.I Joe diziam coisas como “Vamos planejar o casamento dos nossos sonhos!” e “Matemática é difícil!”. O objetivo do ato, diz Igor Vamos, foi revelar e corrigir o problema dos

---

<sup>111</sup> O termo “Yes Man” significa uma pessoa sem opinião própria que concorda ou aceita a liderança de outro em troca de reputação.

estereótipos de gênero que estão nos brinquedos infantis. “Libertando-os” das frases que reforçam e personificam o sexismo e a violência, os bonecos, que viraram itens de colecionador, causariam uma interferência contagiosa e poética entre as pessoas, e a discussão receberia a atenção da mídia<sup>112</sup>.



A ação do Barbie Liberation Organization noticiada em um jornal da CNN.

Seis anos depois, o ®™ark financiou um *site*-paródia do então candidato a presidência dos EEUU pelo Partido Republicano, George W. Bush. A página [www.gwbush.com](http://www.gwbush.com), à primeira vista, visualmente parecida com o *website* oficial da campanha ([www.georgebush.com](http://www.georgebush.com)), trazia piadas e textos que destacavam fatos polêmicos envolvendo o candidato (como o uso de drogas e por ter transformado o Texas, durante a sua gestão como governador, no Estado mais poluído dos EEUU). O *site*-paródia foi visitado diariamente por milhares de usuários e os advogados da campanha republicana foram acionados para retirar a página do ar, o que só aumentou a efetividade da ação do ®™ark em mandar as ameaças de censura para a mídia e publicá-las no *website* satírico. Ao ser questionado por um jornalista sobre a natureza das declarações contidas na página falsa, Bush respondeu que “*é preciso que haja limites à liberdade.*”<sup>113</sup>

A cobertura da imprensa, a dissonância e a confusão gerada pelos episódios ocorridos na ação *Barbie Liberation Organization* e o *site*-paródia de Bush deram

<sup>112</sup> Entrevista realizada com Igor Vamos em 18/10/2005. No endereço <http://ifaq.wap.org/posters/barbiedir.pdf>, encontra-se um manual de instruções sobre como mudar as caixas de voz dos bonecos.

<sup>113</sup> THE YES MEN. *The Yes Men: The True Story of the End of the World Trade Organization*. Nova York: The Disinformation Company, 2004. p. 15.

subsídios à dupla Servin/Bichlbaum e Vamos/Bonanno para o início do projeto anti-corporativo *Yes Men*. Ao invés de assumir a figura conhecida do ativista que protesta nas ruas contra aqueles que estão sentados nas cadeiras das grandes corporações, *lobbistas* e porta-vozes da Organização Mundial do Comércio (OMC), a dupla de ativistas experimentou personificar a imagem e os papéis dessas pessoas para “corrigir suas identidades”, retomando em parte a estratégia usada na ação com os bonecos para agora mostrar “*coisas que não nos representam honestamente, ou que estão escondendo algo sobre a sua natureza assustadora.*”<sup>114</sup> Conforme Bonanno,

Corrigir uma identidade significa trazer a verdade à tona. A OMC está fazendo coisas terríveis a muitas pessoas, mas ela mostra o oposto. Nós estamos interessados em corrigir sua identidade. Do mesmo modo que um ladrão rouba a identidade de alguém para participar de atividades criminosas, apontamos as pessoas que vemos como criminosas e roubamos suas identidades para torná-los honestos, ou para tentar apresentar um lado mais honesto da história. O que fazemos é criar espetáculos públicos que, de uma maneira poética, revelem algo sobre a nossa cultura que no fundo é um problema.<sup>115</sup>

Duas semanas antes dos protestos em Seattle, em novembro de 1999, a dupla adquiriu o domínio [www.gatt.org](http://www.gatt.org) e começou a construir um *site*-paródia da OMC<sup>116</sup> com a ajuda de colaboradores, publicando textos mais críticos sobre a história da organização. Aproveitando-se da falta de atenção na leitura de textos pela *internet*, pesquisas rápidas em *sites* de busca e a distração de jornalistas, CEOs e advogados sobre a confusão comum entre o nome GATT, sigla em inglês para Acordo Geral sobre Tarifas e Comércio<sup>117</sup>, e OMC, criada em 1995 como um secretariado para administrar as regras do GATT, a página falsa da OMC começou a receber centenas de visitas. *E-mails* foram enviados solicitando a participação de representantes da organização em

---

<sup>114</sup> Trecho do depoimento de Mike Bonanno no documentário “The Yes Men” (2003), dirigido por Chris Smith, Dan Ollman e Sarah Price.

<sup>115</sup> *Idem*.

<sup>116</sup> O endereço oficial do *site* da OMC é <http://www.wto.org>.

<sup>117</sup> O GATT foi estabelecido em 1947 para impulsionar o livre comércio dos mercados globais e combater práticas protecionistas, a menos que estas estejam a favor de interesses corporativos de multinacionais que controlam mais de 75% do comércio mundial, além de determinar a política interna de diversos países através de tratados unilaterais. Sobre a OMC, leis nacionais de qualquer país, como proteção ao ambiente e aos trabalhadores, podem ser modificadas se forem consideradas “barreiras ao comércio”. Neste sentido, “*a OMC promove a consolidação do poder e da riqueza nas mãos de grandes corporações e instituições financeiras.*” Ver NOTES FROM NOWHERE (eds.). *We Are Everywhere: the Irresistible Rise of Global Anticapitalism*. Londres: Verso, 2003. p. 208.

conferências internacionais e palestras sobre o comércio global. Respondendo aos convites, Bichlbaum e Bonanno começaram então a incorporar as identidades desses representantes inventando novos nomes, perfis e assumindo a imagem de seus oponentes para afirmar, através de uma retórica complexa, suas contradições e crenças, expondo suas agendas ocultas e manipuladoras.

Convidados por um *e-mail* enviado à página [gatt.org](http://gatt.org) para a conferência “Têxteis do Futuro”, na Universidade de Tecnologia de Tampere, Finlândia, a dupla de impostores-especialistas em livre comércio apresentou em sua exposição a solução da OMC para resolver os dois principais problemas gerenciais de um diretor de uma grande corporação: manter o controle total à distância sobre seus empregados (entende-se empregados aqui como mão-de-obra semi-escrava disponível nas *sweatshops* do Terceiro Mundo) e ter uma quantidade saudável de tempo livre para suas atividades de viagem e lazer. Esta solução tecnológica, segundo o suposto representante da OMC, Hank Hardy Unruh (identidade criada por Bichlbaum), estaria baseada em tecidos, em um protótipo real de comunicação dos gerentes corporativos com trabalhadores geograficamente dispersos.

Rapidamente, Bonanno puxa o terno de Unruh e revela a invenção da OMC à platéia. Diante do público formado por importantes diretores, acadêmicos e especialistas, Unruh aparece vestindo um colante dourado, apresentado com o nome de *Management Leisure Suit* (Traje de Lazer Gerencial). O porta-voz da OMC mostra então a principal ferramenta da invenção, um falo dourado ligado ao traje que é inflado, chamado de “Apêndice de Visualização dos Empregados”. O estranho aparato permite que o gerente monitore através de uma tela seus funcionários, podendo controlá-los com impulsos elétricos através de *chips* implantados em seus ombros. O Traje de Lazer Gerencial também possibilita que o administrador usufrua de uma mobilidade e de uma plena vigilância sobre as atividades produtivas da empresa, em qualquer hora e lugar, sentindo o que os trabalhadores sentem.



**Mullistavat kuidut ja uudet tekniikat  
jyräävät perinteisen kutomateollisuuden**

**Tehokkuus:** Esimerkiksi älyvaatteet ja innovatiiviset kuidut ovat tulevaisuuden arkipäiviä



Yes Men na conferência em Tampere (21 de agosto de 2001). Ao lado, reprodução da página de um jornal finlandês sobre a palestra de Hank Hardy Unruh. O título da reportagem diz: “Representante da OMC discute meios de controlar trabalhadores através de um sistema de impulsos elétricos”.

A performance absurda de Bichlbaum e Bonanno denuncia e ataca o paradigma da rede que garante uma autonomia idealizada, logo capturada e modificada como disciplina produtiva de monitoramento a distância do trabalho e das relações sociais. O *Yes Men* usa a ironia e o humor na hora certa, construindo *memes* que intensificam e exageram, segundo a estudiosa Christine Harold, o que Gilles Deleuze descreve como a passagem da sociedade disciplinar para a sociedade de controle<sup>118</sup>. A intervenção da dupla em Tampere não apenas transformou o cenário da conferência em uma comédia exagerada, como ridicularizou a atitude pseudo-hedonista do administrador neoliberal pós-moderno em assumir uma personalidade flexível.

<sup>118</sup> HAROLD, Christine. *Ourspace: Resisting the Corporate Control of Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007. p. 89.



A platéia da conferência respondeu com aplausos e sorrisos as propostas do representante da OMC, sem mesmo questionar publicamente a invenção. No dia seguinte, jornais finlandeses noticiaram o *prank* da dupla. A tentativa de ocupar as páginas de jornais e de revistas com as manifestações do grupo é um momento importante. Segundo Bonanno, muitas das ações do *Yes Men* “são ativadas nas histórias que são contadas sobre elas mais tarde”<sup>119</sup>, nos textos, vídeos e livros escritos pelo grupo<sup>120</sup>, o que possibilita que o grande público conheça e se interesse pelas idéias dos ativistas anti-corporativos.

Em outras ações de mídia tática, o *Yes Men* vem desmascarando publicamente certas irresponsabilidades não assumidas pelas grandes corporações, obrigando-as a admitir a culpa de um histórico de agressões ao meio ambiente e a populações inteiras. No aniversário de quase 20 anos do desastre que atingiu Bhopal, na Índia, quando em 2 de dezembro de 1984 um acidente químico de uma fábrica da Union Carbide despejou cerca de 27 toneladas do gás tóxico metil isocianeto na cidade, matando 20 mil pessoas e deixando outras 120 mil com sérios problemas de saúde, o *Yes Men* trabalhou com este fato para criar um de seus mais bem-sucedidos *pranks*<sup>121</sup>. Embora a Dow Chemical tivesse comprado a Union Carbide em 1999, nada foi feito para “limpar a sujeira em Bhopal”. As vítimas não foram compensadas financeiramente e a Dow não assumiu a culpa pela catástrofe.

Um dos representantes da Dow Chemical, Jude Finisterra (na verdade um novo disfarce criado por Bichlbaum), foi chamado pela BBC World Television para falar sobre o aniversário do acidente, quando se desculpou ao vivo e anunciou que a Dow pagaria US\$ 12 bilhões<sup>122</sup> de compensação às vítimas da tragédia, além de remediar os estragos ambientais causados. O montante levaria a empresa a liquidar a Union Carbide. Em minutos, a manchete noticiada pela BBC, “Dow assume inteira responsabilidade”, trouxe consequências negativas para a corporação, forçando-a anunciar publicamente, algumas horas depois, que as vítimas de Bhopal não seriam ajudadas. Além disso, a nova correção de identidade do *Yes Men* causou à Dow uma perda temporária de US\$ 3 bilhões no mercado de ações. Para Bonanno,

---

<sup>119</sup> Entrevista realizada em 9/02/2006. As declarações posteriores estão na mesma entrevista.

<sup>120</sup> Um bom exemplo é o livro *The Yes Men: The True Story of the End of the World Trade Organization*. (Nova York: The Disinformation Company, 2004), e que conta detalhadamente todas as ações do grupo até 2002.

<sup>121</sup> Nesta ação, o grupo usou a mesma estratégia empregada nos *pranks* da OMC, criando um *site*-paródia da Dow ([www.dowethics.com](http://www.dowethics.com)) e sendo chamado para a entrevista. O vídeo da entrevista com Jude Finisterra encontra-se em: <http://br.youtube.com/watch?v=LiWlvBro9eI>.

<sup>122</sup> O valor pago na compra da Union Carbide pela Dow.

com o *prank* da Dow, quisemos causar a essa corporação uma humilhação pública pela sua recusa em ajudar o povo de Bhopal. Por um momento, quisemos mostrar que um outro mundo NÃO É possível se deixarmos as corporações decidirem aquilo que elas acham certo. A nossa mensagem é clara: devemos mudar o sistema. A imprensa unidimensional é apenas um sintoma da doença e nós estamos interessados em nos livrar da doença não apenas tratando um único sintoma.



Andy Bichlbaum assume a identidade de Jude Finisterra, porta-voz da Dow Chemical, em entrevista à BBC (novembro de 2004).

A linguagem do poder, afirma Georges Balandier, contribui para manifestar as diferenciações sociais, separando governantes e governados<sup>123</sup>. Enquanto isso, os ativistas estão utilizando esta linguagem para devolver o poder às pessoas como coletividade, reinterpretando os discursos dominantes e tornando mais claras suas exigências e lutas. De forma lenta e gradual, a arte do protesto oferece a abertura de um território de novas experiências históricas e de alternativas concretas de expressão direta e legitimação social. Na opinião de Gregory Sholette, coletivos como *Yes Men* vêm “tentando construir pontes organizacionais atuais efetivas para os ativistas locais (...), e esta é a única maneira de vincular o local ao transglobal. Só que muito mais deve ser feito para construir redes institucionais. O importante é não apenas criar, mas sustentar essas ligações.”<sup>124</sup> Para Mike Bonanno, “a organização real é a única forma útil de ativismo. Sem ela, poderíamos ser desnecessários, pois não teríamos como expandir o interesse de muitas pessoas sobre estes assuntos.”

<sup>123</sup> BALANDIER, Georges. *Poder em Cena*. Brasília: Universidade de Brasília, 1980. p. 13.

<sup>124</sup> Entrevista realizada em 9/02/2006.

*Yes Men*, *Yomango*, *Biotic Baking Brigade* e Luther Blissett levam o seu teatro de lutas e a imaginação da arte para as manifestações sociais, proporcionando uma forma de “ativismo aberto” para que qualquer indivíduo/coletivo possa utilizar suas ferramentas táticas, camuflagens e brechas, e assim provocar choques semióticos, curto-circuitos na cultura corporativa e nas mitologias comerciais. Constantemente, estes intervencionistas estão retomando em suas práticas cotidianas as reflexões sobre as relações entre ação e representação, tal como a Internacional Situacionista havia considerado nos anos 60 ao afirmar a importância de uma “*luta por uma vida à altura do desejo e a representação concreta dessa vida.*”<sup>125</sup> Fora das esferas institucionais, a arte do protesto precisa posicionar-se cada vez mais criticamente sobre suas propostas. Deve questionar a dimensão estética e comunicativa das linguagens da ação política e de seus efeitos, buscando criar circuitos independentes de produção e de distribuição de suas práticas, enquanto o futuro do ativismo depende da eficácia das lutas locais e de sua capacidade de enredar e integrar diversos movimentos, para depois atravessar as fronteiras do mundo<sup>126</sup>.

### 2.3 Ativismo semiótico contra o poder da marca

Em segundos, a imagem do rosto de um modelo estampado no *outdoor* é assaltada com um enorme “X” feito de tinta verde. Frases como “o corpo não é uma mercadoria”, “o ideal de beleza é transitório” e “não ao pronto-a-pensar” são escritas com *spray* nas superfícies das propagandas. Rabiscos, símbolos e grandes quantidades de tinta, pincéis, cola e papel são usados para cobrir as imagens em exposição nas estações de metrô de Paris. Em outubro de 2003, células de 20 e 30 pessoas, entre jovens estudantes, professores, desempregados, pesquisadores, arquitetos e intermitentes do espetáculo<sup>127</sup>, percorreram as estações da cidade para desfigurar o número máximo de anúncios. Previamente combinada em listas de discussão, no boca-

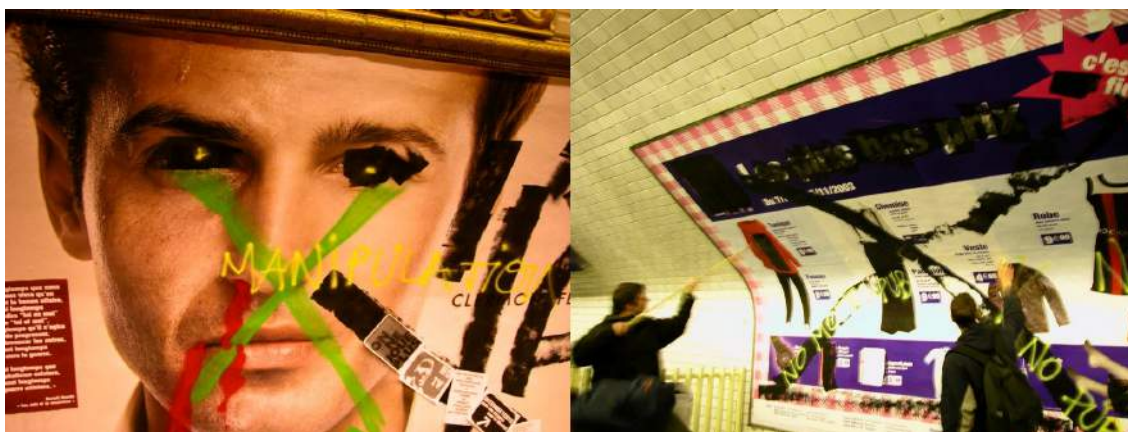
---

<sup>125</sup> INTERNACIONAL SITUACIONISTA, “Contribuição para uma definição situacionista de jogo”, in JACQUES, Paola Berenstein (org.). *Apologia da Deriva: Escritos Situacionistas Sobre a Cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p. 61.

<sup>126</sup> AUTONOME AFRIKA-GRUPPE. “Communication Guerrilla - Transversality in Everyday Life?”, setembro de 2002. Disponível em: <[http://www.republicart.net/disc/artsabotage/afrikagruppe01\\_en.pdf](http://www.republicart.net/disc/artsabotage/afrikagruppe01_en.pdf)>. Acesso em: 23 nov. 2005.

<sup>127</sup> Intermitentes do espetáculo são os profissionais franceses ligados às áreas culturais de produção, cinema, teatro e televisão, e que desde os anos 60 vivem em um regime flexível de trabalho, dispondo de um estatuto público que reconhece a dimensão temporária de seus empregos.

a-boca, por panfletos e *e-mails*, mantendo os nomes de seus participantes e a essência não-hierárquica do movimento sob o nome múltiplo de Robert Johnson (uma homenagem ao famoso *bluesman* norte-americano dos anos 30), a ação direta não-violenta chamada de *Stopub* foi um ataque de “publifobia em massa” contra o sufocamento dos espaços urbanos pelo discurso comercial, usado pelas corporações para seduzir e vender modelos imaginários de felicidade. Até o fim de 2003, mais de nove mil anúncios foram alterados nas estações de Paris, causando um prejuízo de um milhão de euros e uma severa onda de repressão policial contra os ativistas<sup>128</sup>.



Stopub. Fotos das ações no metrô de Paris (novembro de 2003).

O sociólogo Leslie Sklair nota que o projeto ideológico-cultural do capitalismo global está em persuadir as pessoas para que consumam além de suas necessidades reais. “A ideologia-cultura do consumismo proclama, literalmente, que o sentido da vida é encontrado nas coisas que possuímos. Consumir, portanto, é estar plenamente vivo.”<sup>129</sup> O ato de consumir nos carrega para um mundo imaginado e formatado por máquinas de expressão, movidas pela rede flexível de serviços, funções e a criatividade dos trabalhadores cognitivos de corporações e agências, com suas atividades de pesquisa e desenvolvimento, *marketing*, *design*, concepção e comunicação. Um mundo onde a expressão se transforma em incitação e recebe o nome de “publicidade”, constituindo uma solicitação, um comando, assim como um repertório de crenças a respeito de si mesma e dos outros<sup>130</sup>. Nesta oferta de mundos, as cidades cosmopolitas se transformaram em um labirinto de imagens e *slogans* que atravessam espaços, mentes e as horas de um dia passado nas ruas ou diante das televisões, cultivando um

<sup>128</sup> GATTOLIN, André e LEFEBVRE, Thierry. “Stopub : analyse provisoire d’un rhizome activiste”, 17/03/2004. Disponível em: <[http://multitudes.samizdat.net/article.php3?id\\_article=1376](http://multitudes.samizdat.net/article.php3?id_article=1376)>. Acesso em: 6 abril 2006.

<sup>129</sup> SKLAIR, Leslie. *Sociologia do Sistema Global*. Petropolis: Vozes, 1995. p. 57.

<sup>130</sup> LAZZARATO, Maurizio. *As Revoluções do Capitalismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. p. 100.

intenso circuito de sinais com rápida produtividade semiótica e pouca relação de sentido. O arquiteto Neil Leach vai mais além ao afirmar que o efeito gerado pela estetização do mundo, quando tudo se resume a um acúmulo de imagens, é de uma anestesia acentuada pela aceitação passiva das mesmas, quando a embriaguez e a complacência criada resultam em uma diminuição da consciência crítica<sup>131</sup>.

Em dezembro de 2006, o prefeito de São Paulo, Gilberto Kassab, anunciou a sua “cruzada contra a poluição visual”. Questões de interesse político motivaram a aprovação da chamada “Lei Cidade Limpa”, em vigor desde janeiro de 2007, proibindo, entre outras coisas, *outdoors* e propagandas em totens, placas, *backlights* e fachadas dos prédios. Colagens de cartazes também foram proibidas sob a ameaça de multa de até R\$ 10 mil. Durante os primeiros meses, São Paulo foi tomada pelo vazio das grandes estruturas de metal, que até então sustentavam os anúncios, e dos grandes retângulos brancos onde antes havia *outdoors*. Fachadas de restaurantes, bares, supermercados, lojas e *shopping centers* ainda exibiam o desgaste deixado pelas manchas dos letreiros retirados. Uma pesquisa do instituto Datafolha, feita em 13 de agosto de 2007, concluiu que 63% dos entrevistados aprovaram a Lei Cidade Limpa<sup>132</sup>. Porém, a retirada de anúncios das ruas aumentou significativamente o número peças publicitárias em ônibus e estações de metrô, através de cartazes e a instalação de monitores de vídeo com notas e dicas de entretenimento sobre teatro, culinária, horóscopo e claro, mais publicidade.

Houve um tempo em que as propagandas nestes espaços também competiam com os anúncios exageradamente colocados, e sem muito critério, em prédios, casas, estacionamentos, tapumes, escolas, parques e outras áreas da cidade. No mesmo ano em que a ação *Stopub* ocorria em Paris, em São Paulo, os integrantes do Esqueleto Coletivo lançaram sua campanha de publicidade anti-abusiva. Nos últimos anos, o metrô paulistano foi tomado por novos e ainda maiores painéis publicitários, e o grupo decidiu protestar contra a agressão visual produzida pelos anúncios de marcas como Nike e C&A. Em uma das principais estações de metrô da cidade, um integrante do Esqueleto Coletivo distribuiu panfletos utilizando a marca da Nike com a frase “se você é contra a propaganda abusiva, coloque este panfleto na caixa de sugestões”. Frases sobre a colonização do espaço pela publicidade foram coladas nos *outdoors* e nas placas do metrô. Em 2005, o grupo criou na *internet* o GAPA (Grupo Anti-Publicidade Abusiva),

---

<sup>131</sup> LEACH, Neil. *A Anestésica da Arquitetura*. Lisboa: Antígona, 2005. p. 99.

<sup>132</sup> De acordo com o site da Prefeitura de São Paulo. Ver <<http://www2.prefeitura.sp.gov.br/noticias/sec/habitacao/2007/10/0022>>. Acesso em: 10 jan. 2008.

recebendo apoio e o interesse de outras pessoas para participar de novas intervenções<sup>133</sup>. Outras citações, como “odeio muito tudo isso”, “isso não foi feito para mim” e “espaço roubado”, foram coladas em cima das propagandas, assim como o uso de folhas de papel em branco para cobrir marcas e telefones de alguns *outdoors*. Apesar de anônima, a ação do GAPA acabou virando notícia de jornal<sup>134</sup>.

Rodrigo Barbosa, integrante do Esqueleto Coletivo, explica que a ação anti-propaganda abusiva surgiu de uma insatisfação em ver “um mundo baseado em mentiras”. “*Sempre terá um produto que foi criado pra você. Então, cobrir propagandas é ótimo (...). Por que uma empresa pode pôr essa imagem e eu não posso colocar a minha? (...). É um direito de liberdade e eu não vou pagar uma fortuna pra dizer que acho um absurdo o que esses caras estão fazendo.*”<sup>135</sup> Outros coletivos brasileiros também realizaram suas intervenções e performances para disseminar seus *memes* pelas cidades, contra os exageros da publicidade e de seus eufemismos. Em Belo Horizonte, o coletivo Sem Rosto modificou uma série de propagandas com objetivo de mudar a percepção das pessoas a partir de seu terrorismo visual<sup>136</sup>. Na ocasião das eleições de 2002, o grupo carioca Phoder Paralelo colou desenhos de pênis nos rostos dos candidatos mostrados nos anúncios públicos. Em Recife, um coletivo anônimo de nome NONINONINONO preferiu borrifar tinta branca sobre os “rostos felizes” dos presidenciáveis. Democrática, a intervenção não se preocupou em escolher partido<sup>137</sup>.

Residente em Salvador, o Grupo de Interferência Ambiental lançou, em 2003, a ação *Não-Propaganda*. A proposta é uma apropriação irônica dos suportes publicitários de baixo custo (faixas, panfletos, placas, versões de “homem-sanduíche” etc) pintados de amarelo (a cor que simboliza a identidade do grupo). O descondicionamento momentâneo gerado pelas ações, como a entrega de panfletos em branco que não estão vendendo nada, proporcionaria, segundo o grupo, uma reflexão individual sobre as situações de consumo na cidade, sem o uso de discursos demagógicos para apontar em que medida percebemos os efeitos da publicidade sobre nós<sup>138</sup>. Durante os encontros da Marcha Mundial das Mulheres de 2004, movimento feminista internacional de luta contra a pobreza e a violência sexista, ativistas prepararam uma ação na Avenida

---

<sup>133</sup> Ver o *site* do grupo em <http://www.esqueleto.tk>.

<sup>134</sup> ASSIS, Diego. “Grupo põe bigodinho em outdoors de SP”, in *Folha de S. Paulo*, 30/05/2005, caderno Ilustrada, p. E7. Além do Esqueleto Coletivo, os Bigodistas também participaram do GAPA.

<sup>135</sup> Entrevista realizada em abril de 2006.

<sup>136</sup> Entrevista realizada em 11/01/2007. As ações foram registradas em um documentário, “Anuncie Aqui” (2005), produzido pelo grupo.

<sup>137</sup> Esta ação está documentada no vídeo “Noninoninono” (2002).

<sup>138</sup> Entrevista realizada em 19/01/2006.

Paulista (São Paulo), onde cobriram *outdoors* com as frases “o capitalismo avança, o machismo abunda”, “de escravas do lar a escravas do corpo” e “somos mulheres, não mercadorias”. Em comum, os anúncios modificados mostravam mulheres em posições supostamente sensuais em propagandas de academias de ginástica ou de produtos para celulite. Segundo o comunicado das ativistas, a intervenção foi um protesto contra as leis do mercado, da “*publicidade que expõe imagens do nosso corpo fragmentado e sequestra nossos sonhos para nos vender mentiras.*”<sup>139</sup>



Grupo de Interferência Ambiental. *Não-Propaganda*, ação realizada durante o carnaval em Salvador. Abaixo, intervenção das ativistas da Marcha Mundial das Mulheres (17 de outubro de 2004).

Estas e outras inúmeras manifestações populares ou intervenções micropolíticas, autorais ou anônimas, são exemplos de como alguns artistas, movimentos e coletivos estão encontrando meios de reclamar o espaço público e reverter os diferentes aspectos de uma “vida anunciada”. Em uma vida anunciada, a publicidade não ocupa apenas o último terreno público negociado. Ela também penetra nos processos cognitivos de percepção, a ponto de inserir um indivíduo nas estratégias bem-sucedidas de

<sup>139</sup> Ver o comunicado da ação em <http://www.midiaindependente.org/pt/blue/2004/10/292583.shtml>

*marketing*<sup>140</sup>, transformadas agora na essência da vida pública através de truques publicitários que comercializam personalidades e idéias dos políticos. Ao considerarmos que as imagens são, hoje, um dispositivo político fundamental, e que é necessário uma interferência anti-corporativa sobre os sinais que circulam na esfera da informação (ou infoesfera), intervenções artísticas que modificam criticamente a recepção e o plano narrativo da publicidade tornam-se quase uma resposta natural em um mundo midiático. Estas ações encontram ressonância com a descrição de Michel de Certeau sobre os consumidores e praticantes da cidade, com sua reescrita espontânea dos códigos dominantes, com modos criativos de imaginar mudanças sobre o uso e a ocupação do espaço físico e midiático, reconsiderando suas experiências estéticas e ativistas com a prolongação de uma linguagem que passa dos cartazes publicitários às inscrições contestadoras<sup>141</sup>.

### **O roubo da linguagem programada**

Para alguns indivíduos, quanto mais a sociedade de consumo transforma as pessoas em coisas, diz Stewart Home, e infiltra objetos com uma aparência de subjetividade, maior o descontentamento, até que finalmente isso se amadurece como revolta<sup>142</sup>. De certa maneira, o casal de historiadores e críticos culturais Stuart e Elizabeth Ewen compartilha com a afirmação de Home, ao escrever que se a cultura de massa se apropria da imaginação popular, é nossa tarefa confrontar esta contingência de palavras e imagens a partir de uma imaginação crítica e transcendente. “*As lutas políticas começarão a romper-se através do caos somente quando a cultura de massa for compreendida nos termos de uma batalha para redefinir as fronteiras do espaço social.*”<sup>143</sup> Parte desta estética da revolta descrita por Home e o casal Ewen pontua algumas das preocupações expressas nas intervenções citadas anteriormente. Em outros contextos, estas práticas já foram muito popularizadas durante os anos de 1990 através

---

<sup>140</sup> VANDERBILT, Tom. “The Advertised Life”, in FRANK, Thomas e WEILAND, Matt (eds.). *Commodify Your Dissent: Salvos from the Baffler*. Nova York: W. W. Norton & Company, 1997. pp. 128 e 129.

<sup>141</sup> CERTEAU, Michel de. *A Cultura no Plural*. São Paulo: Papyrus, 2005. p. 46.

<sup>142</sup> Entrevista realizada em 22/08/2005.

<sup>143</sup> EWEN, Stuart e EWEN, Elizabeth. *Channels of Desire: Mass Images and the Shaping of American Consciousness*. Nova York: McGraw-Hill, 1982. p. 281.



de manifestações anti-consumo, *pranks*, fanzines, alterações de *outdoor* e anti-propagandas, um fenômeno conhecido como *Culture Jamming* (Interferência Cultural).

Difundido por artistas e coletivos localizados principalmente nos EEUU e Canadá, as ações dos *jammers*, “*parte como terroristas artísticos, parte como críticos vernaculares*”<sup>144</sup>, buscam sequestrar a cultura comercial e democratizar os canais de comunicação que legitimam as desigualdades e os poderes econômicos, políticos e culturais, agora apropriados por indivíduos que distorcem as regras da normalidade para oferecer uma nova ecologia da mente, uma infodiversidade de significados críticos<sup>145</sup>. Estes praticantes jogam com símbolos e com os signos que nos cercam, produzem confusão e distorção com suas ações de comunicação-guerrilha para capturar a nossa atenção, imobilizando parcialmente os fluxos codificados do espetáculo que transformam a comunicação humana em mercadoria, integrando o político e o artístico.

Historicamente, a imaginação crítica e transcendente desejada pela resistência simbólica dos *culture jammers* tem uma difusa relação com movimentos artísticos, linguagens vernaculares e correntes da contracultura e da subcultura do século XX. A referência mais direta encontra-se nos situacionistas, com a linguagem lúdica e fluída do *détournement*, usada para desviar as imagens e os símbolos espetaculares e colocá-los em uma perspectiva revolucionária. Todavia, o roubo da linguagem programada, assinala o crítico cultural Mark Dery, é tão antiga quanto a desconstrução das narrativas dominantes da cultura branca pelos escravos afro-americanos, “*reescritas através de paródias encriptadas culturalmente, de forma que os brancos não pudessem compreendê-las – um fenômeno que Henry Louis Gates analisou em seu ensaio ‘The Signifying Monkey’ (1988).*”<sup>146</sup>

Segundo Dery, já no início da era moderna, a descrição que o crítico social vitoriano Henry Mayhew fez da trapaça linguística, criada pelas gírias dos vendedores ambulantes londrinos que falavam uma espécie de inglês invertido para ridicularizar seus superiores, se desloca para o “meio tático”, escolhendo as estratégias visuais de uma nova cultura de imagens. O assalto à sintaxe da vida cotidiana aparece nas colagens de Hanna Hoch e Max Ernst, nas fotomontagens de John Heartfield ou no famoso bigode desenhado por Marcel Duchamp em uma reprodução da *Mona Lisa* (o

---

<sup>144</sup> DERY, Mark. *Culture Jamming: Hacking, Slashing and Sniping in the Empire of Signs*. Nova Jersey: Open Magazine Pamphlet Series, 1993. Disponível em: <[http://www.markdery.com/culture\\_jamming.html](http://www.markdery.com/culture_jamming.html)>. Acesso em: 17 jan. 2005.

<sup>145</sup> AUTONOME AFRIKA-GRUPPE, BLISSETT, Luther e BRÜNZELS, Sonja. *Manual de guerrilla de la comunicación*. Barcelona: Vírus Editorial, 2000. pp. 14 e 15.

<sup>146</sup> Entrevista realizada em 11/09/2006. As declarações posteriores estão na mesma entrevista.

*readymade L.H.O.O.Q.*, 1919). A estética radical de recodificação de imagens também inclui as montagens cinematográficas de Sergei Eisenstein e os jogos surrealistas com os *cadavre exquis*. Parte desta tradição de cortes rápidos e justaposições chega também aos nossos dias com os *hiperlinks* da rede virtual e os praticantes de mídia tática, a cultura do *remix*, do *sampler* e do *mash-up*, com a música eletrônica e o *Hip-Hop*, sem antes de ser desenvolvida também pelo *beatnik* William Burroughs, cujo método experimental de *cut-up*, de recortar palavras e frases retiradas de outros lugares para colá-las ao acaso, criando diferentes narrativas rizomáticas, seria a sugestão de uma linguagem virótica para infectar os meios de comunicação. No ensaio *The Electronic Revolution* (1970), o escritor abrevia a sua tese de que uma das formas de fugir da manipulação e do controle da mídia, da publicidade e do conservadorismo político estaria na produção de *cut-ups*, compondo alterações de discursos dominantes, como textos de jornais, relatórios conspiratórios da CIA, músicas ou discursos políticos, reunindo depois estes materiais sempre com o intuito de subverter o sentido pré-determinado.

No ensaio, Burroughs propõe que “o controle da mídia de massas depende em acabar com as linhas de associação. Quando as linhas são cortadas, as conexões associativas são quebradas.”<sup>147</sup> Em outros períodos e contextos, a história da escrita recombinante serviu também como base tanto para os experimentos literários de James Joyce na obra *Finnegans Wake* (1939), como na edição e na linguagem das publicações clandestinas ou independentes, como o *samizdat* russo e os fanzines *punks*. A circulação coletiva destas publicações faça-você-mesmo e seu deslocamento para a *internet* alcançariam o que Félix Guattari chama de “era pós-mídia”, entendida como “uma reapropriação da mídia por uma multidão de grupos-sujeito, capazes de geri-la numa via de ressingularização.”<sup>148</sup> O conceito de “bricolage”<sup>149</sup> também nos ajuda a entender a apropriação de imagens e de discursos através de *cut-ups*, música e colagens como parte importante da construção de estilos e manifestações subculturais como o *Punk* e o *Culture Jamming*. Estas práticas propõem o rompimento, o rearranjo e o uso de elementos diversos em uma variedade de combinações improvisadas que geram novos significados<sup>150</sup>.

---

<sup>147</sup> BURROUGHS, William S. *The Electronic Revolution*, 1970. Disponível em: <[http://www.ubu.com/historical/burroughs/electronic\\_revolution.pdf](http://www.ubu.com/historical/burroughs/electronic_revolution.pdf)>. Acesso em: 28 jun. 2006.

<sup>148</sup> GUATTARI, Félix. *As Três Ecologias*. São Paulo: Papirus, 1993. p. 47.

<sup>149</sup> Ver LEVI-STRAUSS, Claude. *O Pensamento Selvagem*. São Paulo: Papirus, 1989.

<sup>150</sup> HEBDIGE, Dick. *Subculture: the Meaning of Style*. Londres: Methuen, 1979. p. 103.

O lado irônico, imprevisível e sarcástico dos *jammers* traz à superfície do contemporâneo as provocações da revista *The Ballyhoo*, que já no início dos anos de 1930, no auge da Grande Depressão norte-americana, criava propagandas publicitárias de produtos fictícios e incentivava seus leitores a “retocar” as propagandas espalhadas nas ruas<sup>151</sup>. O teatro político dos *Yippies*, a seita anti-fumo de Jasper Grootveld com os *Provos*, a Igreja da Dependência Consciente da Nicotina, grupos como *Church of the SubGenius*, uma “igreja” criada em Dallas com cultos que satirizam teorias conspiratórias, religião e a crença em extraterrestres, os *pranksters* do *Cacophony Society*<sup>152</sup> e parte da estética encontrada na *Pop Art* e na prática de *décollage*, presente nas obras de Mimmo Rotella, Raymond Hains e François Dufrêne, propõem alguns pontos de contato. Outras referências para os *jammers* estão no “terrorismo poético” de Hakim Bey<sup>153</sup>, a cultura do *graffiti*, a obra de Barbara Kruger e a linguagem de protesto do *Gran Fury* e *Guerrilla Girls*.

### **Batalha binária no Império dos signos**

Ao falar de *Culture Jamming*, é necessário também buscar uma definição mais ampliada sobre cultura. De acordo com o *autonome a.f.r.i.k.a. gruppe*, cultura abarca todas as formas de expressão humana, as atribuições de significados, as ações e os produtos da vida cotidiana. O conceito de cultura descreve uma determinada visão do modo como as pessoas aplicam, utilizam e interpretam as normas, as exigências e as possibilidades que estão dentro do espaço social. Ao atravessar toda a sociedade, já não é mais possível considerar a cultura e a política como esferas separadas. Toda a ação política se articula dentro de formas culturais<sup>154</sup>.

O fenômeno descrito por Naomi Klein no livro *Sem Logo* (2000) – livro que tornou as práticas de diversos *culture jammers* mundialmente conhecidas e inspirou outros – mostrou que, durante os anos 90, as principais corporações do planeta deixaram de fabricar produtos para investir na construção da imagem de suas marcas, em *branding*. Pense, por exemplo, na logomarca do tênis Nike, seu *swoosh* vermelho, assim

---

<sup>151</sup> KLEIN, Naomi. *Sem Logo: a Tirania das Marcas em um Planeta Vendido*. Rio de Janeiro: Record, 2002. p. 329.

<sup>152</sup> Sobre estes dois últimos grupos, ver <http://www.subgenius.com> e <http://cacophony.org>.

<sup>153</sup> Ver BEY, Hakim. *Terrorismo Poético e outros crimes exemplares*. São Paulo: Conrad, 2002.

<sup>154</sup> AUTONOME AFRIKA-GRUPPE, BLISSETT, Luther e BRÜNZELS, Sonja. *Manual de guerrilla de la comunicación*. Barcelona: Virus Editorial, 2000. p. 25.

como o *slogan* “Just Do It” transcendendo o próprio calçado para vender um valor, uma atitude. “O logo é um ícone universal, capaz de representar uma variedade de ideais dos jovens. Alguns jovens se identificam tanto com o logo da Nike que o tatuam no corpo”<sup>155</sup>, recorda Douglas Rushkoff.

A marca ganhou relevância quando a produção foi terceirizada, deixando a manufatura a cargo dos bolsões localizados no Terceiro Mundo. Nas grandes cidades dos países desenvolvidos, setores dinâmicos das indústrias criativas passaram a desenvolver técnicas sofisticadas e complexas de projeção das marcas, disseminando-as através de meios cada vez mais dissimulados e ostensivos<sup>156</sup>. Nessa perspectiva, Guattari observa que o capitalismo pós-industrial, chamado por ele de “Capitalismo Mundial Integrado”, tende a descentrar seus focos de poder das estruturas de produção de bens e serviços para as estruturas produtoras de signos, de sintaxe e de subjetividade, por intermédio do controle que exerce sobre a mídia e a publicidade<sup>157</sup>.

Leslie Sklair lembra que a cultura sempre tem uma função ideológica para o consumo no sistema capitalista global<sup>158</sup>. A cultura serve para agregar valor às marcas. Infiltrar idéias e imagens artísticas na publicidade é um instrumento eficaz para as corporações que almejam transformar suas marcas na própria cultura, ou projetar sua imagem na arte, processo este teorizado e descrito criticamente pela pesquisadora Chin-Tao Wu<sup>159</sup>. A tomada cada vez mais agressiva do espaço urbano pela publicidade, empregada pelas multinacionais para levar ao mundo sua essência simbolizada pela marca, é parte da incansável invasão do “Império dos signos”. Vendem-se modos de pensar e conceitos adequados ao discurso exaltado do alternativo e das atitudes transgressivas que atendem nichos de mercado e públicos diferenciados. Na guerra de *memes* onde sobrevive àquele com maior força de persuasão, a cultura se transforma em “uma batalha binária entre a ordem Apolínea e repressiva do capitalismo e os impulsos Dionisíacos da contracultura.”<sup>160</sup>

O aumento incessante da cultura corporativa na década de 90 produziu o seu reverso e as marcas tornaram-se alvos das reivindicações sociais e políticas dos ativistas

---

<sup>155</sup> RUSHKOFF, Douglas. *Coercion*. Nova York: Riverhead Books, 2000. p. 186.

<sup>156</sup> KLEIN, Naomi. *Sem Logo: a Tirania das Marcas em um Planeta Vendido*. Rio de Janeiro: Record, 2002. pp. 28 e 29.

<sup>157</sup> GUATTARI, Félix. *As Três Ecologias*. São Paulo: Papirus, 1993. p. 31.

<sup>158</sup> SKLAIR, Leslie. *Sociologia do Sistema Global*. Petropolis: Vozes, 1995. p. 57.

<sup>159</sup> Ver WU, Chin-Tao. *Privatização da cultura. A intervenção corporativa nas artes desde os anos 80*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2006.

<sup>160</sup> FRANK, Thomas. “Why Jhonny Can’t Dissent”, in FRANK, Thomas e WEILAND, Matt (eds.). *Commodify Your Dissent: Salvos from the Baffler*. Nova York: W. W. Norton & Company, 1997. p. 35.

anti-corporativos. Uma “guerrilha semiológica”, como propõe Umberto Eco ao escrever que “a batalha pela sobrevivência do homem como ser responsável na Era da Comunicação não é vencida lá onde a comunicação parte, mas aonde ela chega”<sup>161</sup>, começou a ser atribuída aos grupos que se apropriam da linguagem publicitária para obstruir suas mensagens e obter efeitos distintos. Popularizado por Dery e pela revista/organização canadense sediada em Vancouver, *Adbusters*<sup>162</sup>, publicação bimestral anti-consumo e ecopolítica de tiragem de 120 mil exemplares, *Culture Jamming* reúne uma coleção de práticas de arte ativista<sup>163</sup>. Dery propõe que as ações dos *jammers* são parte essencial de uma estratégia ativista de combate do simbolismo com contra-simbolismo, dentro de uma sociedade do espetáculo onde o poder é exercido por narrativas midiáticas cuidadosamente planejadas e acontecimentos encenados. Ao mesmo tempo, ele afirma que o *Culture Jamming* oferece “lições necessárias de media literacy, sugerindo modos de ler as narrativas visuais que publicitários, marqueteiros, titulares das marcas, relações públicas e outros membros das indústrias da persuasão usam para maquiar nossas mentes.”

A principal estratégia do *Culture Jamming* está nas mãos dos “bandidos de outdoor”, *jammers* que “sequestram o sistema da publicidade nas ruas, desconstruindo sua retórica visual para expor o materialismo em busca do sucesso, o sexismo da Idade da Pedra, o distúrbio de ansiedade, a rejeição do corpo, o falso alternativo e a rebelião

---

<sup>161</sup> ECO, Umberto. “Guerrilha Semiológica” in *Viagem na Irrealidade Cotidiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p. 173.

<sup>162</sup> A maioria dos textos, livros e literatura existente na internet sobre *Culture Jamming* utiliza extensivamente como exemplos as campanhas e iniciativas da *Adbusters*. Visto a abrangência do material disponível sobre a revista, procurei neste texto me concentrar mais nas intervenções de artistas e de coletivos e menos na organização canadense, cujas propostas podem ser facilmente encontradas em seu site, [www.adbusters.org](http://www.adbusters.org). Para uma leitura mais aprofundada sobre a *Adbusters*, ver os dois livros de Kalle Lasn: *Culture Jam: the Uncooling of America* (Nova York: Eagle Brook, 1999) e *Design Anarchy* (Vancouver: Adbusters Media Foundation, 2006). O recente livro de Christine Harold, *Ourspace: Resisting the Corporate Control of Culture* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007), fornece uma excelente leitura crítica sobre a organização. Em português, ver MESQUITA, André Luiz. “Culture Jamming: a guerra dos memes e a crítica artística ao consumo nos EUA e no Canadá”, in FILHO, Antonio Rago e VIEIRA, Vera Lúcia (eds.). *Projeto História 32. Polifonia e Identidade*. São Paulo: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica, 2006. pp. 311-321, e RAVIER, Valéria. *Caçadores de símbolos. Culture jamming, a publicidade e seu duplo*, tese de doutorado. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica, 2005.

<sup>163</sup> Eventualmente, o termo *Culture Jamming* agrega também as ações de artistas e coletivos, como Joey Skaggs, Reverend Billy, ®™ark, *Barbie Liberation Organization*, *The Yes Men*, *Yomango*, *Critical Art Ensemble* e *Forkscrew*. Os coletivos *Vacuum Cleaner*, *Surveillance Camera Players*, *Space Hijackers*, *Church of the Immaculate Consumption* e *Laboratory of Insurrectionary Imagination* também são considerados grupos de *jammers*, por conta de suas performances de protesto contra os excessos do consumo na vida contemporânea, a dominação das corporações sobre a arquitetura da cidade e o espaço urbano tomado pelas câmeras de vigilância.

*de mentira que lubrifica as engrenagens da maioria das campanhas publicitárias.*”<sup>164</sup> Através de mudanças sutis ou exageradamente evidentes, os *jammers* estão realizando, lembra Don Joyce, integrante do *Negativland*, “*um gesto público de auto-defesa contra o bombardeio da influência comercial que todos nós estamos sujeitos diariamente.*”<sup>165</sup> Mas, por mais que os ativistas anti-publicidade sonhem em alterar os signos que poluem as nossas cabeças, é sempre importante considerar que a imagem vendida pelas corporações é muito diferente das identidades atuais e das ações no mundo. Seria correto afirmar que os *culture jammers* estão interferindo e modificando os poderes que deveriam mudar? Por exemplo, o uso de mulheres fortes e independentes em uma campanha da Nike, como se elas fossem as grandes proponentes do empoderamento feminino, quando na verdade a realidade mostra que esta empresa está explorando a mão-de-obra de jovens mulheres na Ásia ou na América Central, pagando salários vergonhosos e impedindo a formação de sindicatos. Ou por exemplo, ações de conscientização sobre o crescimento de *outdoors* de produtos como cigarros e bebidas alcoólicas nos espaços públicos. Quantos *memes* o *Culture Jamming* pode mudar para trazer questões relacionadas a estas marcas, produtos e realidades até nós? É exatamente em algumas destas ações que iremos nos concentrar, expondo seus limites de interferência sobre as mensagens da indústria da consciência, assim como as tentativas de cooptação corporativa sobre seus discursos.

### **A arte do cidadão**

*Culture Jamming* é a arte do cidadão criada para desafiar a publicidade que se apodera do espaço público com suas mensagens. Seu poder está no improviso, em acessar ilegalmente o interior dos códigos corporativos de comunicação para raptar suas imagens, *slogans* e logomarcas. Neste jogo espontâneo, quando um misterioso ato de resistência deixa um ruído na cidade, *Culture Jamming* se transforma, talvez, menos em um novo movimento organizado, idealizado por Kalle Lasn, editor da *Adbusters*, como uma rede global de ativistas que formariam a “tropa de choque” do movimento social

---

<sup>164</sup> Trecho da entrevista com Mark Dery.

<sup>165</sup> Entrevista realizada em 14/09/2005. As declarações posteriores estão na mesma entrevista.

mais importante dos próximos vinte anos<sup>166</sup>, mas em uma prática aberta de ativismo semiótico<sup>167</sup>, uma ferramenta para ações de resistência simbólica, instruída por estratégias artísticas, ou mesmo educativas e conscientes. Esta afirmação também é compartilhada por Julian Killam, da Adbusters Media Foundation, ao descrever algumas intervenções realizadas durante a principal manifestação anual anti-consumo da revista/organização, o *Buy Nothing Day* (Dia Sem Compras).

No último *Buy Nothing Day* de 2004, alguém derramou cola nas fechaduras de algumas lojas de grandes redes, justamente antes dos dias de maior movimento de compras. Este tipo de ação pessoal muda idéias, chama atenção para questões. Em Nova York, uma pessoa colou balões, como aqueles das histórias em quadrinhos, nos *outdoors*, dando às pessoas a oportunidade de escrever suas próprias e irônicas críticas sociais. Essa intervenção permite um ativismo aberto e ela não está realizando uma ação destrutiva.<sup>168</sup>

Sobre a *Adbusters*, considero neste contexto que suas paródias de campanhas publicitárias familiares (*subvertising*)<sup>169</sup>, criadas para enfraquecer a equidade das marcas e revelar uma “verdade mais profunda” sobre as corporações e as implicações negativas do consumo de cigarro, bebidas alcoólicas e roupas fabricadas em *sweatshops*, já atingiram êxitos mais críticos. Embora um projeto consciente, hoje, a retórica estilística e cômica desse tipo de anti-propaganda parece ter perdido seus efeitos por tornar-se um tanto repetitiva e previsível, tanto quanto a visão politicamente correta da revista sobre o ato de consumir. A alternativa encontrada pela Media Foundation foi

---

<sup>166</sup> Para Lasn, a partir dos anos 90, o *Culture Jamming* se transformaria naquilo “que os direitos civis foram para os anos 60, o que o feminismo foi para os anos 70 e o que o ativismo ecológico foi para os anos 80. [O *Culture Jamming*] irá alterar o modo como vivemos e pensamos. Mudará o caminho dos fluxos de informação, a maneira como as instituições lidam com o poder, o modo como as estações de TV são comandadas, a forma como a comida, a moda, os automóveis, esportes, música e indústria cultural seguem suas agendas. Acima de tudo, [o *Culture Jamming*] mudará o modo como interagimos com a cultura de massa e a forma como ela é produzida na nossa sociedade.” Ver LASN, Kalle. *Culture Jam: the Uncooling of America*. Nova York: Eagle Brook, 1999. p.XI.

<sup>167</sup> Sobre o termo “ativismo semiótico”, baseio-me na observação de Mark Dery de que os *culture jammers* fazem uso de uma “semiótica de guerrilha” para decifrar os signos e os símbolos que constituem a linguagem da cultura, ou o que Roland Barthes chama de “sistemas de significação”. Imagens, gestos, sons, objetos e os complexos desses elementos encontrados nos ritos, protocolos ou espetáculos constituem sistemas de significação. Ver BARTHES, Roland. *Elementos de Semiologia*. São Paulo: Cultrix, 1985. p. 11.

<sup>168</sup> Entrevista realizada em 1/11/2005.

<sup>169</sup> Sobre o conceito de “paródia”, baseio-me nas considerações de Vladimir Propp, que escreve que “a paródia consiste na imitação das características exteriores de um fenômeno qualquer da vida (...), de modo a ocultar ou a negar o sentido interior daquilo que é submetido à parodização. A paródia representa um meio de desvendamento da inconsistência interior do que é parodiado.” Ver PROPP, Vladimir. *Comicidade e Riso*. São Paulo: Ática, 1992. pp. 84 e 85.

a de equilibrar o seu ativismo tornando suas campanhas de boicote, como o *Buy Nothing Day*, internacionais e independentes, ou criando outras, como a venda de um tênis, *Blackspot*, produzido em uma fábrica sindicalizada em Portugal. No entanto, a produção de um tênis ecológico e com uma marca *open source* recebeu duras críticas de teóricos e ativistas, que afirmam que a *Adbusters* se transformou em uma organização gerenciadora de um novo estilo de vida para uma “rebelião cultural”, algo que nem de longe representa uma ameaça ao sistema, mas o próprio sistema<sup>170</sup>. Para Carrie McLaren, editora da *Stay Free!*, publicação alternativa norte-americana especializada em artigos críticos sobre mídia e cultura, o problema da *Adbusters* ainda está, se não na venda do tênis, em seu puritanismo.

Eu não acredito em dizer às pessoas para não comprar coisas (com algumas raras exceções, os SUV, por exemplo), ou ridicularizá-las pelos seus prazeres. Para mim, a *Adbusters* foca muito mais nos riscos do consumo criticando as pessoas que os poderes que estão por trás disso. Pessoas comuns não são inimigas, o inimigo que eu vejo está em todo o sistema de circulação de mercado que trata os humanos como objetos.<sup>171</sup>



Subvertisements da Adbusters parodiando as propagandas da Camel, Benetton e Absolut Vodka.

De todos os tipos de suporte publicitário instalados nas ruas, o *outdoor*, afirma o manifesto do *Billboard Liberation Front*, é o único que não escapa completamente da

<sup>170</sup> Esta é pelo menos umas das críticas um tanto exageradas de Joseph Heath e Andrew Potter no livro *Nation of Rebels. Why Conterculture Became Consume Culture*. Nova York: Harper Collins, 2004.

<sup>171</sup> Entrevista realizada em 8/01/2006. As declarações posteriores estão na mesma entrevista.



mente das pessoas<sup>172</sup>. Há décadas, o *outdoor* vem sendo utilizado também por artistas como um modo de levar a arte para fora dos museus, salões e galerias, a fim de manter um diálogo direto com um público mais amplo. Felix Gonzalez-Torres, Elizabeth Sisco, Louis Hock e David Avalos, *Group Material*, Joseph Kosuth, Les Levine, Barbara Kruger, Jenny Holzer e Alfredo Jaar; no Brasil, Nelson Leirner, sendo o primeiro no País a criar uma obra em um *outdoor* em 1968 (com cerca de 200 trabalhos), e depois Claudio Tozzi, Regina Silveira, TupiNãoDá, 3Nós3 e Manga Rosa (nos anos 70 e 80)<sup>173</sup>, e Paulo Bruscky (com as edições da exposição coletiva *ArtDoor*, em 1981 e 1982), desarticulando o mercado e reivindicando a cidade como espaço para a arte. O diferencial entre estes artistas, com seus diferentes projetos de arte pública e intervenção urbana, e os *jammers*, está em reconsiderar a intervenção urbana como ação direta que desvia a mensagem publicitária já existente. A ativista canadense Carly Stasko, ex-integrante do *Toronto Media Collective*, acredita que a modificação de *outdoors* pode revelar as verdadeiras intenções das corporações que os utilizam, tornando explícitos os seus significados ocultos.

Esta técnica pode ser eficaz porque tem a possibilidade de atingir grandes espectadores, assim como as propagandas originais pretendiam. E também requer poucos recursos e o máximo de criatividade. Usando um *outdoor* que já está criado e instalado em um local ideal para exposição pública, a intervenção é capaz de mudar apenas algumas palavras, ou adicionar uma imagem em um anúncio existente, para torná-lo crítico.<sup>174</sup>

Não por acaso, a expressão *Culture Jamming* tem como sentido original a prática de alteração de *outdoors*. Foi o *Negativland*, banda norte-americana de áudio-colagem e uma das principais incentivadoras da apropriação e do uso livre de música e imagens<sup>175</sup>, que cunhou o termo. Em uma das músicas do álbum *Over The Edge, Vol. 1: Jam Con '84* (1984), um dos membros do grupo observa: “*enquanto cresce a consciência de como o ambiente da mídia que ocupamos afeta e dirige as nossas vidas, alguns*

---

<sup>172</sup> Parte do manifesto do grupo disponível em: <<http://www.billboardliberation.com/manifesto.html>>. Acesso em: 25 março 2005.

<sup>173</sup> A respeito das exposições de “out-door” no Brasil, ver os textos “Out-Arte?”, de Stella Teixeira de Barros, e “Arte na Rua”, de Aracy Amaral, in ARANTES, Otília, FAVARETTO, Celso, COSTA, Iná e ADDEO, Walter (org). *Arte em Revista*, “Independentes”, nº 8, ano 6, outubro de 1984. pp. 46-54 e pp.56-58.

<sup>174</sup> Entrevista realizada em 13/11/2005. As declarações posteriores estão na mesma entrevista.

<sup>175</sup> Ver NEGATIVLAND. “Fair Use”. Disponível em: <<http://www.negativland.com/fairuse.html>>. Acesso em: 11 jun. 2005.

resistem... O *outdoor* cuidadosamente retrabalhado... orienta o público para uma consideração da estratégia corporativa original. A ‘oficina’ para o *cultural jammer* é o mundo livre.” Don Joyce comenta a origem do termo:

Alguns membros do grupo estavam envolvidos com *ham radio* (rádio amador) nos anos 80 e gravavam algumas coisas dos *jammers* amadores daquele tempo. Eram rádio-amadores mais jovens que tinham prazer com o *jamming* fora do sério e perturbavam os tediosos *old-timers*, predominantes nas bandas de onda curta, tocando trechos de fitas divertidas ou obscenas. Tudo isso era irreverente e hilário. A idéia estendeu-se às práticas de *Culture Jamming* em geral, interrompendo o fluxo “normal” das coisas com diversos tipos de comentários divertidos e irreverentes através de uma crítica não-autorizada.

A diversão casual provocada pelas piadas em programas de rádio acabou chegando às ruas. Muito antes do termo ser inventado, pelo menos dois grupos já praticavam suas interferências anti-publicidade. Um deles, o *Billboard Utilizing Graffitiists Against Unhealthy Promotions* (BUGA UP), foi formado em Sydney, em 1978, e atuou até 1985. “Subverter o paradigma dominante” era, segundo um dos participantes do BUGA UP, Brian Robson, a idéia que motivava os *détournements* do grupo sobre os *outdoors* de bebidas alcoólicas, refrigerantes e cigarros<sup>176</sup>. “O BUGA UP sempre defendeu a idéia de que os *outdoors* são propriedade pública. Era apropriado responder aos anúncios prejudiciais à saúde pintando-os, pois eles continham mensagens que não estavam de acordo com o interesse público.”<sup>177</sup>

Assim como os ativistas do *Stopub*, o BUGA UP utilizava apenas *spray* para deixar evidente a mudança das frases das campanhas. “Para nós, a pintura com *spray* sempre foi considerada uma experiência adquirida com o tempo (...); geralmente, o *slogan* a ser trabalhado por nós estava no *outdoor*. Para mudá-lo, adotávamos o papel de um observador que compartilhava uma piada ou de alguém que solucionava um *quebra-cabeça*.” Robson afirma que o ativismo do grupo trouxe de volta a herança da tradição australiana de apoio aos desfavorecidos, remontando-se historicamente aos

---

<sup>176</sup> Brian Robson observa em seu depoimento que a letra P, em BUGA UP, refere-se a “Promoções”. Promoção é um dos aspectos do *marketing* e envolve disseminar informação sobre um produto, sua linha, marca ou companhia. Estes aspectos compreendem também quatro categorias: propaganda, venda pessoal, promoções de vendas e publicidade e relações públicas. Na gíria australiana, *bugger-up* significa “arruinar” ou “destruir além do normal”.

<sup>177</sup> Entrevista realizada em 16/05/2005. As declarações posteriores estão na mesma entrevista.

colonizadores irlandeses e ao herói nacional Ned Kelly, um fora-da-lei que enfrentou as autoridades australianas e foi enforcado por volta de 1880. Aos 65 anos, ele acredita que o BUGA UP foi uma das principais frentes que colaboraram para o fim das propagandas de cigarro na Austrália e a diminuição do número de fumantes. “*Éramos vistos como realizadores de um dever público. Com o tempo, anúncios de tabaco fora dos pontos de venda foram declarados ilegais.*”

Executivos das companhias de tabaco reagiram publicamente contra o BUGA UP, classificando-o como a pior face do vandalismo. “*Nossa indústria do tabaco inventou o termo ‘liberdade de expressão corporativa’, alegando que poderiam colocar outdoors em qualquer lugar, desde que pagassem pelo espaço. Até então, esses criminosos nunca tinham sido contrariados em seu próprio território. Eles até produziram uma campanha de outdoors anti-vandalismo.*” Em resposta, o grupo defendeu o direito dos cidadãos de Sydney em responder aos anúncios, ou a possibilidade de não existir mais publicidade nas ruas, o que de fato não aconteceu. Essencialmente, o sucesso das interferências do BUGA UP dependia do humor que elas proporcionavam. Antes de uma ação, seus integrantes costumavam se reunir para reescrever as frases dos *outdoors*, até chegar a um efeito inteligente e divertido, assim como breve e verossímil. “*O humor sempre foi o nosso principal componente. Um humor muito destrutivo contra as companhias de tabaco e álcool, o que permitia que as pessoas olhassem em direção aos anúncios e rissem dessas companhias (...). Às pessoas, demos a chance de gargalhar dessas corporações.*”



Imagem da alteração de um *outdoor* dos cigarros Winfield pelo BUGA UP, realizada provavelmente no início dos anos 80 em Sydney. O grupo alterou o *slogan* original, “...de qualquer maneira, tenha um Winfield 25”, para “cara, como eu odeio um Winfield 25”.

O humor é um componente discursivo necessário na diversão selvagem dos *culture jammers*. A *jammer* Carly Stasko diz que o humor “*desarma o público e a linguagem da publicidade, que é muito familiar e não-ameaçadora.*” Quando bem contextualizado em uma intervenção, o humor é capaz de aproximar as pessoas para um determinado assunto, pode reduzir uma barreira de resistência sobre a recepção de idéias complexas ou não-familiares, reforçar elementos persuasivos e chamar a atenção da mídia. Alguns destes efeitos têm sido testados e experimentados há mais de 30 anos pelo coletivo *Billboard Liberation Front* (BLF), radicado na cidade norte-americana de São Francisco. Jack Napier (pseudônimo), um dos fundadores do grupo de agentes anônimos, defende que o BLF não produz arte ativista, mas piadas. O grupo considera o seu ativismo um “serviço de aperfeiçoamento” das propagandas publicitárias que precisam ser melhoradas.

Ao invés do uso direto do *spray*, os aperfeiçoamentos do BLF são, à primeira vista, sutis, quase idênticos aos *outdoors* originais, como se eles tivessem sido reimpressos com novas informações. Centenas de propagandas já foram alteradas pelo grupo, que também publicou um manual que ensina aos ativistas a fina arte de seus aperfeiçoamentos<sup>178</sup>. Após cada intervenção, o BLF envia *releases* sobre as ações para agências de publicidade e jornais. Bilhetes também são deixados na “cena do crime”. Em cada campanha, o grupo pode optar por diferentes estratégias de ação, sempre realizadas durante a noite.

Em 1989, por exemplo, o grupo atacou um anúncio de uma rádio californiana onde havia a frase “HITS HAPPEN – NEW X- 100”, e a modificou para “SHIT HAPPENS – NEW EXXON.” (MERDAS ACONTECEM – NOVA EXXON), inventando uma campanha publicitária para um dos maiores desastres ecológicos do século XX: o acidente com o Exxon Valdez, o navio que derramou mais de 40 milhões de litros de petróleo perto do Alasca. A retórica persuasiva do grupo se completa com os materiais empregados em uma intervenção, como o uso do néon para melhorar o *outdoor* dos cigarros Camel. O garoto-propaganda da marca, Joe Camel, mito popular adorado também por crianças e considerado pelo BLF “o Mickey Mouse dos nossos tempos”, recebeu a figura de uma luminosa caveira sobre o seu rosto, reforçada com a sabotagem do grupo nos letreiros do anúncio. Um rápido golpe de *jiu-jitsu* semiótico

---

<sup>178</sup> Ver BILLBOARD LIBERATION FRONT. “The Art & Science of Billboard Improvement. A comprehensive guide to the alteration of outdoor advertising”, 1990. Disponível em: <<http://www.billboardliberation.com/guidebook.html>>.

transformou a marca e o *slogan* “SABOR GENUÍNO” na pergunta “JÁ ESTOU MORTO?”, desmontada depois pela empresa.

Para que novos *pranks* sejam realizados, o BLF investe na interferência sobre imagens e mensagens que possam causar riso e uma confusão geral nas pessoas. Uma das mais conhecidas ações do BLF é a intervenção em um *outdoor* da marca Levi’s, produzida em setembro de 1997. Integrantes do grupo escalaram um *outdoor* de nove metros de altura e colaram sobre a marca de roupas um adesivo com o rosto do *serial killer* Charles Mason. A essência da piada foi revelada logo em seguida, quando o grupo divulgou na imprensa que a interferência foi apenas uma oportunidade nostálgica de reunir dois grandes ícones culturais dos anos 60, “o Yin e o Yang da nossa Revolução Cultural”<sup>179</sup>, transformando Mason no porta-voz da companhia Levi’s, que utiliza trabalho escravo na China e vende seu *jeans* para as penitenciárias norte-americanas. Quando a Apple lançou a sua campanha com imagens em preto e branco de grandes personalidades, como Pablo Picasso, Miles Davis, Amelia Earhart, Alfred Hitchcock, Einstein e Gandhi, para que reforçassem os valores de sua marca, o grupo respondeu à estratégia aperfeiçoando o *outdoor* com a foto do líder espiritual do Tibete, Dalai Lama, com o pedido para que se “Pense Desiludidamente”.



Em sentido horário, os aperfeiçoamentos do Billboard Liberation Front nos *outdoors* da rádio californiana, transformado na campanha da Exxon (8 de maio de 1989), Camel (26 de janeiro de 1996), Levi’s (1 de setembro de 1997) e Apple (28 de abril de 1998).

No geral, o BLF almeja a oportunidade de que cada habitante de uma cidade tenha o seu próprio *outdoor*, sua mídia faça-você-mesmo, tal como Stuart e Elizabeth Ewen afirmam sobre a necessidade de contestar a petrificação das imagens culturais

<sup>179</sup> Trecho do *release* da ação. Disponível em: <[http://www.billboardliberation.com/images/charlie/charlie\\_pr\\_1.html](http://www.billboardliberation.com/images/charlie/charlie_pr_1.html)>. Acesso em: 25 março 2005.

dominantes, imaginando como organizá-las em nosso subconsciente através de uma ordem crítica<sup>180</sup>. O mesmo se aplica quando Naomi Klein escreve em *Sem Logo* sobre mobilizar em cada um de nós o nosso “*culture jammer interior*”, o papel individual de subverter os anúncios que vemos todos os dias, como também sugere Jack Napier sobre os *memes* difundidos pelo BLF:

Esperamos que um homem ou uma mulher veja o nosso *outdoor* na rua, pare e gargalhe bem alto. A melhor coisa que o nosso trabalho pode inspirar é a idéia de um cidadão mudar a mensagem publicitária toda vez que um anúncio é visualizado. E isso não precisa ser feito necessariamente subindo em um *outdoor* e pintando sobre ele, a fim de controlar o diálogo que ele quer controlar. Ele apenas precisa mudar o significado em sua própria cabeça. Se alguém se sentir inspirado a pensar assim vendo o nosso trabalho, então fomos bem-sucedidos.

*Memes*, escreve o *Raqs Media Collective*, são idéias em seu estado infeccioso. Podem ser replicados através de imagens, pensamentos, maneiras de fazer, memórias e experiências. Cidades são um ambiente propício para sua transmissão, para que idéias e conversas sejam iniciadas<sup>181</sup>. A ativista canadense Carly Stasko e o artista cubano Jorge Rodriguez Gerada são dois *jammers* cujas intervenções são motivadas pelas possibilidades de diálogo com a comunidade, recriando novas esferas públicas que alterem a relação unilateral entre produtores e consumidores de significado.

Segundo Stasko, o *Culture Jamming* proporciona a ela uma chance para que outras formas de resistência, opiniões e pontos de vista alternativos sejam escutados. A jovem canadense começou a alterar *outdoors* na adolescência como uma forma de manifestação pessoal e pedagógica para celebrar a sua livre expressão. Aos 14 anos, ela ganhou de presente de aniversário a assinatura da revista *Seventeen*, uma revista de moda e consumo para garotas. Stasko conta que, ao ler a revista, ficava mal com ela mesma, até o dia em que resolveu recortar as fotos de *Seventeen* e produzir uma colagem que se transformou em um “monstro assustador”. “*Este trabalho artístico mostrava a feiúra dos distúrbios alimentares, o ódio a si mesmo e a misoginia que está por trás das imagens brilhantes da indústria da moda. Isso me deu um poder para criar*

---

<sup>180</sup> EWEN, Stuart e EWEN, Elizabeth. *Channels of Desire: Mass Images and the Shaping of American Consciousness*. Nova York: McGraw-Hill, 1982. p. 282.

<sup>181</sup> RAQS MEDIA COLLECTIVE. “A concise lexicon of/for the digital commons”, in BRADLEY, Will e ESCHE, Charles (eds.). *Art and Social Change. A Critical Reader*. Londres: Tate, 2007. p. 344.

*algo que falasse sobre a mídia de massas que me bombardeia todos os dias.*” Desde então, ela começou a publicar suas colagens em um fanzine, *Uncool*, seu veículo de distribuição independente para as obras que produzia, buscando alcançar um número maior de pessoas que não fossem apenas àquelas ligadas ao sistema de arte. “*O que me levou a publicar o meu próprio fanzine quando adolescente, e a criar arte pública mais tarde, foi porque eu não gostaria de ser independente por não ter sido ‘selecionada’ por alguma autoridade em arte. Eu não queria ser censurada ou ter que criar alguma coisa agradável para o curador.*” Parte dessa atividade faça-você-mesmo levou Stasko a participar de um coletivo de mídia independente, realizar pela cidade ações de jardinagem de guerrilha e protestos festivos nas estações de metrô de Toronto com a cena local do *Reclaim The Streets!* Hoje, seu ativismo também se estende para a sala de aula e centros comunitários, onde ensina professores e estudantes *media literacy* e *Culture Jamming*.

As intervenções que Stasko realiza são simples e lembram os *détournements* situacionistas em histórias em quadrinhos. Geralmente, a ativista inventa adesivos que são uma extensão dos desenhos e das frases publicadas em *Uncool* e depois colados pela cidade, ou escreve diretamente nas propagandas próximas às escolas. Uma pequena interferência que, para Christine Harold, ensina os jovens a praticar o seu próprio Situacionismo, “*confiscando um pequeno espaço da propaganda comercial e utilizando-o como local de invenção retórica.*”<sup>182</sup> Em sua revolução pessoal, Stasko espera que estas ações forneçam exemplos para que as pessoas recusem papéis pré-determinados.

Por interferir na publicidade, não estou apenas colocando uma mensagem particular (como quando eu escrevo “me alimente”, influenciada pelas modelos anoréxicas), mas estou também promovendo a idéia de que se pode resistir às mensagens que nos cercam. Tenho a esperança de que as pessoas olhem de maneira diferente para o significado fabricado que está ao redor. Assim, podem isolar as formas como os marqueteiros e os militares da propaganda tentam influenciar suas crenças, medos e desejos.

---

<sup>182</sup> HAROLD, Christine. *Ourspace: Resisting the Corporate Control of Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007. p. 96.



Intervenções de Carly Stasko em dois anúncios em Toronto (janeiro de 2006), com as frases “Publicidade polui meu ambiente mental” e “Suas inseguranças são boas para os negócio\$”.

O trabalho de Jorge Rodriguez Gerada, ex-integrante de dois coletivos de arte ativista, *Artflux* (1989-1992) e *Cicada Corps of Artists* (1992-1997), está entre os mais interessantes e inventivos da cena de *Culture Jamming*. Durante anos, Gerada e seus coletivos produziram intervenções em *outdoor* nas periferias de Nova Jersey e Nova York mesclando estilos variados entre *graffiti*, instalação, pintura, teatro de guerrilha, colagem e desenho. Os dois grupos alteraram inúmeros *outdoors* para colocar em evidência o aumento desproporcional da quantidade de anúncios de álcool e de tabaco nos subúrbios da cidade. O *Artflux* chegou a modificar 41 propagandas de cigarro e bebidas alcoólicas, ou produzir anti-propagandas e instalá-las nas ruas, tendo suas intervenções citadas em um relatório do Center for Substance Abuse Prevention (CSAP)<sup>183</sup>: “As intervenções em *outdoors* realizadas nessa época estão entre as minhas favoritas porque tinham uma finalidade muito clara e um plano de ação. Nós alterávamos ou substituíamos um anúncio de tabaco ou álcool com uma frase e uma imagem que pudesse falar sobre os efeitos negativos desses produtos (...). Gosto de pensar que nós, no mínimo, demos uma pequena cutucada em ajudar a derrubar a propaganda de cigarro em *outdoors* nos EEUU”<sup>184</sup>, recorda Gerada.

<sup>183</sup> Segundo o relatório, “enquanto o *Artflux* reconheceu que os *outdoors* eram de propriedade privada, viu em suas ações como o menor dos males. Eles argumentaram que as correções dos anúncios de álcool e tabaco eram, de maneira alguma, comparáveis à censura, visto que seus efeitos têm um impacto insignificante nessas indústrias que, combinadas, gastam US\$ 5 bilhões em campanhas anuais de *marketing*. Além disso, o *Artflux* afirma que está fornecendo informações sobre saúde, ocultadas do público pelas indústrias de tabaco e álcool.” Ver BANDOW, Doug. “Testimony before the House Subcommittee on National Economic Growth, Natural Resources, and Regulatory Affairs”. Disponível em: <<http://www.cato.org/testimony/ct-ab629.html>>. Acesso em: 29 março 2005.

<sup>184</sup> Entrevista realizada em 28/03/2005. As declarações posteriores estão na mesma entrevista.



Com o fim do coletivo *Cicada Corps of Artists*, Gerada iniciou a sua carreira solo, no período em que muitas “piadas de *outdoor*” estavam recebendo a atenção da imprensa norte-americana. “*Alguns jammers nem tinham uma idéia do motivo pelo qual deveriam atacar anúncios de uma certa companhia... Para alguns, a alteração em outdoors tornou-se um recurso estilístico usado apenas com o objetivo de atrair a atenção para eles mesmos. Como efeito colateral, esses artistas fizeram nada mais do que dar reconhecimento ao produto que, supostamente, deveria ser atacado.*” Nesse contexto, a publicidade começou a apropriar-se das piadas dos *culture jammers* e pré-interferir em suas propagandas, adaptando-se às intervenções em *outdoor* para rebater a crítica dos ativistas que estavam mudando a percepção sobre a publicidade norte-americana.

Vendo isso, decidi não fazer com que um produto fosse totalmente reconhecido nas minhas intervenções. O reverendo Calvin Butts fez algo nesse sentido<sup>185</sup>, mas, para um artista, seria difícil apenas pintar os *outdoors* de branco. Eu precisava de algo que fosse poético, então criei minhas intervenções no sentido de que apenas a minha idéia pudesse chamar atenção. Meu objetivo era falar sobre o problema dos anúncios em geral.

Focado no tema da manipulação da mídia, Gerada produziu algumas modificações em *outdoors* que procuravam redirecionar os valores de uma marca e o transe consumista para um comentário social. “*O que eu uso são elementos em comum com a indústria da publicidade, como tamanho, formato, visibilidade e uma execução bem pensada para assegurar a este trabalho as mesmas oportunidades de impacto na comunidade sem ser facilmente ignorado.*” Em um *outdoor* dos cigarros Kool, Gerada transformou o logo e o *slogan* do produto, “Very Kool”, em “Very Foolish” (Muito Bobo), deixando o modelo do anúncio com uma face doentia e decadente. Com os anúncios alterados, Gerada substituía as mensagens do Diretor Nacional de Saúde (o mesmo que é encontrado nas embalagens de cigarro no Brasil como "Ministério da Saúde adverte") por frases como "O Diretor Nacional de Saúde adverte: negros e latinos

---

<sup>185</sup> Calvin Butts, da Igreja Batista Abissínia, liderou seus paroquianos em intervenções em *outdoors* de cigarro e álcool pelo Harlem. As intervenções consistiam em atingir os cartazes ofensivos com rolos de pintura, cobrindo os anúncios de branco.

são os principais bodes expiatórios para drogas ilegais, e os principais alvos das drogas legais"<sup>186</sup>.



Jorge Rodriguez Gerada. *Very Foolish* (1995), outdoor alterado em Nova Jersey.

Em cada intervenção, Gerada propõe desenvolver sua filosofia pessoal sobre a condição humana. Atento à crescente cooptação do discurso dos *jammers*, o artista decidiu parar de alterar *outdoors*. Em vez disso, iniciou um projeto em Barcelona, onde vive desde 2002, intitulado *Identity Series*. Neste trabalho, o artista cria a história de uma imagem que se perpetua por meses em um determinado espaço e contexto. Pedacos de carvão são usados para desenhar em prédios, muros ou construções abandonadas os rostos dos moradores de um bairro, sempre em grande escala. Gerada passa dias riscando as paredes e desenhando cada parte de um rosto com extrema precisão. Ao invés de vender um produto ou um estilo de vida que colide negativamente com a vida de muitas pessoas, o artista inicia um extenso diálogo com seus protagonistas, discutindo as motivações do trabalho, o local da intervenção e a direção que ela deve tomar<sup>187</sup>. Para o artista,

o importante é que essas paredes falem sobre algum tipo de história. Gosto de trabalhar em paredes gastas pelos anos de esquecimento, com os elementos que expõem o que costumava ser ali (como marcas de uma construção anexa que não existe mais). Para mim, essas paredes parecem dizer algo sobre deslocamento, ganância e gentrificação. Às vezes, elas falam também sobre

<sup>186</sup> Parte destas intervenções de Jorge Rodriguez Gerada estão em um documentário produzido por um integrante do *Cicada Corps of Artists*, Pedro Carvajal, "Citizen Art: Culture Jamming" (1996).

<sup>187</sup> Gerada já realizou esta série de intervenções em São Paulo, em julho de 2007. Todas as séries e entrevistas com os participantes estão sendo documentadas em vídeo por Ana Alvarez-Errecalde, esposa do artista.

desprezo e pobreza. Às vezes, elas apontam para a importância de salvar uma herança arquitetônica. Algumas podem fazer parte de um projeto de renovação urbana que consiga uma mudança positiva para os moradores originais. Meu intuito é fundir a imagem de alguém, cujo sentido de identidade permite tornar-se um ícone, com a história daquela parede que quer dizer algo para nós. O resultado é tão amargo quanto doce. A combinação entre o carvão e a superfície da parede com o vento, a chuva ou sua destruição repentina é a parte mais importante do processo. Identidade, memória e lugar tornam-se um só.



Jorge Rodríguez Gerada. *Identity Series*, intervenções produzidas em Madri (2005) e Barcelona (2006).

### **Rebelião™ à venda**

As redes estabelecidas pelo projeto de Gerada reforçam o valor da identidade de uma pessoa “comum” e de sua imagem em circulação na comunidade e na mídia. O que é relevante, tanto na iniciativa de Gerada como no discurso de outros *jammers* e manifestações subculturais, é determinar até que ponto estas práticas não se transformaram em uma previsível contrapartida da sociedade de espetáculos. Em fins dos anos 90, ficou cada vez mais evidente que o investimento corporativo na imagem das marcas e a resistência das ações dos *jammers* convergiram para uma relação dialética entre rebelião e consumo, de fato que algumas das apropriações ativistas correram o risco de solidificar os códigos corporativos que deveriam modificar. Anne Elizabeth Moore acredita que as ações de *Culture Jamming* falham porque seus métodos apenas reproduzem o sistema através de paródias ou sátiras. “*Mesmo a alteração em*

*outdoors* mais sofisticada do mundo (...) ainda fornece *product placement*.”<sup>188</sup> Ken Knabb, escritor norte-americano e o principal tradutor dos textos dos situacionistas para o inglês, também concorda com Moore:

Acredito que muitas dessas intervenções carecem de profundidade e sutileza, tendem a tornar-se propagandísticas no sentido clássico, transmitindo uma incipiente e limitada mensagem. As intervenções situacionistas golpeavam com maior profundidade, mudando não só apenas o sistema social, mas também as massas de espectadores que coletivamente toleravam isso e permitiam sua continuidade. Pessoas confrontadas pelas intervenções de grupos como *Billboard Liberation Front* sentem-se confortáveis, como fãs de esportes cujo time está ganhando (“aha, nosso lado tem feito um bom ataque em nossos inimigos! Essa é uma grande denúncia de guerra!”). As pessoas confrontadas pelas melhores intervenções situacionistas ficavam embaraçadas, porque sentiam que suas próprias vidas também foram transformadas.<sup>189</sup>

A Internacional Situacionista foi um dos primeiros grupos a observar as estratégias de recuperação do protesto pelo espetáculo, ou da arte vanguardista pelas categorias pré-estabelecidas, sendo depois aceita institucionalmente. Como adverte Bob Black, “*nem os situacionistas, nem os gerentes do espetáculo jamais tiveram controle total sobre suas manipulações de idéias e imagens. Ninguém tem. O desvio também pode recuperar, a recuperação também pode desviar.*”<sup>190</sup> O *détournement* virou uma fórmula estética domesticada nas mãos dos “artistas da apropriação” (como Jeff Koons e Richard Prince), com seu discurso pós-moderno e institucionalizado de crítica à originalidade. Tal como os *culture jammers*, a publicidade também aprendeu com as práticas de colagem e desvio dos situacionistas. Para Stewart Home, “*a indústria cultural deseja recuperar essas correntes, os culture jammers querem derrubar as relações sociais atuais. A indústria cultural tentará despejar suas armas contra nós.*”<sup>191</sup>

---

<sup>188</sup> *Product placement* é a inclusão de marcas comerciais em programas de entretenimento e ficção, com o intuito de reforçar sua identidade ou lançar um novo produto. Ver MOORE, Anne Elizabeth. “Branding Anti-Consumerism: the Capitalistic Nature of Anti-Corporate Activism”, in MACPHEE, Josh e REULAND, Erik (eds.). *Realizing the Impossible: Art Against Authority*. Oakland: AK Press, 2007. p.293.

<sup>189</sup> Entrevista realizada em 21/08/2005.

<sup>190</sup> BLACK, Bob. *Groucho-Marxismo*. São Paulo: Conrad, 2006. p. 115.

<sup>191</sup> Entrevista realizada em 22/08/2005.

A assertiva de Home se aplica quando notamos as táticas de manipulação de signos praticadas pelos *jammers* empregadas em campanhas de “marketing de guerrilha”, que recuperam a voz vinda das ruas. Material publicitário utilizando a linguagem visual e vernacular dos *stickers* e do *graffiti*, operando no nível dos diálogos informais para alastrar os valores de uma marca, é uma das técnicas. *Marketing* viral também pode ser eficaz quando uma marca contrata um grupo de grafiteiros para sair pelas ruas e desenhar imagens que se relacionam com seu produto (como fez a Sony durante a campanha do videogame PlayStation ou a Nike durante o lançamento de uma nova linha de tênis), ou utilizar a estética *Punk* ou *Hip-Hop* para promover festivais de música ou de esportes radicais. A Nike com a campanha “Major Threat” (inspirada na iconografia da banda *Punk Minor Threat*)<sup>192</sup> ou no lançamento de uma “galeria de arte” no bairro alternativo de Kensington Market, em Toronto, farsa revelada mais tarde como uma engenhosa campanha publicitária, são dois episódios importantes destas estratégias, ambas muito criticadas<sup>193</sup>. Isso mostra que nenhuma manifestação subcultural é tão resistente a ponto de não ser assimilada e padronizada pelo mercado. O gesto mais radical de ontem é a moda comercializada em massa hoje.

Essencialmente, a habilidade da indústria cultural em commodificar a revolução atinge outros níveis quando figuras “ameaçadoras” e *jammers* são convidados a integrar o panteão das campanhas publicitárias. O *Negativland* chegou a ser sondado pela Sprite para produzir a trilha de um comercial, o que não aconteceu, e William Burroughs apareceu em um comercial da Nike. Para Thomas Frank, o que mudou não foi o fato de Burroughs ter ficado menos perigoso ou subversivo, mas a cultura dos negócios. “*O que está acontecendo não é cooptação ou apropriação, mas uma simples confluência direta de interesses.*”<sup>194</sup> Os gerentes da corporação agora celebram a diversidade e o empoderamento. Marcas como Burger King e Hugo Boss assumem, respectivamente, *slogans* como “Às vezes você precisa quebrar as regras” ou “Inove, não imite”. Frank observa que idéia contracultural transformou-se na doutrina oficial da América corporativa. “*O que entendemos como ‘dissenso’ não subverte, não desafia, nem mesmo questiona as crenças culturais dos negócios no ocidente.*”<sup>195</sup>

---

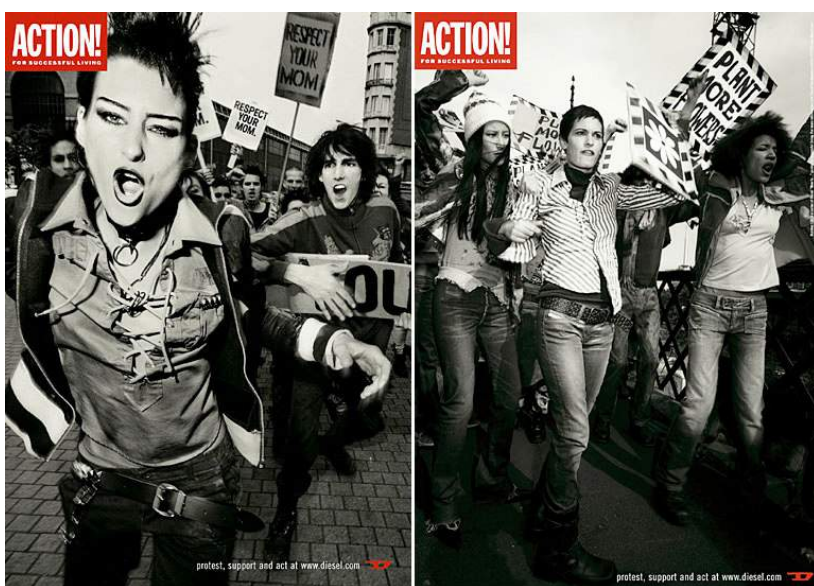
<sup>192</sup> Sobre a campanha, ver <http://www.boingboing.net/2005/06/29/minor-threat-vs-nike.html>.

<sup>193</sup> Sobre o caso em Kensington Market, ver a entrevista com Carly Stasko no anexo desta dissertação.

<sup>194</sup> FRANK, Thomas e WEILAND, Matt (eds.). *Commodify Your Dissent: Salvos from the Baffler*. Nova York: W. W. Norton & Company, 1997. p. 44.

<sup>195</sup> Idem.

A ortodoxia capitalista com sua sede pelo autêntico e o diferente pode facilmente cooptar com sucesso o conteúdo político de uma manifestação para vendê-la como imagem. Paródias de *outdoors* e de anti-propagandas já foram perpetuadas em camisetas, bonés e outros acessórios. Juliam Kilan, da *Adbusters*, conta que os *subvertisements* da revista foram, com o tempo, se transformando em uma arma simbólica usada pelos próprios anunciantes. “*Ficamos bastante chocados com isso, embora na prática não signifique uma grande ameaça real, pois os objetivos permanecem diametralmente opostos. Os anunciantes tentam fazer você se sentir como se estivesse rindo com eles, considerando que nós ainda pretendemos apontar os terríveis crimes inerentes na publicidade.*” Resistência política já foi vendida como videogame, quando a Sony lançou “State of Emergency”, um jogo no qual o participante pode se transformar em um ativista que sai às ruas para protestar contra a “Organização Americana do Comércio” (sic). Há alguns anos, a marca italiana Diesel também colocou no mercado sua campanha dissidente. “ACTION!” era nada mais do que a cooptação do imaginário *hippie*, *punk* ou situacionista a serviço de uma grife que encoraja “o rebelde que existe dentro de você”. No *site* criado na época, filmes, pôsteres de “ACTION!” e um programa para o visitante inventar frases e modelos de placas para suas manifestações estavam disponíveis. Nas fotos, modelos nas ruas com cartazes, gritando frases como “Beije o seu vizinho”, “Plante mais flores” e “Respeite a sua mãe”, chamam o consumidor para participar do “movimento”. Protestar virou uma atitude “cool” (legal), um novo ativismo patrocinado pela marca. A rebelião existencial é o estilo oficial do capitalismo flexível. O sistema repressivo tornou-se obsoleto<sup>196</sup>.



Publicidade rebelde: ACTION! (2002), campanha da grife italiana Diesel baseada em manifestações contraculturais dos anos 60 e 90.

<sup>196</sup> Ibidem. p. 34.

A irônica pretensão revolucionária de “ACTION!” pretende mostrar que certos consumidores são “espertos” o suficiente a ponto de não serem persuadidos pela publicidade. Esta atitude se expressa tal como o filósofo Peter Sloterdijk classifica o cinismo e sua “falsa consciência esclarecida”, um sentimento altamente individualizado e que circula amplamente na cultura urbana<sup>197</sup>. Para Dery, “a ironia pós-moderna e o cinismo radical nos deixam tão blindados emocionalmente que a nossa experiência do mundo ao redor de nós é enfraquecida e achatada, com uma bidimensionalidade que é praticamente autista.” O cinismo atende os consumidores mais críticos e convencidos de que estão salvos das sofisticadas seduções publicitárias. Críticos como Leslie Savan e Douglas Rushkoff têm teorizado sobre esta crescente estratégia de *marketing*, na qual Rushkoff denomina de propaganda do tipo *wink*.

*Wink*, esclarece Carly Stasko, ocorre “quando o publicitário nos sinaliza uma mensagem de ‘sim, a publicidade é propaganda, nós sabemos que você sabe e é por isso que você deveria comprar o nosso produto, porque nós respeitamos o fato de você ser tão inteligente quanto à mídia’ (...). É uma tentativa dos marqueteiros em integrar e cooptar a crítica que eles ouvem de pessoas que estão cansadas da realidade falsa dos comerciais.” Para Rushkoff, quando os publicitários aprenderam que os jovens haviam rejeitado os anúncios que mostravam o quanto determinado produto era *cool*, resolveram então interferir culturalmente e produzir uma publicidade “*uncool*” (não-legal) para denegrir seus próprios comerciais e assim conquistar um público que odeia *marketing* às claras. A famosa campanha do refrigerante Sprite com a frase “Imagem não é nada. Sede é tudo” é, talvez, o exemplo mais pernicioso deste tipo de anti-anúncio que valida a postura cínica de espectadores resistentes<sup>198</sup>. “A postura de distanciamento irônico pode ser excelente para nos proteger de histórias lineares diretas e associações; todavia, nos faz vulnerável a formas mais sofisticadas de influência.”<sup>199</sup>

Sem dúvida, a manifestação tridimensional de uma marca ambientada por estímulos visuais, música, cheiros e experiências – tal como a Niketown de Nova York, um “museu dedicado à arte do tênis esportivo”, ou a cidade criada por Walt Disney, Celebration, na Flórida, arquitetada detalhadamente e recriada com base na “imaginaria” da fantasia de um mundo – consegue ser dificilmente modificada a menos que os *jammers* assumam a identidade ilusória desses ambientes e sua relação

---

<sup>197</sup> SLOTERDIJK, Peter. “Critique of Cynical Reason”, in ZERZAN, John. (org.). *Against Civilization: Readings and Reflections*. Los Angeles: Feral House, 1999. p. 176.

<sup>198</sup> RUSHKOFF, Douglas. *Coercion*. Nova York: Riverhead Books, 2000. p. 3.

<sup>199</sup> *Ibidem*. p. 190.

com o espaço urbano transformado em “parque temático”. Foi o que o coletivo italiano 0100101110101101.org (formado por Eva e Franco Mattes) fez ao montar ilegalmente no espaço de uma famosa praça em Viena, a *Karlsplatz*, um container de 13 toneladas associado a Nike. Intitulado de *Nike Ground*, o projeto anunciava a alteração do nome da praça para “Nikeplatz” e a instalação de um monumento gigante simbolizando um *swoosh* vermelho.

Durante outubro de 2003, o coletivo organizou performances, criou um *site* corporativo sobre o projeto<sup>200</sup> e veiculou campanhas publicitárias anunciando a construção de monumentos Nike nas principais capitais do mundo. Dias depois, a imprensa local recebeu centenas de reclamações vindas dos moradores locais, perplexos com a instalação do container e com a “venda” da praça para uma multinacional. A Nike ameaçou entrar com uma ação legal, acusando os realizadores do projeto de infringir as leis de *copyright*. A intervenção, obviamente, não passou de um *prank* artístico e midiático com a finalidade de assinalar a cooptação da arte e do espaço pelas estratégias corporativas de *marketing*, usando a cidade como “*um palco para uma enorme performance urbana, um tipo de show teatral para um público inconsciente, produzindo uma alucinação coletiva capaz de alterar a percepção das pessoas da cidade em sua totalidade e de forma imersiva.*”<sup>201</sup> Na era do capitalismo semiótico, intervenções como *Nike Ground* mostram como as representações da realidade são parciais e motivadas, considerando também a atuação dos cidadãos e suas ligações afetivas com os espaços, reagindo à configuração corporativa do território urbano.



Imagem do container e do projeto *Nike Ground*, criado pelo coletivo 0100101110101101.org. (2003).

<sup>200</sup> <http://www.nikeground.com>

<sup>201</sup> 0100101110101101.ORG. “The Hardly Believable Nike Ground Trick Nike buys streets and squares: Guerrilla marketing or collective hallucination?”, 2003. Disponível em: <<http://0100101110101101.org/home/nikeground/story.html>>. Acesso em: 12 março 2006.



A Nike pode usar *graffiti* em *outdoors* ou fazer alguma graça sobre a publicidade em seus comerciais, mas isso não vai ridicularizar o trabalho em *sweatshops* ou trazer questões relacionadas a este tipo de atitude corporativa até nós. Talvez a inevitável cooptação seja uma das razões para que alguns *jammers* abandonem as práticas de alteração de *outdoors*. Artistas-ativistas não estão em um mundo separado do Império dos signos. Porém, dificilmente a complexidade da cultura corporativa possa ser dirigida ou modificada por uma ação em *outdoors*, a menos que aconteça uma produção sistemática e massiva dessas intervenções dentro de uma estrutura mais ampla. A ação *Stopub* ou a campanha de publicidade anti-abusiva do Esqueleto Coletivo são iniciativas positivas de grupos de indivíduos que ocupam temporariamente o espaço urbano para reclamar o direito de um mundo sem os excessos corporativos, assim como quando os coletivos se transformam em “camaleões” para realizar um habilidoso truque de mídia táctica, como o projeto *Nike Ground*. *Culture Jamming* é uma ferramenta criativa importante para o crescimento das práticas de arte ativista. Por isso, não se deve descartar também qualquer possibilidade de que um cidadão ou um coletivo realize essas intervenções apenas como um exercício para que se descubra o “vândalo interior” que está dentro de nós. Conforme Geert Lovink:

No meu ponto de vista, *Culture Jamming* é uma diversão sem valor. Mas é exatamente por isso que o *Culture Jamming* deve ser realizado, cometendo atos de beleza sem sentido. Só não pense que esses atos são efetivos ou subversivos por esse motivo. O propósito de uma corporação não pode ser revelado pelo ativismo midiático. Isso só pode ser realizado por anos a fio, cuidadosamente e lentamente, com jornalismo investigativo. Dano à marca não tem provado o suficiente. O que precisamos é pesquisa e opinião, reflexão e então a ação.<sup>202</sup>

O movimento contra a globalização neoliberal se opôs enfaticamente ao desmonte da coletividade, à modernização catastrófica dos países em desenvolvimento, à privatização do saber, da produção do conhecimento e do bem comum<sup>203</sup>. A maior contribuição de uma estética anti-corporativa para o apoio das locais e globais está, se não em sua representação direta, colaborativa e midiática, no aprendizado experiencial de ações e na convergência de forças que confrontam os sistemas de poder e expõem seus mecanismos flexíveis de controle como instrumentos coercivos e desumanos. Ao

---

<sup>202</sup> Entrevista realizada em 7/03/2006.

<sup>203</sup> GORZ, André. *O Imaterial. Conhecimento, Valor e Capital*. São Paulo: Annablume, 2005. p. 12.

mesmo tempo, estas intervenções, importante ressaltar, estão inseridas no conjunto de processos sociais e econômicos que assinalam a ascensão da sociedade em rede e sua confluência na produção do trabalho cognitivo ou imaterial.

Debord escreveu uma vez sobre a arte deixar de ser apenas um relato de sensações para transformar-se em uma organização direta de sensações superiores, “*de produzir a nós mesmos e não as coisas que nos escravizam.*”<sup>204</sup> Artistas como cientistas amadores articulando canais autônomos de acesso ao conhecimento especializado, ativistas criativos corrigindo identidades corporativas e *culture jammers* investindo contra a invasão das marcas no espaço público são apenas parte da totalidade das inúmeras ferramentas e núcleos de resistência que ampliam a circulação de projetos coletivos na esfera social. Suas táticas, contudo, são como grandes *insights* na vida cotidiana que reformulam a própria finalidade da experiência estética e desestruturam as narrativas da história social e da arte, acrescentando novas visões para a elaboração de um futuro mais justo e verdadeiro.

---

<sup>204</sup> DEBORD, Guy. “Teses sobre a revolução cultural”, in JACQUES, Paola Berenstein (org.). *Apologia da Deriva: Escritos Situacionistas Sobre a Cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p. 72.

### Capítulo 3. Coletivismo artístico no Brasil: a imaginação de um espaço social

*Da mesma forma, já não é a Arte (com A maiúsculo) o que deveria contar como a substância aqui, não é o estético como fim, mas sobretudo como meio. Daí igualmente uma renúncia, cada vez mais necessária e ainda incipiente, hesitante portanto, ao próprio “status” de arte, ou seja, um desapego e uma entrega incondicional à vida.*  
Ricardo Rosas, 2005<sup>1</sup>.

Da Comuna de Paris às vanguardas artísticas, das manifestações do pós-guerra ao movimento dos movimentos, o entrelaçamento da arte com o ativismo aflui, de tempos em tempos, em acontecimentos históricos, eventos singulares e contextos específicos, criando e reinventando modelos de transversalidade para as práticas estéticas, sociais e políticas. A consciência coletiva aflorada em momentos de possibilidade e ruptura no tecido da vida cotidiana, propagada por redes de comunicação e linhas heterogêneas de pensamento, são sustentadas por experiências que renovam o poder criativo da imaginação.

A partir do argumento do filósofo Cornelius Castoriadis de que a história é impossível e inconcebível fora da imaginação produtiva ou criadora<sup>2</sup>, uma breve descrição da palavra “imaginação” nos parece muito apropriada. O antropólogo David Graeber explica que a idéia de imaginação, a partir de sua concepção e uso no período da Antiguidade e Idade Média, era considerada a zona de passagem entre a realidade e a razão. Em momentos de insurreição política acompanhados por uma intensa criatividade artística, o antropólogo sustenta que uma “noção imanente de imaginação” seria alcançada em projetos de ação que visam produzir efeitos reais no mundo material para transformá-lo<sup>3</sup>. Dar “o poder à imaginação”, como sugeriu o famoso *slogan* de 1968, proporciona a chance, observa Graeber, de visualizar diferentes ordens sociais para trazê-las à nossa existência.

A realização prática deste processo foi muito enfatizada com a Internacional Situacionista, cuja construção de situações para enfraquecer a lógica do espetáculo, e permitir que os atores sociais recapturassem seus poderes imaginativos, formou uma das

---

<sup>1</sup> ROSAS, Ricardo. “Notas sobre o coletivismo artístico no Brasil”, 14/08/2005. Disponível em: <<http://www.rizoma.net/interna.php?id=229&secao=artefato>>. Acesso em: 10 fev. 2006.

<sup>2</sup> CASTORIADIS, Cornelius. *A Instituição Imaginária da Sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995. p. 176.

<sup>3</sup> GRAEBER, David. “Revolution in reverse”, 16/10/2007. Disponível em: <<http://www.infoshop.org/inews/article.php?story=2007graeber-revolution-reverse>>. Acesso em: 22 nov. 2007.

principais ambições do grupo. Com suas táticas, buscaram “*intervir no cenário material da vida e nos comportamentos que ele provoca e que o alteram.*”<sup>4</sup> A tese situacionista ganha relevância quando se afirma o papel da arte como um processo social e de sua eficiência nesses termos, no desvio de imagens e na propagação de uma ambiência afetiva com o uso prático das estruturas e dos aspectos visuais e arquitetônicos da cidade, avaliando seus efeitos psicológicos.

É preciso observar também que a cidade, de acordo com Martha Rosler, é muito mais que um conglomerado de relacionamentos e de construções ou uma localidade geopolítica, mas um conjunto de processos históricos em exposição. “*Uma cidade incorpora e interpreta uma história. Na representação da cidade, na produção de contra-representações, a especificidade de uma localidade e de suas histórias torna-se crítica.*”<sup>5</sup> A proposta de aproximar o território urbano de uma arte de soluções lúdicas, onde o jogo manipula certas imagens para modificar a realidade e expressar a vida na invenção de um outro mundo<sup>6</sup>, formou boa parte das experimentações abordadas nos dois capítulos anteriores deste trabalho, bem como as iniciativas de uma nova geração de coletivos de arte brasileiros que imaginam um novo espaço social.

Antes de tudo, o que se entende por espaço social é uma *categoria social*, segundo o conceito de Henri Lefebvre. “*O espaço social permite a ocorrência de novas ações (...), é tanto um campo de ação (oferecendo sua extensão para a organização de projetos e de intenções práticas), como uma base de ação (um conjunto de lugares por onde energias se originam e se direcionam).*”<sup>7</sup> Tratadas pela mídia como “moda” ou “um novo fenômeno da arte contemporânea”, as recentes práticas artísticas coletivas no Brasil vão, obviamente, além disso, e conjugam componentes mais detalhados e profundos em sua atuação na esfera social. Sua competência de inscrição está se não menos na inserção institucional cada vez mais contundente de seus registros e projetos em exposições e mostras, nas proposições nos espaços das cidades, na formação de circuitos independentes de produção, circulação e distribuição ou nas complexas colaborações com movimentos sociais. Estes eixos de atuação se complementam com a

---

<sup>4</sup> DEBORD, Guy. “Report on the Construction of Situations and on the International Situationist Tendency's Conditions of Organization and Action”, in KNABB, Ken (ed.). *Situationist International Anthology*. Berkley: Bureau of Public Secrets, 1995. p. 22.

<sup>5</sup> ROSLER, Martha. “Fragments of a metropolitan viewpoint”, in WALLIS, Brian (ed.). (ed.). *If You Lived Here. The City in Art, Theory and Social Activism. A project by Martha Rosler*. Seattle: Bay Press, 1991. p. 32.

<sup>6</sup> HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2001. p. 7.

<sup>7</sup> LEFEBVRE, Henri. *The Production of Space*. Oxford: Blackwell, 2001. p. 191.

observação de que as ações efêmeras e processuais desses grupos ganham relevância através das estratégias de “intervenção urbana”.

Como uma alternativa de ação concreta e espontânea ao espaço físico, aos rótulos e parâmetros convencionais das instituições de arte, a intervenção urbana problematiza o contexto em que é realizada, questiona a autonomia de um trabalho artístico e dialoga com o entorno ou uma situação social. Em resumo, o diagrama produzido pelo coletivo Contra Filé, radicado na cidade de São Paulo, resume esquematicamente o processo intervencionista para a transformação de um determinado contexto:

>>> situação A >>> observar >>> identificar elemento com potencial de ruptura >>> intervir evidenciando o elemento disparador >>> ruptura da situação >>> situação B >>><sup>8</sup>.

O estilo das intervenções urbanas de criar desenhos, performances, interferências, imagens, instalações, fraturas ou cortes físicos em pequena ou grande escala nos espaços das cidades<sup>9</sup>, produz “*cut-ups* comportamentais” que estabelecem outras perspectivas e caminhos para fugir de condutas condicionadas e assim modificar os fluxos da vida cotidiana. Deste modo, o espaço social é concebido como um “espaço lógico-epistemológico”, “*o espaço da prática social, ocupado pelo fenômeno sensorial, incluindo produtos da imaginação, como projetos e projeções, símbolos e utopias.*”<sup>10</sup>

Significante notar que o cenário latino-americano que caracterizou a emergência de um novo coletivismo artístico na década de 90 foi marcado por duas contradições gerais. A primeira está na aceleração de uma mudança tecnológica junto da desregulação dos mercados econômicos; a segunda está na desconsideração do valor político ou da função social da cultura, enquanto a mídia de massas oferecia novos veículos para os movimentos sociais e sua expressão cívica<sup>11</sup>. No Brasil, o contexto da globalização neoliberal – com a organização da sociedade de informação e o desenvolvimento de novas redes flexíveis de comunicação, o deslocamento do Estado

---

<sup>8</sup> LIMA, Daniel e TAVARES, Túlio (eds.). *I Congresso Internacional de Ar(r)ivismo (Anais)*. São Paulo, outubro de 2003 (publicação independente). p. 20.

<sup>9</sup> Sobre intervenções em grande escala no País, ver PEIXOTO, Nelson Brissac (org). *Intervenções Urbanas. Arte/Cidade*. São Paulo: Editora Senac, 2002.

<sup>10</sup> LEFEBVRE, Henri, op. cit. p. 12.

<sup>11</sup> BARBEIRO, Jesus Martin. “Between technology and culture: communication and modernity in Latin America”, in SOMMER, Doris (ed.). *Cultural Agency in the Americas*. Durham: Duke University Press, 2006. p. 46.

frente ao processo de fomento para as áreas culturais e a sua conseqüente precarização e instrumentalização pelo capital privado, a atuação fora do mercado e do sistema de arte, impossibilitado em sua inércia e pouca ousadia abranger os diferentes circuitos, exposições, publicações e projetos artísticos mais experimentais – proporcionou uma situação de busca de soluções concretas que suprissem as necessidades de muitos artistas visuais. Alguns descobriram nas formas de trabalho coletivo e colaborativo suas novas dinâmicas de produção.

Por outro lado, seria arriscado determinar com exatidão quais os fatores exatos que levaram a criação de tantos grupos no País neste período. Mas, é correto considerar, pelo menos, três motivações: as possibilidades de formação de novas redes e contatos através da *internet*, a criação de intercâmbios presenciais entre artistas por meio de residências e ocupações e a vontade de produzir arte que “transforme o real”. Embora os coletivos de arte no Brasil não apresentem um posicionamento anti-institucional, as intenções de muitos grupos encontram-se em movimentar na esfera pública suas investigações e diálogos em outros espaços e áreas de conhecimento, ao invés de simplesmente legitimá-las oficialmente.

A inscrição do coletivismo artístico nas recentes narrativas da transformação urbana de algumas capitais brasileiras será o principal foco de análise neste texto, levantando pontos críticos e pertinentes de seu viés social<sup>12</sup>. Caracterizar diretamente os coletivos brasileiros como “ativistas” pode evitar a importância de certas nuances, particularidades de cada grupo e de seus respectivos projetos, às vezes mais poéticos, outros mais políticos. No entanto, é fundamental investigar o que caracterizaria a expressão própria de uma arte ativista no Brasil? Dentro das nossas manifestações históricas de cunho artístico, social e político, que táticas e estratégias de ação foram produzidas ao longo do tempo e que podem ser resgatadas? Quais seriam os resultados do hibridismo<sup>13</sup> desta cultura de oposição com referências vindas de outros países? Que outras manifestações brasileiras de caráter urbano e coletivo podem dialogar com as

---

<sup>12</sup> Conforme o texto apresentado na introdução deste trabalho, o número de coletivos atuantes no País é bastante grande, considerando também o surgimento quase espontâneo de novos grupos. Neste sentido, a pesquisa optou não pela realização de um extenso mapeamento, mas por produzir um recorte desta produção e, a partir disso, analisar as ações de determinados grupos.

<sup>13</sup> Refiro-me ao conceito de “hibridismo” segundo Homi Bhabha, não como uma simples apropriação ou adaptação da cultura, mas a revisão de seus próprios sistemas de referência, considerando suas ambivalências e antagonismos. “*O hibridismo é uma problemática de representação e de individuação colonial que reverte os efeitos da recusa colonialista, de modo que outros saberes ‘negados’ se infiltrem no discurso dominante e tornem estranha a base de sua autoridade – suas regras de conhecimento.*” Ver BHABHA, Homi K. *O Lugar da Cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998. p. 165.

recentes intervenções artísticas? E, o mais importante: quais são os desdobramentos, as consequências e a potência das proposições dos coletivos de arte que estão imaginando um novo espaço social? Como parte desta crescente produção coletiva tem sido absorvida institucionalmente? Quem deve escrever a sua história?

### 3.1 Tradições culturais de uma prática

Produzir uma história dos coletivos de arte no Brasil, de suas heranças, táticas e expressões estéticas e ativistas, implica retomar uma possível “tradição” (se é que podemos chamar assim) de práticas artísticas experimentadas ao longo dos anos. Antes de tudo, esta história também deve considerar uma vertente importante dentro da criatividade coletiva brasileira: o advento de uma *tradição do lúdico*, cujos precedentes históricos e sociais encontram-se nas festividades populares ocorridas no Nordeste, Rio de Janeiro e zonas rurais do País. Atuações ambientais festivas de caráter performativo, imagético e discursivo, como o carnaval, as rodas de samba, a mescla entre poesia e música dos repentistas e as tertúlias gaúchas, são algumas das nossas reuniões e modos de sociabilidade. Outras redes de convívio e enredamento de forças e ações encontram-se no futebol, nos rituais indígenas e cultos afro-brasileiros, nos festejos religiosos do folclore nacional, como a Festa do Divino e a Lavagem do Bonfim, na capoeira e em manifestações estudantis<sup>14</sup>, criando autênticas expressões nacionais que influíram o experimentalismo das proposições artísticas de cunho participativo nos anos 60 e na importância de uma “*arte coletiva total*”<sup>15</sup>, tal como as intervenções urbanas e performances criadas por grupos recentes, como Entorno, Rradial, Experiência Imersiva Ambiental, Urucum, Grupo de Interferência Ambiental, Frente 3 de Fevereiro e muitos outros.

Traços de um coletivismo que responde de modo informal e criativo às necessidades da produção de uma cultura alternativa de resistência, desdobrada tanto em ativismo político como em estratégias de sobrevivência nos momentos de adversidade e de desigualdade social e econômica, somam-se à formulação positiva de nossa *estética*

---

<sup>14</sup> AMARAL, Aracy. “Aspectos do não-objetualismo no Brasil”, in PECCININI, Daisy. *Arte Novos Meios/Multimeios – Brasil 70/80*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1985. p. 102.

<sup>15</sup> Período em que se privilegia a ação do corpo onde “*o social, o político e o subjetivo se configuram em seus múltiplos sentidos e direções.*” Ver FREIRE, Cristina. *Arte Conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006. p.50.

do precário, de um posicionamento crítico-contemporâneo aos diferentes contextos da vida cotidiana brasileira. Das favelas aos mutirões, dos “puxadinhos” às ocupações de prédios pelos movimentos sem-teto, das soluções táticas improvisadas por gambiarras<sup>16</sup> aos camelôs e sua circulação de novidades com a “pirataria” de CDs e DVDs; versões da subcultura brasileira trazidas pelos saraus cooperativos na periferia, gangues de pichadores, rodas de *graffiti* e *Hip-Hop*, festivais *Punk*, bailes de Tecnobrega e *Funk*; as praias com seus “arrastões” que reverberam na cultura como uma arte da apropriação<sup>17</sup>, as operações da guerrilha urbana nos anos 70 e o esforço subversivo da “imprensa nanica” durante a ditadura militar, as manifestações autônomas e ativistas organizadas nos últimos anos no País, sintonizadas com a rede transnacional dos movimentos anti-capitalistas, e o instrumento político-pedagógico da “mística”, usado pelo do MST como um ritual onde uma representação teatral é encenada por seus militantes “*para que se reconheçam enquanto sujeitos construtores da própria realidade*”<sup>18</sup>, representam a continuidade de nossa tradição social coletiva, que redefine a política e a função heterogênea da arte, seu sentido e alteridade à percepção do mundo. A descrição do conceito de “fato social total”, empregado por Marcel Mauss para compreender os rituais festivos de *potlatch* e as cerimônias de dádiva das tribos norte-americanas, nos leva a entender culturalmente a amplitude do coletivismo dos encontros, das manifestações e das solidariedades comunitárias como aspectos da vida inseridos em um sistema complexo de relações:

Todos esses fenômenos são ao mesmo tempo jurídicos, econômicos, religiosos, e mesmo estéticos, morfológicos etc. São jurídicos, de direito privado e público, de moralidade organizada e difusa, estritamente obrigatórios ou simplesmente aprovados e reprovados, políticos e domésticos simultaneamente, interessando

---

<sup>16</sup> Para uma reflexão sobre o uso da gambiarra na produção artística brasileira, ver ROSAS, Ricardo. “Gambiarra: alguns pontos para se pensar uma tecnologia recombinante”, in HARA, Helio (ed.). *Caderno Videobrasil 02. Arte, Mobilidade, Sustentabilidade*. São Paulo: Associação Cultural Videobrasil, 2006. pp. 36-53.

<sup>17</sup> Esta é pelo menos a tese do professor norte-americano Christopher Dunn, que descreve o arrastão como metáfora para uma manifestação antropofágica no contexto da globalização. Como criação cultural, esta manifestação, afirma Dunn, seria desenvolvida pelo músico Tom Zé, que propõe no álbum “Defeito de Fabricação” (2003) a figura do “andróide”, o trabalhador analfabeto que resiste por meio de atos subversivos de criação, enquanto faz “arrastão” no legado cultural do qual é excluído. Ver CALADO, Carlos. “Antropofagia devora a atualidade no EIA!”, in *Folha de S. Paulo*, 14/12/2005, caderno Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1412200512.htm>>. Acesso em: 22 ago. 2006.

<sup>18</sup> DA SILVA, Joysinett Moraes e VECCHIO, Rafael. “Uma Outra Linguagem: A Mística na produção da consciência dos integrantes do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST)”, 2006. Disponível em: <<http://www.ephemeraweb.org/journal/6-3/6-3moraesdasilva-vecchio.pdf>>. 27 out. 2007.



tanto as classes sociais quanto os clãs e as famílias. São religiosos: de religião estrita, de magia, de animismo, de mentalidade religiosa difusa. São econômicos: pois as idéias do valor, do útil, do ganho, do luxo, da riqueza, da aquisição, da acumulação e, de outro lado, a do consumo, mesmo a de dispêndio puro, puramente santuário, estão presentes em toda parte, embora sejam entendidas diferentemente de como entendemos hoje. Por outro lado, essas instituições têm um aspecto estético importante (...). As danças que se sucedem, os cantos e os desfiles de todo tipo, as representações dramáticas que se oferecem (...), os objetos mais diversos que se fabricam (...), tudo que se recebe com alegria e se apresenta com sucesso, os próprios festins de que todos participam, tudo, alimentos, objetos e serviços, mesmo o “respeito” (...), tudo é causa de emoção estética e não apenas de emoções de ordem da moral ou do interesse.<sup>19</sup>

Uma característica marcante na maioria destes fenômenos coletivos brasileiros, de ordem social, artística, cultural e política, está em saber lidar com as diferenças, com a mistura de linguagens e projeções de alteridade. A operação cultural de apropriar-se criticamente das idéias do outro e de seus produtos, diminuindo as fronteiras que separam o urbano do rural, o nacional do estrangeiro, o erudito do vernacular, está historicamente ligada ao conceito de “antropofagia”, proposto inicialmente pelo poeta Oswald de Andrade em seu “Manifesto Antropófago” (1928).

O Modernismo brasileiro, lançado pela *Semana de Arte de Moderna* (fevereiro de 1922)<sup>20</sup>, teria sido a primeira manifestação cultural coletiva e pública ocorrida no País, ou nas palavras de Walter Zanini, “o primeiro gesto coletivo de rejeição do passadismo em que aqui remansavam a expressão icônica, musical e verbal.”<sup>21</sup> Influenciado pelas novas vanguardas européias e sem um programa estético definido, o grupo modernista rompeu com a estagnada tradição cultural conservadora vinda do século XIX e propôs uma renovação da arte brasileira com outras linguagens e uma expressão interdisciplinar e provocadora. Como um dos resultados do legado modernista de 1922, uma forma particular de coletivismo proliferou durante a década de 30 e início da década seguinte em São Paulo e Rio de Janeiro com as chamadas

---

<sup>19</sup> MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. pp. 309 e 310

<sup>20</sup> Realizada em São Paulo por um grupo de artistas, escritores e intelectuais, entre eles Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Victor Brecheret, Graça Aranha, Guilherme de Almeida, Manuel Bandeira e outros.

<sup>21</sup> ZANINI, Walter. *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983. p. 502.

“associações de artistas”<sup>22</sup>. A vanguarda antropofágica respondeu radicalmente a alguns pressupostos da *Semana de Arte Moderna*, ao defender uma originalidade nativa e uma independência cultural para o País. Como movimento crítico e utópico, valorizou uma concepção cultural sincrética, inventada a partir da atitude de deglutição dos modelos do sistema europeu para incorporá-los na criação de uma arte verdadeiramente nacional. “*Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago. Contra todos os importadores de consciência enlatada. A existência palpável da vida*”<sup>23</sup>, escreveu Oswald de Andrade em seu manifesto.

Nos anos 60, o Tropicalismo, movimento ligado às artes visuais, cinema, literatura, música e teatro, foi associado à teoria e a prática da devoração antropofágica ao reinterpretar, frente às tensões entre a ênfase nas raízes nacionais e na importação de linguagens e formas, os mitos da cultura urbano-industrial, misturando e confundindo seus elementos arcaicos e modernos, explícitos ou recalcados, apresentando o seu resultado como uma alegoria do Brasil<sup>24</sup>. Após o Golpe Militar de 1964, O debate sobre a originalidade da cultura brasileira se deslocou para o campo político e econômico, acirrando o conflito entre modelos artísticos importados e formas locais. Em um outro extremo da contracultura brasileira, ainda parcialmente obscuro na história de nossas manifestações coletivas, o grupo Etsedron (anagrama da palavra Nordeste) valorizou em seu projeto artístico a utilização da literatura, da música, da dança e do cinema para a formulação dos aspectos de uma identidade sertaneja, menosprezada, segundo o grupo, pelo circuito das artes submisso aos modelos estrangeiros. Criado em 1969 em Salvador, o coletivo desenvolveu durante dez anos trabalhos colaborativos realizados

---

<sup>22</sup> Estas associações se caracterizaram por sua efemeridade, por motivações e programas distintos que não objetivavam a produção de um único trabalho coletivo, mas pela formulação conjunta de novas estratégias de atuação. Superar dificuldades financeiras, aumentar o convívio entre artistas e figuras da alta sociedade, democratizar o ensino de artes, intensificar a vida cultural nas cidades, promover conferências, exposições, salões, concertos, tertúlias e festas carnavalescas foram algumas das atividades e interesses promovidos por estes grupos. Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM), liderada por Lasar Segall e notada por uma postura mais conservadora, e Cube dos Artistas Modernos (CAM), inaugurado por Flávio de Carvalho e caracterizado pelo tom anárquico e irreverente, nasceram em 1932 na capital paulistana e tiveram curta existência por questões de disputa política, no caso a adesão ao Integralismo e ao anti-semitismo por alguns membros da SPAM, e censura, ocorrida em consequência da encenação da peça *O Bailado do Deus Morto*, de Flávio de Carvalho. Depois, vieram outros grupos, como Santa Helena (1934), o Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo (1938), o grupo *Seibi* (criado em 1935 e que reuniu artistas da colônia japonesa), Clube dos Artistas e Amigos da Arte (o Clubinho, em 1948), as exposições da Família Artística Paulistana (1937) e o *Salão de Maio* (1937-1939). No Rio de Janeiro, foram fundadas associações como o Núcleo Bernadelli (1931), um ateliê instalado temporariamente nos porões da Escola Nacional de Belas Artes, e o Club de Cultura Moderna (1935), que organizou a primeira exposição de “arte social” no País.

<sup>23</sup> ANDRADE, Oswald de. “Cannibalist Manifesto”, in BRADLEY, Will e ESCHE, Charles (eds.). *Art and Social Change. A Critical Reader*. Londres: Tate, 2007. p. 94.

<sup>24</sup> FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Kairós Livraria e Editora, 1979. p. 34.

como fruto da convivência de seus integrantes com as comunidades rurais. Em instalações, o Etsedron criava figuras antropomórficas usando elementos naturais que eram acompanhadas por música e dança, retratando um País pobre e agreste. “*O grupo já lidava com a dicotomia global-local, propondo interações que resultaram em imagens sociais pertinentes ao nosso contexto social, contrapondo-se às soluções estéticas importadas e desconectadas da realidade brasileira.*”<sup>25</sup>

### **Programas abertos e heterogêneos**

A noção de vanguarda como experimentalismo moveu grande parte dos intensos debates produzidos no Brasil a partir da década de 60. O momento também amplificou a extensão de uma arte socialmente preocupada<sup>26</sup>, com sua valorização popular no meio intelectualizado pelo Centro Popular de Cultura (CPC)<sup>27</sup>, bem como a procura de novas propostas que se opusessem às correntes dogmáticas e nacionalistas dos CPCs. O reverso da figuração marcado pelo abstracionismo e a adoção de um vocabulário geométrico pela presença das idéias construtivas no País, introduzidas pelas exposições de Max Bill e a delegação suíça na *I Bienal de São Paulo* (1951), contribuíram com uma das vertentes de pensamento sobre a necessidade de se constituir uma arte contemporânea que afirmasse a nossa autonomia cultural e econômica frente às tradições colonizadas.

A polarização das tendências construtivas pelos grupos Ruptura (1952-1959), criado em São Paulo, e Frente (1959-1963), do Rio de Janeiro, é significativa. O posicionamento coletivo destes dois grupos estava no compartilhamento de idéias e

---

<sup>25</sup> MARIANO, Walter. “Etsedron, o avesso do Nordeste”. Disponível em: <<http://www.rizoma.net/interna.php?id=289&secao=artefato>>. Acesso em: 11 out. 2007.

<sup>26</sup> O crescimento de uma arte brasileira de caráter social ocorreria em fins dos anos 40, precedida na experiência latino-americana dos muralistas mexicanos, pelas obras de Cândido Portinari, Di Cavalcanti, Lívio Abramo e os clubes de gravura fundados na década de 50 no Sul do País, São Paulo, Rio de Janeiro, Santos e Recife. Conforme Aracy Amaral, a polêmica do realismo *versus* abstracionismo foi consequência direta da politização do meio artístico neste período, em decorrência da abertura propiciada pela redemocratização do País após a queda de Getúlio Vargas. Ver AMARAL, Aracy. *Arte Para Quê? A Preocupação Social na Arte Brasileira 1930-1970*, São Paulo: Studio Nobel, 2003.

<sup>27</sup> Ligado à União Nacional dos Estudantes, o CPC atraiu artistas, escritores, músicos e outros setores da classe média urbana para a militância política e cultural, objetivando a construção de uma cultura nacional, popular e democrática. A arte é definida como instrumento revolucionário que busca agregar universidade, operariado e campo, defendendo seu aspecto didático e coletivo. O teatro tem grande destaque no projeto dos CPCs, com peças encenadas por estudantes em ruas, sindicatos e fábricas, tal como a produção de filmes, discos e cadernos de poesia. Com o Golpe Militar de 1964, os CPCs são fechados, seguindo da prisão de artistas e intelectuais.

programas estéticos. O abandono dos postulados concretos pelo grupo carioca e sua revitalização experimental e sensível pelo Neoconcretismo inaugurou um marco na trajetória artística contemporânea, ao transfigurar formas geométricas em situações ambientais que envolvessem e ativassem diretamente o espectador<sup>28</sup>. Para Ronaldo Brito, o Neoconcretismo representou a um só tempo “*o vértice da consciência construtiva no Brasil e a sua explosão*”<sup>29</sup>. Inerente a esta explosão, iniciou-se um conjunto de “passagens” com a superação da pintura pelo não-objeto, e depois com as experiências do corpo e outras proposições lúdicas e vivências criadas pelos até então integrantes do movimento carioca, Lygia Clark, Hélio Oiticica e Lygia Pape. Nestas passagens graduais, encontramos a diluição do espaço pictórico para o advento das nossas táticas de ação, conceitos, participação dinâmica do espectador e processos coletivos que configuraram um novo programa para a vida.

Vimos no primeiro capítulo desta dissertação as contribuições de Clark, Oiticica, Artur Barrio e Cildo Meireles (participação coletiva, parangolés, situações e inserções em circuitos) para a coletivização da produção artística no século XX junto de sua atitude política. Portanto, será necessário apenas retomar alguns pontos importantes destas experiências, a saber: a conquista de um espaço ambiental pelas práticas artísticas que rompem com as distâncias entre observador e obra, a ativação do espectador, vista como uma “urgência existencial” em um período de suspensão de direitos e censura pelo regime militar, a criação de “obras faça-você-mesmo” (objetos que podem ser manipulados, instruções para eventos realizados individualmente e coletivamente ou proposições nas quais os participantes “vestem” um trabalho de arte)<sup>30</sup>, performances e circuitos de contra-informação, desmaterializando a própria prática artística para provocar mudanças sociais e políticas<sup>31</sup>.

Tais projetos citados acima simplesmente desmontam qualquer idéia restrita de que coletivo é apenas um agrupamento formal, uma coalizão temporária ou núcleo de artistas. Estratégias de participação aumentam a nossa definição de ações coletivas como função social e meio de comunicação. A esta tendência, escreve Oiticica no

---

<sup>28</sup> BISHOP, Claire. *Installation Art: A Critical History*. Nova York: Routledge, 2005. pp. 60 e 61.

<sup>29</sup> BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo. Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

<sup>30</sup> DEZEUZE, Anna. *The “Do-it-yourself Artwork”: Spectator Participation and the “Dematerialisation” of the Art Object, New York and Rio de Janeiro, 1958-1967*, tese de doutorado. Londres: Courtauld Institute of Art, 2003.

<sup>31</sup> SLATER, Howard. “The Spoiled Ideals of Lost Situations. Some Notes on Political Conceptual Art”, junho de 2000. Disponível em: <<http://www.infopool.org.uk/hs.htm>>. Acesso em: 26 fev. 2006.

ensaio “Esquema Geral da Nova Objetividade” (1967)<sup>32</sup>, encontra-se a atitude de jogar as produções individuais dos artistas em contato com o público das ruas ou a criação de obras coletivas junto a esse público. Sobre estas experiências, o artista as considera como “programas abertos à realização”, proposições que, aos poucos, vão sendo possibilitadas, retomando o entendimento de nossa preocupação inicial, como intervenções para a imaginação de um espaço social.

Com o Golpe de Estado de 1964 e o recrudescimento do regime, a situação política levou diversas organizações de esquerda à luta armada nas cidades e no campo. O *Mini-Manual do Guerrilheiro Urbano*, escrito em 1969 por Carlos Marighella, resume as nossas táticas de rua e a tendência coletiva para a ação direta, que lida com o desvio das armas do inimigo e a escassez de recursos, dificuldades que forçam o guerrilheiro urbano a ser “*imaginativo e criativo, qualidades sem as quais seria impossível para ele exercer seu papel como revolucionário.*”<sup>33</sup> O Ato Institucional nº 5 impôs a censura aos meios de comunicação e a participação social dos artistas plásticos “reconhecidos” ficou resumida ao mercado, intensificado por atividades comerciais paralelas ao ilusório “milagre brasileiro”, com obras exibidas em galerias e leilões, transformadas em investimento e *status* para uma nova burguesia<sup>34</sup>.

Como observa o pesquisador inglês Howard Slater, as ações dos artistas latino-americanos das décadas de 60 e 70, como Meireles, Oiticica e *Tucumán Arde*, buscaram desassociar-se do centro das instituições oficiais para imergirem em uma prática política heterogênea<sup>35</sup>. Tais artistas assumiram uma posição de marginalidade em relação ao sistema. O hibridismo entre anti-arte e operações de guerrilha artística construíram a estratégia de aproximação entre as experimentações estéticas e participativas com outros espectadores e espaços públicos, além de produzir choques com o poder instituído. A esta iniciativa de operar fora dos circuitos oficiais e do mercado, somam-se as publicações caseiras editadas pela chamada “geração mimeógrafo”, através de fanzines e revistas artesanais de poesia marginal distribuídas por correio, e a estratégia conceitual de disseminação de trabalhos (colagens, desenhos, fotografias, carimbos etc), livros de artista e textos pela Arte Postal.

---

<sup>32</sup> OITICICA, Hélio. ensaio “Esquema Geral da Nova Objetividade”, in FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecilia (orgs.). *Escritos de Artistas. Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006. pp.165 e 166.

<sup>33</sup> MARIGHELLA, Carlos. *Mini-Manual do Guerrilheiro Urbano*, 1969. Disponível em: <<http://www.marxistsfr.org/portugues/marighella/1969/06/manual/index.htm>>. Acesso em: 22 set. 2007.

<sup>34</sup> AMARAL, Aracy. *Arte Para Quê? A Preocupação Social na Arte Brasileira 1930-1970*, São Paulo: Studio Nobel, 2003. p. 336.

<sup>35</sup> SLATER, Howard. op. cit.

Muito antes da *internet*, Paulo Bruscky já articulava nos anos 70 uma das extensas redes alternativas e internacionais de trocas de textos e trabalhos por carta, e que incluía a participação de integrantes do *Fluxus* e coletivos brasileiros como o 3Nós3. Cristina Freire lembra que é reveladora a importância da Arte Postal nos países latino-americanos sob o regime da ditadura. “*Isso porque, na arte postal, as instituições privilegiadas para a emissão e recebimento de mensagens artísticas deixam de ser espaços oficiais como galerias e museus. A produção é coletiva, compõe-se do conjunto das mensagens enviadas e recebidas pelos Correios.*”<sup>36</sup> Para Bruscky, “*na arte correio, a arte retoma suas principais funções: a informação, o protesto e a denúncia.*”<sup>37</sup> Parte desta produção também foi endereçada aos museus, compondo o acervo e a participação de exposições coletivas, como as mostras organizadas no MAC-USP nos anos 70, que transformaram o espaço do museu em loteamento, eliminando o júri e convertendo o tradicional prêmio em verba de pesquisa<sup>38</sup>.

A experimentação de novos meios como xerox e sua fácil reprodução, o intercâmbio de trabalhos artísticos pela rede postal e a criação de performances e *happenings* tentavam romper com o mercado de arte ao proporcionar o compartilhamento de registros e ações com o maior número de pessoas. O exercício de liberdade criadora da *Body Art* manifesta a importância dada à desmaterialização da arte e o corpo como suporte e vetor de um protesto político. O próprio corpo apresentado como obra no *Salão Nacional de Arte Moderna do Rio de Janeiro* (1970) por Antonio Manuel foi rejeitado pelo júri. Em protesto ao elitismo da mostra, o artista despiu-se diante do público no dia da inauguração do salão, sendo perseguido por autoridades policiais e provocando o fechamento da exposição. Wesley Duke Lee, precursor do Realismo Mágico, foi o primeiro artista a realizar um *happening* no País, em 1963, em São Paulo. No João Sebastião Bar, Duke Lee distribuiu lanternas ao público para que observasse na semi-obscuridade sua série de desenhos considerados pornográficos, fechando o *happening* com a intervenção dos bombeiros no local<sup>39</sup>.

Três anos depois, Duke Lee, Nelson Leirner e Geraldo de Barros fundaram o Grupo Rex, uma cooperativa de artistas organizada em um espaço de uma galeria livre,

---

<sup>36</sup> FREIRE, Cristina. *Arte Conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006. p. 67.

<sup>37</sup> BRUSCKY, Paulo. “Arte Correio e a grande rede: hoje, a arte está comunicado”, in FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de Artistas. Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006. p. 374.

<sup>38</sup> FREIRE, Cristina. *Poéticas do Processo: Arte Conceitual no Museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999. p. 25.

<sup>39</sup> PECCININI, Daisy. *Figurações Brasil anos 60*. São Paulo: Edusp/Itaú Cultural, 1999. p. 23.

a *Rex Gallery and Sons*. Com determinados pontos de contato com o grupo *Fluxus*, o Grupo Rex representou uma reação aos sistemas institucionalizados durante a década de 50, às bienais, ao Museu de Arte Moderna, às galerias e à crítica de arte nos jornais<sup>40</sup>. Bailes de inauguração e exposições coletivas de artistas convidados eram realizados no espaço. O grupo também editava a cada exposição um jornal, *Rex Time*, onde os artigos e os manifestos publicados eram marcados pelo caráter lúdico e a linguagem antropofágica.

Em 1964, a galeria encerrou suas atividades sem antes patrocinar o seu último *happening*, chamado de *Exposição-não-exposição*. Após a divulgação de que seria oferecida “uma obra de arte grátis”, grupos de pessoas se amontoaram no local para pegar os trabalhos, presos em correntes e arames nas paredes ou no chão. A mostra durou apenas oito minutos. A crítica à precariedade institucional também marcou a iniciativa de um outro grupo nos anos 70, Nervo Óptico (1976-1978), que organizou em Porto Alegre uma publicação e um espaço alternativo. O Espaço N.O. buscava movimentar operações artísticas, segundo o manifesto do grupo, como “*verdadeiros centros transformadores da consciência, e não manifestações coniventes com um dirigismo mercadológico deformador de valores.*”<sup>41</sup>

Importante salientar também neste diálogo entre performance e espaço público que, muito antes dos situacionistas, dos *happenings* sessentistas em escala internacional e das derivas dos artistas brasileiros, um tanto desta fluidez encontrada nas festas, expressões populares ou nas ações de protesto havia sido experimentada no Brasil pela rebeldia do arquiteto e artista Flávio de Carvalho na cidade de São Paulo. Em 1931, Carvalho caminhou em sentido contrário ao de uma procissão de *Corpus Christi* usando um boné, o que deixou os fiéis enfurecidos. Alguns ameaçaram linchar o artista. O “teste” sobre os limites de tolerância de uma massa religiosa, chamado de *Experiência nº 2*, resultou na abordagem de Carvalho sobre a “psicologia das multidões”, sendo publicada depois em um livro com textos e ilustrações sobre a ação. Em 1956, ele realizou sua *Experiência nº 3*, que consistiu em percorrer as ruas de São Paulo vestindo um “traje tropical”, ou melhor, um saiote completado por um chapéu de organdi, blusa de mangas curtas e fofas, meia arrastão e sandálias, dando ao corpo uma potência

---

<sup>40</sup> Ibidem. pp. 68 e 69.

<sup>41</sup> GRUPO N.O. “Manifesto”, in FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. p. 167.

poética que fez da cidade seu fluxo transitório e assumiu a criação artística como prática libertária<sup>42</sup>.



Flávio de Carvalho percorre o Centro de São Paulo com seu “traje tropical” (1956).

### Inter-versões na cidade

Um breve histórico sobre as intervenções urbanas no Brasil, iniciado com as experiências de Flávio de Carvalho em São Paulo, pode ser esboçado parcialmente através de outras manifestações performáticas e micro-contextos citados anteriormente nesta dissertação, tais como *Parangolé Coletivo* (1967) e *Apocalipopótese* (1968), com Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, Rubens Gerchman, Antonio Manuel, Rogério Duarte e outros (ambas ocorridas no Rio de Janeiro); *4 dias 4 noites* (Rio de Janeiro, 1970) e *Situação T/T1* (Belo Horizonte, 1970), de Artur Barrio; a série de *outdoors* de Nelson Leirner (São Paulo, 1968), *Zebra*, painel de Claudio Tozzi (São Paulo, 1972), *Cabeça Coletiva* (Rio de Janeiro, 1975), de Lygia Clark, *Delirium ambulatorium* (São Paulo, 1978), de Hélio Oiticica e Luis Fernando Guimarães, e a mostra internacional *ArtDoor*, de Paulo Bruscky (Recife e Porto Alegre, 1981 e 1982). Podemos incluir também a polêmica ação de “sequestro” do *Monumento a Federico Garcia Lorca*, instalado por um grupo de estudantes da USP no vão livre do Museu de Arte de São

---

<sup>42</sup> OSORIO, Luiz Camillo. "Eu sou apenas um! As experiências de Flávio de Carvalho", in RIBEIRO, José Augusto (ed.). *Caderno Videobrasil 01. Performance*. São Paulo: Associação Cultural Videobrasil, 2005. p. 16.



Paulo (janeiro de 1979)<sup>43</sup>, as ações do grupo Sensibilizar, que em 1984 reuniu no centro de Curitiba dezenas de catadores de papel com seus carrinhos ao redor de um imenso totem feito com caixas de madeira e sacos de lixo, realizando um protesto contra a exclusão social na data do aniversário de 20 anos do golpe militar (31 de março de 64)<sup>44</sup>; as inscrições em verde-amarelo do Profeta Gentileza nas pilastras do Viaduto do Caju (durante os anos 80 no Rio de Janeiro), as intervenções realizadas durante o projeto *Arte/Cidade* (desde 1994) e muitos outros eventos independentes, públicos ou institucionais que vieram depois<sup>45</sup>, assim como a proliferação da cultura dos *stickers* pelas capitais brasileiras e inúmeras ações anônimas de pichadores e grafiteiros impossíveis de serem citadas aqui.

Parte desta história ficará incompleta se não mencionarmos o período, entre fins dos anos 70 e início da década seguinte, quando proliferou por São Paulo uma cena de coletivos de artistas surgida no impulso pela redemocratização do País, durante a abertura “lenta e gradual” do regime militar. Apelidada por uma publicação da época como “arte independente” ou “marginal”<sup>46</sup>, as intervenções, *happenings* e performances dos coletivos 3Nós3, Viajou Sem Passaporte, GEXTU, D’Magrela, Manga Rosa e TupiNãoDá coincidem, em diferentes momentos, com outras movimentações artísticas, musicais e políticas ocorridas na cidade, como a volta do movimento estudantil às ruas, a histórica greve dos metalúrgicos no ABC paulista (em 1980), junto da mobilização do teatro militante dos grupos Ferramenta (1975-1978) e Grupo de Teatro Forja (1979-

---

<sup>43</sup> Esculpida por Flávio de Carvalho, a escultura foi instalada na Praça das Guianas em São Paulo, em outubro 1968, cercada de homenagens. Em julho de 1969, a escultura foi danificada por uma explosão atribuída ao Comando de Caça aos Comunistas (CCC). Panfletos deixados no local pelo CCC informavam que a ação foi um ato de destruição ao monumento do escritor “comunista e homossexual”. A escultura foi restaurada por Carvalho em 1971 e colocada no lado de fora do prédio da Bienal, no Parque do Ibirapuera, onde ficou por dois dias e voltou ao depósito a pedido do embaixador da Espanha. Anos depois, um grupo de estudantes da ECA e da FAU restaurou a obra e a devolveu ao espaço urbano. Dias após a intervenção no MASP, a escultura voltou para a Praça das Guianas.

<sup>44</sup> ROCHA FILHO (GOTO), Newton. *Remix Corpobras*, dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004. pp. 54 e 55.

<sup>45</sup> A quantidade de projetos, mostras e encontros realizados nos últimos anos sobre coletivos e intervenção urbana no País é extensiva e de contribuição importante para a circulação de ações, trabalhos e formação de redes. Podemos citar iniciativas como *Arte de Portas Abertas* (Rio de Janeiro, desde 1996), organizado pela associação de artistas Chave Mestra, as edições do *Prêmio Interferências Urbanas* (Rio de Janeiro, desde 2000), *Perdidos no Espaço* (Porto Alegre, desde 2000), *Zona Franca* (Rio de Janeiro, 2001), *Açúcar Invertido* (Rio de Janeiro, 2002), *Semana de Artes Visuais do Recife* (desde 2002), *Mídia Tática Brasil* (São Paulo, 2003), *Manifestação Internacional de Performance* (Belo Horizonte, 2003), *Reverberações* (São Paulo, desde 2004), *Zona de Ação* (São Paulo, 2004), *Salão de m.a.i.o* (2004 e 2005), organizado em Salvador pelo Grupo de Interferência Ambiental, as edições do projeto *Experiência Imersiva Ambiental* (São Paulo, desde 2004), *MultipliCIDADE* (Vitória, desde 2006) e muitos outros.

<sup>46</sup> Sobre esta classificação, ver ARANTES, Oflia, FAVARETTO, Celso, COSTA, Iná e ADDEO, Walter (org). *Arte em Revista*, “Independentes”, nº 8, ano 6, outubro de 1984.

1991)<sup>47</sup>, o primeiro festival *Punk* do Brasil, *O Começo do Fim do Mundo* (1982), realizado no Sesc Pompéia<sup>48</sup>, e os protestos do movimento pelas Diretas, em 1984.

Neste contexto, a arte urbana das pichações e do *graffiti* ganhava os muros, as paredes e os trens das principais cidades do mundo. Embora à margem do mercado, o *graffiti* começava a conquistar os circuitos das galerias, e depois as bienais e museus. Em 1978, os muros e as fachadas das casas paulistanas já ostentavam as inscrições de frases de duplo sentido, experimentos gráficos e desenhos, como também os *stencils* (máscaras) do trio de artistas Alex Vallauri, Carlos Matuck e Waldemar Zaidler. TupiNãoDá foi um coletivo de grafiteiros de grande atividade nos anos 80, onde o seu ritual de risco de grafitar imagens já denotava uma atitude de desmistificar os símbolos culturais, a propaganda que ocupava as ruas ou a melhoria de uma fachada deteriorada. Para suas intervenções, o TupiNãoDá escolhia locais em demolição ou espaços abandonados, interferindo também nas ruas do bairro de Vila Madalena<sup>49</sup>.

Favorecer a comunicação da arte com o público e contribuir com uma outra identidade visual eram algumas das propostas do Manga Rosa, um coletivo que trabalhou com a ocupação alternativa de *outdoors*. Com 3Nós3, Viajou Sem Passaporte e Centro de Livre Expressão, o grupo produziu suas peças em um painel da Rua da Consolação, chamando a intervenção de *Arte ao Ar Livre* (1981-1982). O *outdoor* era um espaço aberto; a cidade, segundo os integrantes do Manga Rosa, o suporte para uma ativação incomum, geradora de novas leituras. “*Para o transeunte cotidiano, o outdoor desligado da propaganda comercial causa certamente um impacto, mesmo que de curta duração.*”<sup>50</sup>

Para os coletivos desta época que atuavam em São Paulo, o que significava colocar 300 metros de plástico em uma grande avenida, sem a autorização da polícia, no momento de abertura política? O espaço urbano que “*deixa a compressão da ditadura e*

---

<sup>47</sup> Estes grupos eram constituídos por dirigentes sindicais e trabalhadores da base. Ver PARANHOS, Kátia Rodrigues. “Militância, arte e política: o teatro engajado no Brasil pós-1964”. Disponível em: <<http://sitemason.vanderbilt.edu/files/hs5tlu/Paranhos%20Katia%20Rodrigues.doc>>. Acesso em: 12 jan. 2008.

<sup>48</sup> O festival ganhou destaque nos principais veículos de comunicação do País e jornais no exterior. Sobre o movimento *Punk* no Brasil, ver BIVAR, Antônio. *O que é Punk?*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984, e o documentário “Botinada” (2006), dirigido por Gastão Moreira. No contexto das subculturas em São Paulo deste período, vale lembrar o nascimento do *Rap* brasileiro em 1986, sendo o Largo São Bento o ponto de encontro de *B-boys* e de suas disputas de *break*, e o nascimento do *pós-punk* nacional através da “*não wave*”, um pequeno movimento de bandas paulistanas influenciadas pelos grupos de Nova York, Londres e a “*new wave tropical*”.

<sup>49</sup> RAMOS, Célia Maria Antonacci. *Grafite, pichação & cia*. São Paulo: Annablume, 1994. p. 51.

<sup>50</sup> BARROS, Stella Teixeira de. “Out-Arte?”, in ARANTES, Otilia, FAVARETTO, Celso, COSTA, Iná e ADDEO, Walter (org). *Arte em Revista*, “Independentes”, nº 8, ano 6, outubro de 1984. p. 50.

começa a ter uma ‘distensão’, como se fala em política”<sup>51</sup>, recorda o artista Mario Ramiro, era o local que o coletivo 3Nós3 (1979-1982), formado por ele, Hudinilson Jr. e Rafael França, iria trabalhar, realizando “desenhos na planta da cidade”. Na calada da noite, o 3Nós3 criava suas “interversões”, como o grupo costumava chamar as ações de “*inversão da percepção da paisagem, muito mais do que a idéia de simplesmente infiltrar-se nela.*”<sup>52</sup> As instalações efêmeras, produzidas com material industrial, eram colocadas em pontos de grande circulação pública.

Em *Interdição* (1979), o 3Nós3 fechou parte de um cruzamento da Avenida Paulista com tiras de papel celofane. Estendidas estrategicamente de ponta a ponta na rua, segundos antes do farol abrir, o grupo observava as reações inusitadas dos motoristas, até que o primeiro carro rompesse a faixa para seguir o fluxo. Segundo Ramiro, “*os carros de trás começavam a buzinar, faziam pressão, o motorista não sabia do que se tratava e acabava rompendo (...) Por coincidência, um fusquinha azul claro rompeu uma faixa de celofane azul, produzindo algo completamente pictórico. Até parece armação, mas foi pelo puro acaso.*” Em maior escala, 150 metros de plástico polietileno foram instalados pelo grupo durante a madrugada, no anel de túneis que liga a Avenida Paulista com a Rua da Consolação. Batizada de *Intervenção VI* (1980), o trabalho dialogava e criava tensão com a arquitetura local, como se uma enorme linha tivesse sido esboçada sobre rua. Horas depois, a intervenção foi retirada pelos fiscais do Departamento de Trânsito da cidade.

De certa forma, as interversões do 3Nós3, tal como o movimento de Arte Postal e os trabalhos com xerox de Paulo Bruscky, o conceitualismo insurgente das *Inserções em Circuitos Ideológicos*, de Cildo Meireles, as intervenções em *outdoor* de Leirner, a “Arteônica” com Waldemar Cordeiro, os projetos de intermídia de Julio Plaza, a Telearte e a pesquisa com novas tecnologias em trabalhos colaborativos de videotexto e telecomunicação<sup>53</sup>, podem ser vistos como precursores no advento de uma história da mídia táctica no Brasil, considerando também suas referências para as recentes manifestações multimídia, tais como a *Webarte* e o trabalho de coletivos com vídeo, manipulação de imagens e música eletrônica como VJs (*video jockey*)<sup>54</sup>. A contribuição

---

<sup>51</sup> Entrevista realizada em 22/02/2006. As declarações posteriores estão na mesma entrevista.

<sup>52</sup> BARROS, Stella Teixeira de. Idem.

<sup>53</sup> Sobre este assunto, ver PECCININI, Daisy. *Arte Novos Meios/Multimeios – Brasil 70/80*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1985.

<sup>54</sup> Embora o trabalho com vídeo não seja o enfoque principal deste estudo, merece destaque a diversificada produção de coletivos brasileiros que realizam projeções em festas, instalações audiovisuais, videoarte politizada, apropriação de imagens e colagens subversivas, tais como ½ Lab, A Revolução Não

do 3Nós3 está na alternativa encontrada pelos seus integrantes nos meios e nos suportes disponíveis na época para a produção de registros de suas ações, bem como uma intervenção em mídia realizada em um jornal de grande circulação no País.

Com o mapa da cidade em mãos, Hudinilson Jr. desenhou um roteiro entre o bairro do Ipiranga e o Centro da cidade. Em uma noite, o 3Nós3 realizou um “ataque” aos monumentos paulistanos, encapuzando as cabeças de todas as estátuas possíveis. Pela manhã, o trio de artistas telefonou anonimamente para os jornais da cidade, pedindo a apuração do estranho acontecimento que pairou sobre patrimônio público, pouco notado pelos transeuntes. A operação de *Ensacamento* (1979) foi notícia em quase todos os jornais. Reportagens sobre o 3Nós3, publicadas também em revistas, programas de rádio e de televisão, serviam ao grupo como um meio prático e barato de documentar e disseminar seus trabalhos efêmeros, compartilhando-os em rede com outras pessoas que não tiveram acesso direto às intervenções. Para Ramiro, “*trazendo a imprensa, tínhamos com esse material a possibilidade de fazer os nossos livros de artista. (...) Nesse período, tivemos um boom da Arte Postal. As fotos se transformavam em xerox, colocava-se uma informação básica, fazia um postal e isso rodava o mundo.*” Uma outra estratégia de manipulação da mídia realizada pelo grupo, “A categoria básica da comunicação” (1979), consistiu em um texto criado a partir de um *cut-up* de frases supostamente tiradas de livros de semiótica, filosofia e outros assuntos, depois reunidas, sem obedecer qualquer sentido, e enviadas para a publicação em uma coluna no jornal *Folha de S. Paulo*<sup>55</sup>. Qualquer pessoa que tentasse entender o texto se deparava com uma certa emulação da prolixidade verborrágica dos cadernos culturais, ou, quem sabe, com uma questão fundamental: qual o valor da notícia?

---

Será Televisada, BijaRi, C.O.B.A.I.A, Corpos Informáticos, Espaço Coringa, Expressão Sarcástica, Formigueiro, Média Sana, NeoTao, Re:combo, Temp e valderramas\_project.

<sup>55</sup> Ver 3NÓS3. “A categoria básica da comunicação”, in *Folha de S. Paulo*, 18/11/1979, caderno Ilustrada, p. 50.



3Nós3. *Interdição* (setembro de 1979). Ao lado, *Ensacamento* (abril de 1979). Fotos: cortesia de Mario Ramiro.

A criação de “intervenções humanas” era o principal foco do grupo Viajou Sem Passaporte, formado em 1978 por oito estudantes da Escola de Comunicações e Artes da USP. Se abrissemos a cultura dos *pranks* dos *Yippies* e do *Black Mask*, certamente o Viajou Sem Passaporte seria um de nossos principais representantes com sua inspiração dadá e surrealista, antecipando em certo sentido a prática performática, absurda e inusitada de outros coletivos surgidos no País, duas décadas depois: Alerta!, Bete Vai à Guerra, Cia. Cachorra e Núcleo Performático Subterrânea são alguns grupos vindos das artes visuais ou do teatro e que usam o corpo e os espaços das ruas como laboratório para suas ações.

Com suas unidades de ação, livres das técnicas teatrais, o Viajou Sem Passaporte tentava interromper as peças de teatro encenando suas próprias histórias, como entrar no meio de um palco durante um espetáculo jogando basquete com uma bola invisível, arrancando reações engraçadas ou violentas da platéia e atores. Em uma peça de nome *A Vaca Surrealista* (agosto de 1979), o grupo combinou de cair no palco meia hora depois do início da apresentação. Segundo Raghy, integrante do Viajou Sem Passaporte, “houve tumulto, acenderam as luzes do teatro. O sujeito da iluminação perguntou se alguém estava passando mal, se precisava de uma ambulância (...). Aí, o ator ficou todo desbundado e disse que só se fosse de algum hospital psiquiátrico. E CONTINUOU a

peça, como se nada tivesse acontecido.”<sup>56</sup> A idéia era clara: repudiar o valor dado à obra de arte como mercadoria, romper com a divisão entre palco e público ou, como afirma um manifesto do grupo escrito em 1978, “quebrar as paredes que envolvem as janelas!”<sup>57</sup>

Em outras situações construídas nas ruas, de forma estratégica ou improvisada, os membros do Viajou Sem Passaporte criavam planos de acordar amigos em suas casas maquiados ou vestidos com biquínis (*Projeto Sono*), dar voltas sincronizadas em torno de uma árvore do Centro da cidade (*Trajectoria da Árvore*, março de 1979), criando uma cena de estranhamento para os frequentadores de um bar, ou produzir um burburinho entre os passageiros de um ônibus, ao ocupar uma linha da cidade como um grupo de passageiros com curativos no olho (*Trajectoria do Curativo*, abril de 1979). No mesmo espírito imprevisível, o GEXTU, formado por Alan Gilbert, Gisele Moreira e Renata Lima, fazia suas performances em espaços de bares e restaurantes de São Paulo. Mario Ramiro relembra uma intervenção do GEXTU:

Uma menina do grupo era bem magrinha, alta, com o cabelo cheio, e a outra era baixinha e gordinha. A menina alta entrava num restaurante na Henrique Schaumann, na época em que a avenida era cheia de barzinho da moda, vestindo um camisolão, dava uma volta e saía. Daí entrava a menina gordinha, de camisola, histérica e louca gritando “gente, a minha irmã é sonâmbula! Vocês viram a minha irmã por aqui?” O Alan fotografava as intervenções.

Em dezembro de 1979, um encontro dos coletivos GEXTU, 3Nós3, D’Magrela e Viajou Sem Passaporte foi realizado em plena Praça da Sé. Após meses de discussão, apoio da Secretaria Municipal de Cultura<sup>58</sup> e ações no próprio local, o *Evento Fim de Década* reuniu a coalizão de grupos e suas ações propositivas junto ao público. Jogos participativos e atividades, como a criação de esculturas móveis com caixas de papelão, projeção de filmes em tendas, improvisação musical, oficina de Arte Postal, pinturas, blocos carnavalescos, lambe-lambes e banca de trocas, foram algumas das atividades

---

<sup>56</sup> Depoimento Raghy publicado em ARANTES, Otília, FAVARETTO, Celso, COSTA, Iná e ADDEO, Walter (org). *Arte em Revista*, “Independentes”, nº 8, ano 6, outubro de 1984. p. 118.

<sup>57</sup> PÚBLICO IDIOTA. “Viajou Sem Passaporte”. Publicado em originalmente em *Revista Cine Olho* nº5/6, 1979. Disponível em: <<http://www.rizoma.net/interna.php?id=217&secao=artefato>>. Acesso em: 10 dez. 2006.

<sup>58</sup> O Viajou Sem Passaporte sustentava a idéia de que o Estado deveria subsidiar o trabalho de arte sem impor condições.

realizadas durante o evento<sup>59</sup>. Paralelamente ao marasmo, à crise da normalidade e ao advento da “Nova Pintura” – em torno do mito do artista e das galerias de arte vendendo trabalhos a preços elevados para depois se retraírem com a quebra do mercado – estes coletivos reivindicavam outros espaços de trabalho e de criação fora do circuito institucional. A melhor imagem que retrata este posicionamento coletivo frente ao sistema de arte é, talvez, a mesma produzida por uma famosa intervenção do 3Nós3, ao lacrar simbolicamente as portas das galerias da cidade com um “X” feito de fita adesiva e terminar a ação com um bilhete dizendo que “o que está dentro fica, o que está fora se expande”.

### 3.2 Poéticas do fluxo

Passado o processo de redemocratização no País, com as eleições indiretas para Presidente e o governo de José Sarney (1985-1988), seguido da ascensão e queda da “Era Collor” (1990-1993) e da eliminação ao apoio governamental às artes, a consolidação do projeto neoliberal brasileiro nos anos de 1990 provocou o desgaste das instituições públicas, uma política cultural deslocada para um “*programa empresarial mais orientado pelo privado*”<sup>60</sup> e a articulação de um duplo movimento entre a lógica do mercado, que absorveu e expropriou modos de cooperação e flexibilidade, e a formulação de novas coletividades, redes e práticas dinamizadas nas esferas sociais e criativas. Parte do que “está fora” do sistema de arte oficial, embora sem recusá-lo completamente, surgiu neste contexto com o novo coletivismo artístico no País, ao questionar de diversas maneiras os critérios de definição dos valores da obra de arte e de seu comercialismo. Através de projetos dialógicos, informais, micropolíticos ou colaborativos, ações artísticas coletivas ganharam ares de “mundo expandido” no Brasil, com seus efeitos intervencionistas em tempo real nas tessituras urbanas e nas redes virtuais que aglutinam produtores estéticos, ativistas e movimentos.

Outras manifestações coletivas no espaço do campo e das cidades brasileiras, como as marchas dos movimentos sem-terra e as ocupações de prédios abandonados no

---

<sup>59</sup> Ver 3NÓS3, D’MAGRELA, VIAJOU SEM PASSAPORTE, GEXTU. *Top Secret: Evento Fim de Década - set. a dez. de 1979* (catálogo). São Paulo, 1979.

<sup>60</sup> YÚDICE, George. *A Conveniência da Cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 370.

centro das cidades pelos movimentos de moradia, os *Dias de Ação Global* em 2000 e 2001, reunindo os voluntários e ativistas dos centros de mídia independente, estudantes, anarquistas, feministas, *punks*, socialistas libertários e ecologias radicais em protestos contra a ALCA, G8, FMI e Banco Mundial, e a multidão cada vez mais ampliada e heterogênea no evento anual da *Parada do Orgulho GLBT de São Paulo*, criada em 1996, contribuíram com a nossa história recente sobre a composição de diferentes noções de participação sócio-política e de público. Público pensado, conforme Michael Warner, como um espaço orgânico e organizado pelo discurso que produz consensos ou conflitos, agindo historicamente e de acordo com a temporalidade de sua circulação.

Um público, segundo Warner, é “*o espaço social criado pela circulação reflexiva do discurso.*”<sup>61</sup> É criação poética do mundo. Dentro das emergentes práticas artísticas coletivas, a invenção de uma *poética do fluxo* é experimentada nos encontros e redes de afeto, em lugares efêmeros nos campos de sociabilidade nas ruas e cidades, em situações que interpolam comentários políticos com interferências que proporcionam uma outra percepção da arte diluída na vida. Influências ou ecos da produção participativa e conceitual dos anos 60 e 70 aparecem eventualmente nestas ações, sem pretensão de retomá-los como guias escritos ou herança a ser forçosamente reivindicada. Os diálogos são positivos, irônicos ou táticos, tal como o amálgama saudável entre as proposições atuais com outras manifestações externas da contracultura, como *Fluxus*, *Provos*, *Diggers* e Internacional Situacionista, bem como as iniciativas ativistas mais recentes de mídia tática e a dispersão de mitos coletivos, como Luther Blissett e Neoísmo, as manifestações do *Reclaim The Streets!* e a luta zapatista, os projetos de arte com base na comunidade, as ações de *Culture Jamming*, *escraches* e a rede de intercâmbios dos grupos de São Paulo com os coletivos argentinos *Grupo de Arte Callejero*, *Situaciones* e *Etcétera*.

O teórico Ricardo Rosas já havia notado que a intervenção urbana oferece um pouco mais das intenções que estariam em falta em muitos projetos de arte pública: “*espontaneidade, diálogo com o local, quebra do protocolo ‘sério’ da arte convencional, participação do público, temporalidade volátil, ênfase nas sensações e interpretação e não na ‘monumentalidade’.*”<sup>62</sup> Questionar comportamentos, transgredir códigos de urbanidade e introduzir novos atos estéticos seriam, segundo Rosas, alguns

---

<sup>61</sup> WARNER, Michael. *Publics and Counterpublics*. Nova York: Zone Books, 2002. p. 90.

<sup>62</sup> ROSAS, Ricardo. “Hibridismo coletivo no Brasil: Transversalidade ou cooptação?”, 08/08/2005. Disponível em: <<http://www.rizoma.net/interna.php?id=285&secao=artefato>>. Acesso em: 10 fev. 2006.



dos interesses que motivaram os coletivos brasileiros a posicionar-se criticamente em relação ao circuito artístico e a reagir ocupando os espaços das cidades como um “lugar praticado”. A conjunção entre uma estética própria e um exercício organizacional, que enfatiza os processos de interação e a redefinição simbólica ou concreta das regras sociais ou políticas, engendrou parte dos elementos que aproximam o coletivismo artístico no Brasil ao engajamento ativista. Não obstante, o dado visivelmente poético e intrínseco ao trabalho de alguns grupos potencializa ações que reverberam na urbe como fluxos comunicativos e inusitados. O que se segue é uma breve deriva sobre intervenções coletivas que apresentam múltiplas relações da arte com o público, com as cidades brasileiras e com a vida.

### **Situações efêmeras, rupturas sutis**

Adesivos de imagens de interruptores de luz são colados em postes da cidade e fotografias de bueiros ocupam o chão das casas ou de uma galeria (*Espaços Virtuais*, 2004). Uma folha seca pintada com *spray* dourado é devolvida à copa de uma árvore (*Folhas de Ouro*, 2002). Como se fossem pequenos *Dazibaos*<sup>63</sup>, lambe-lambes com definições sobre uma cidade sustentável são colados nas ruas, recebendo opiniões e comentários diversos das pessoas sobre o assunto. “Curtos-circuitos” entre o público e o privado estão na passagem da arte para o espaço das cidades através destas e de outras interferências realizadas pelo grupo Poro, formado em Belo Horizonte.

Imaginar um espaço social a partir das ações do grupo torna-se uma reflexão sublime. Inicialmente, é preciso considerar que as cidades estão saturadas de imagens e gestos conceituais, embora normalizadas e inteiramente integradas aos circuitos de

---

<sup>63</sup> O *Dazibao* (mural democrático) nasceu na China durante a Revolução Cultural. Folhas de papel afixadas em locais de grande circulação mostravam opiniões e manifestações diante da censura imposta pelo Estado chinês. Como trabalho coletivo, a uso de *Dazibaos* já havia sido empregado em Nova York pelo *Group Material*, em um projeto de 1982. A comparação entre os *Dazibaos* e os cartazes do grupo Poro na série *Por uma cidade sustentável* (2004) se dá pelo emprego de afirmações sociais e opiniões que são reproduzidas nos espaços da cidade. Uma das mensagens do grupo nos cartazes diz: “Uma cidade sustentável é uma cidade criativa. Onde uma visão aberta e a experimentação mobilizem sua população na busca de soluções para os problemas coletivos e permitam uma rápida proposta à mudança. É uma cidade onde a população atue como agente de modo independente, criando seus próprios caminhos, mas sabendo que pode contar com o poder público como parceiro.”

produção global<sup>64</sup>. A ocupação conceitual e sutil das intervenções do Poro nos dá a chance de deslocar momentaneamente o olhar para um trabalho de arte minimamente instalado nas ruas. Folhas douradas ou as enxurradas de letras vinílicas que o grupo colou no chão do bairro carioca de Santa Teresa são signos quase irrelevantes se comparados à totalidade da esfera pública. Mas, o efeito extraordinário das pequenas coisas, observa Hannah Arendt, está na incapacidade da esfera pública em abrigar o irrelevante. Logo, sua grandeza cede ao encanto do que é particular<sup>65</sup>.

Os efeitos extraordinários das ações do coletivo mineiro fundam uma tática de pequenas e sensíveis rupturas na cidade. O grupo trabalha com o improvável, “*com a possibilidade de alguns trabalhos poderem não ser vistos por ninguém (ou quase ninguém). Como se aquele trabalho fosse feito exclusivamente para aquela pessoa que o viu, mesmo que seja uma só.*”<sup>66</sup> Um outro lado de suas intervenções já denota um interesse em compartilhar nuances sobre os aspectos físicos e estruturais da cidade, do papel do homem na natureza e de uma busca por uma “intervenção autoconsciente”, ou o que Murray Bookchin chama de “ecologia social”<sup>67</sup>. Esta iniciativa aparece em intervenções onde o grupo espalha pelo concreto da cidade adesivos fluorescentes com as palavras COR e IMAGEM, ou quando realiza uma engenharia reversa das ações de jardinagem de guerrilha, tática em que os ativistas ocupam os canteiros, praças e terrenos mal-cuidados da cidade plantando árvores, sementes e flores. O grupo acrescenta sua marca poética ao ativismo com manchas de cor espalhadas no ambiente indistinto do fluxo urbano. Em *Jardim* (2004), o Poro produziu centenas de flores de papel celofane vermelho e as plantou em um canteiro abandonado de Belo Horizonte. Em sua efemeridade, o trabalho chama atenção tanto pela conscientização de como o espaço público é cultivado e administrado, como elogia a ocupação da arte sobre uma cidade impregnada de imagens publicitárias, poluição, descuido e caos.

---

<sup>64</sup> VISHMIDT, Marina. “Line Describing a Curb: Asymptotes About Valie Export, the New Urbanism and Contemporary Art”, in BRADLEY, Will e ESCHE, Charles (eds.). *Art and Social Change. A Critical Reader*. Londres: Tate, 2007. p. 452.

<sup>65</sup> ARENDT, Hannah. *A Condição Humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1983. pp. 61 e 62.

<sup>66</sup> Entrevista realizada em 26/07/2005. As declarações posteriores estão na mesma entrevista.

<sup>67</sup> Ver BOOKCHIN, Murray, BOINO, Paul e ENCKELL, Marianne. *O Bairro, a Comuna, a Cidade... Espaços Libertários!* São Paulo: Imaginário, 2003.



Intervenções do grupo Poro.  
*Imagem Cor e Jardim* (2004).

A “ação como metáfora” é uma outra estratégia intervencionista de coletivos brasileiros que lançam os seus comentários políticos no centro do poder do País. A essência poética da metáfora, quando deriva seu efeito de descrição das coisas ou de acontecimentos em termos de vida e movimento, observa Huizinga, abre caminho para a personificação e sua necessidade de comunicar a outras pessoas determinadas percepções<sup>68</sup>. Criado em Brasília, o Projeto de Arte Entorno vem realizando a *Lavagem da Praça dos Três Poderes*, um ritual coletivo em que o grupo lava fragmentos do espaço aberto que reúne os edifícios do Palácio do Planalto, o Supremo Tribunal Federal e o Congresso Nacional. A intervenção é uma metáfora política que mantém como alusão a popular Lavagem do Bonfim, celebração religiosa de Salvador que antecede o Carnaval.

A primeira lavagem da praça foi realizada em dezembro 2002, no fim das eleições presidenciais que deram a vitória a Lula. O coletivo não deixou de lançar o seu candidato naquele ano. Chamado de *Candidato do Entorno*, o grupo assumiu a identidade de um mito para questionar os limites da política brasileira e realizar inaugurações e promessas. Vestidos com uma máscara do rosto do candidato<sup>69</sup>, os integrantes do Entorno saíam pelo centro de Brasília instalando faixas pretas nos viadutos em protesto ao excesso de propagandas políticas. Outras ações do candidato se concentraram na observação da cidade e de suas dinâmicas sociais, como instalar cobertores no gramado da rodoviária de Brasília e ver o material sendo recolhido horas depois por moradores de rua (ação batizada de *Jardim de Inverno*). Ou na recuperação

<sup>68</sup> HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2001. p. 151.

<sup>69</sup> A figura do candidato foi criada a partir de um uma junção dos rostos dos integrantes do grupo.

da memória coletiva com a inauguração simbólica de lugares abandonados que fizeram parte da construção de Brasília e perderam sua função inicial, como a concha acústica, o planetário e um teatro de arena, hoje soterrado. “A gente chegava nesses espaços, plantava uma árvore e tirava fotos registrando a inauguração (...). O governador daqui tem feito pontes, viadutos e outras inovações, mas a conservação dos espaços antigos não existe. É uma cidade que parece que vai esquecendo o passado. Ela só vive do futuro”<sup>70</sup>, afirma Clarissa Borges, integrante do Entorno.

No dia da lavagem da Praça dos Três Poderes, um caminhão-pipa chega ao local e o Entorno começa a performance com seus participantes vestidos de branco e carregando baldes, vassouras e sabão, às vezes com a ajuda de outras pessoas que se dispõem a lavar ou a registrar o evento. Clarissa diz que os questionamentos do público sobre esta ação são variados. “Desde gente que pergunta se é de um partido político ou se é da oposição (...). Metaforicamente, todo mundo entende o que o grupo está fazendo.” Em 2002, o gesto do Entorno simbolizou um ato de “limpar a sujeira que ficou para trás”. No ano seguinte, o grupo questionou a necessidade de se realizar uma nova lavagem. Apesar da discordância de alguns e da falta de apoio, o Entorno decidiu instituir a lavagem da praça como um evento anual no mês de dezembro. Para Clarissa, é preciso lavar sempre.

Se um dia a gente achar que está bom de lavar, que já estamos satisfeitos com o País que temos, aí eu acho que haverá uma estagnação (...). Vamos continuar lavando, mesmo porque você tem que manter a casa limpa ou começar a descobrir as sujeiras novas (...). A primeira vez foi para limpar pro novo governo. Agora que esse governo está no poder, algumas pessoas acham que não precisa lavar mais, como se não tivesse mais sujeira, como se a mudança fosse da água pro vinho...

---

<sup>70</sup> Entrevista realizada em 20/04/2006. As declarações posteriores estão na mesma entrevista.



Entorno. *Lavagem da Praça dos Três Poderes* (dezembro de 2003). Foto: Clarissa Borges.

Intervenções coletivas podem responder a mudanças políticas e a situações diversas na cidade, estabelecendo contatos com pessoas que podem ou não considerar tais ações como “ARTE”. Isso não importa. A questão está em saber como estas iniciativas convidam o público a recriar suas relações cotidianas. Os diálogos informais e as trocas intersubjetivas, como vem frisando o mundo da arte através de conceitos como “estética relacional”, têm alguma razão aqui quando se reafirma o papel da arte como “estado de encontro”<sup>71</sup> ou o que Homi Bhabha chama de “arte coloquial” e sua ênfase no “estar junto”<sup>72</sup>. Em outras zonas artísticas de gratuidade, dádiva ou interesse, os valores exatos de uma permuta são ressignificados coletivamente. Convidados para o evento *Arte de Portas Abertas* de 2004, no bairro de Santa Teresa, os membros do Esqueleto Coletivo organizaram uma barraca de escambo para ativar a participação dos moradores, ao invés de realizar apenas ações convencionais, como colar cartazes ou produzir intervenções deslocadas de um contexto específico. Segundo Rodrigo Barbosa, “a idéia era fazer uma troca com a comunidade e com a gente gritando ‘aqui, seu dinheiro não vale nada!’ (...). Tinha criança que saía abarrotada de coisas, que pegava panfletos de uma loja, trazia pra barraca e trocava por aquilo que ela queria. Era a própria arte acontecendo, não precisava mais daquela forma conhecida.”<sup>73</sup> A proposta participativa do grupo, de partilhar conversas, objetos ou “um pouco de si mesmo”, remonta dialogicamente a outras ativações coletivas encontradas nos trabalhos coletivos

<sup>71</sup> BOURRIAUD, Nicolas. *Relational Aesthetics*. Dijon: Le Presses du Réel, 2002. p. 18.

<sup>72</sup> Ver BHABHA, Homi K. "Conversational Art", in JACOB, Mary Jane e BRENSON, Michael (eds.). *Conversations at The Castle: Changing Audiences and Contemporary Art*. Cambridge: MIT Press, 1998. , pp. 38-47.

<sup>73</sup> Entrevista realizada em abril de 2006. As declarações posteriores estão na mesma entrevista.

de *Group Material*, *Temporary Services* e *Oda Projesi*, na sua “ênfase na comunidade como uma forma de comunhão, uma finalidade de estar junto através de uma idéia compartilhada ou um objetivo.”<sup>74</sup>

Como seria um estado de encontro que considera novas ordenações e necessidades através de uma estética do precário? Precário como potência, estratégia criativa e improvisada, lançada por dispositivos que estão em nossos rituais coletivos, executada na apropriação lúdica e ardilosa da tradição de programas abertos à realização. O mote “acredite nas suas ações” está neste viver-criar pronunciado nas ações do Grupo de Interferência Ambiental (GIA), coletivo formado em 2002 por um grupo de alunos da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Para seus integrantes, “a estética do efêmero e do precário que caracteriza o grupo tem influência da situação sócio-cultural não somente do Nordeste, mas do dito ‘Terceiro Mundo’.”<sup>75</sup> A imprevisibilidade das intervenções e performances do GIA mescla engajamento e despreensão estética e revisa as ações de guerrilha artística, ao usar materiais simples e baratos para promover situações que estimulem a espontaneidade. Na opinião do GIA, “são pouquíssimas as pessoas que associam as nossas ações a manifestações artísticas, devido ao entorpecimento perceptivo do dia-a-dia. Nosso objetivo, portanto, é descondicionar (ou não...) essas pessoas.”

A diluição de idéias pré-concebidas vem acompanhada por um espírito de estranhamento e ironia quando o GIA realiza um *détournement* deslocando uma cama do ambiente convencional de uma casa para a rua. Vestindo pijama e máscara de dormir, um integrante do grupo permanece deitado até as primeiras horas de um dia. Em 2003, no início da ocupação norte-americana no território iraquiano, o grupo aproveitou para fazer o seu protesto jogando mil balões vermelhos do alto de um prédio em Salvador com as frases “E se fosse terrorismo?” e “E se fosse uma arma química?”. Ao mesmo tempo em que as duas ações incitam os pequenos lugares que relacionam imaginação e razão, trazem consigo duas realidades vulneráveis: a realidade próxima e “invisível” das grandes cidades brasileiras (pessoas dormindo na rua como reflexo de uma “situação social comum”) e uma realidade semi-distanciada (o prenúncio de um eventual “ato de terrorismo” na cidade de Salvador).

---

<sup>74</sup> BISHOP, Claire. *Installation Art: A Critical History*. Nova York: Routledge, 2005. p. 115.

<sup>75</sup> Entrevista realizada em 19/01/2006. As declarações posteriores estão na mesma entrevista.



Grupo de Interferência Ambiental. *Cama* (Salvador, 2002).

Submetidos às opressões locais (ou globais) do capitalismo nas grandes cidades, o GIA tenta desviar taticamente destas situações criando estratégias vernaculares de ocupação fluída e temporária, propondo formas experimentais de agência<sup>76</sup> e atividades interativas em comunidade. É o caso de evocar aqui as diferentes respostas criativas da arte ativista e colaborativa, como as invenções produtivistas no início do século XX, os parangolés de Oiticica e o seu projeto *Barracão* (1969) – proposição de um ambiente total comunitário e aberto, criado para acolher uma vida livre e coletiva – os abrigos de Gordon Matta-Clark em containeres ou o nomadismo urbano nos projetos de Krzysztof Wodiczko, Lucy Orta e Michael Rakowitz. Fundamental lembrar que o potencial cultural brasileiro de transgredir criativamente as condições sócio-econômicas diversas com o uso de gambiarras e materiais disponíveis para soluções improvisadas, é um dado importante neste contexto.

Estas possibilidades de improviso, de sustentabilidade e de experiência de fluxo no território urbano, articuladas por outras demandas concretas, contextuais e diferenciadas, aparecem no projeto artístico do coletivo baiano na intervenção *Caramujo*, uma estrutura frágil e efêmera construída com lona amarela para abrigar suas criações junto ao público. A manifestação ambiental do GIA se transforma em uma base de encontro onde o grupo pode propor vivências fazendo uma roda de samba com a participação das pessoas, criar um espaço para as atividades com crianças, preparar interferências, como reelaborar as inserções de Cildo Meireles carimbando informações

---

<sup>76</sup> Agência entendida “como estrutura de negociação do sentido que não é uma falha no tempo sem amarras, mas um entre-tempo – um momento contingente – na significação do pensamento.” Ver BHABHA, Homi K. *O Lugar da Cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998. p. 255.

em sacos de pipoca, e fazendo-as circular por meio dos vendedores nas ruas, ou distribuir panfletos que ensinam as pessoas como fazer suas intervenções.

### **Desvios do circuito**

Intervenções urbanas são a metáfora da experiência extraordinária no cotidiano. Passagens e derivas, protestos poéticos e ações lúdico-constructivas restauram a noção de “cidade subjetiva” e de seus níveis singulares e coletivos<sup>77</sup>, assimilam o valor de uso do espaço físico e social. Arte a serviço do urbano, observa Henri Lefebvre, não significa enfeitar a cidade com objetos de arte, mas reconsiderar suas inscrições poéticas como apropriações livres. “*Deixando a representação, o ornamento, a decoração, a arte pode se tornar práxis e poiesis em escala social: a arte de viver na cidade como obra de arte.*”<sup>78</sup>

Ativações de espaços e públicos podem seguir diferentes intenções, meios e objetivos. Tais atos estão inseridos em um conjunto de esferas de negociação de forças discursivas, econômicas, políticas, sociais e arquitetônicas. Em um dado momento, coletivos estão produzindo suas intervenções na cidade. Em outro, estão negociando com o sistema de arte. Uma visão romantizada de coletivos de artistas como “brigadas anti-institucionais” deve, certamente, ser abandonada. Dentro do jogo institucional, que pode ou não dar visibilidade àqueles que interessam ao sistema, arte ativista e coletiva tem sido absorvida gradualmente por grandes exposições internacionais, traduzidas muitas vezes pela mídia como um reflexo de “serviço social”, “sintoma de representação política das mazelas do mundo” ou “ONG travestida de arte”.

Aos curadores, o sistema de arte encarrega de agenciá-los na tarefa da escrita dos fatos sobre estas práticas subculturais e de sua subsequente oficialização em alguma lacuna da História Contemporânea. Entende-se aqui a figura do curador como “gerente”, o indivíduo “*que contrata os serviços de artistas autônomos, frequentemente tomando trabalhos individuais desvinculados de suas obras, assumindo uma espécie de autoria gerencial, onde a combinação ou encadeamento original de obras afirma um*

---

<sup>77</sup> GUATTARI, Félix. *Caosmose: Um Novo Paradigma Estético*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992. p. 170.

<sup>78</sup> LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Moraes, 1991. pp. 134 e 135.



*ponto teórico ou pessoal.*”<sup>79</sup> Coletivos e trabalhadores do setor criativo formam a matéria escura de assalariados flexíveis que estão dentro das engrenagens da arte e da culturalização da economia. Em maior escala, esta permeação recíproca entre capital e cultura é reproduzida nos acordos comerciais transnacionais, nas leis de propriedade intelectual, no controle sobre o trabalho imaterial e na circulação dos eixos do setor criativo das cidades globais, através do turismo vinculado à arte pela classe empresarial que legitima seu *status* patrocinando museus multinacionais (como o Guggenheim), ou nos processos de renovação urbana e de gentrificação, cujos investimentos em espaços culturais no centro das cidades e o uso instrumentalizado da estética subcultural reforçam o lucro e o prestígio dessas estruturas. Com este quadro, as resistências de uma cultura de oposição podem cair em uma armadilha hipócrita e retroalimentar o sistema no qual se opõem<sup>80</sup>.

Quais são os fatores que estimulam a cooptação institucional dos coletivos pelo sistema de arte? Para o artista Gavin Adams, o interesse da arte contemporânea por formatos mais “modernos” de práticas estéticas, urbanas e colaborativas transforma os grupos em prestadores de serviços.

Ora, este artista itinerante ou nômade, não mais preso ao estúdio, trabalha *on-call* (tipo disk-arte). Tipicamente, a instituição contrata o artista para atuar em um espaço por ela configurado (às vezes, o artista se adianta e apresenta um projeto). O espaço é então visitado, vivenciado, explorado e pesquisado pelo artista, que a seguir organiza, através de reuniões com curadores, administradores, educadores e técnicos da instituição o evento que elaborou. A preparação pode ser longa e complexa, e a documentação desta preparação vai tomar vida própria no circuito do vídeo de arte, categoria “*making of*” – o que vai alertar outra instituição acerca da possibilidade de novo contrato para novo trabalho.<sup>81</sup>

Os argumentos de Adams são similares aos da artista Andrea Fraser em um ensaio sobre a condição econômica do trabalho de arte como projeto e a natureza de suas relações.

---

<sup>79</sup> ADAMS, Gavin. “Como passar um elefante por baixo da porta?”. Disponível em: <<http://www.rizoma.net/interna.php?id=286&secao=artefato>>. Acesso em: 13 nov. 2006.

<sup>80</sup> YÚDICE, George. *A Conveniência da Cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 49.

<sup>81</sup> ADAMS, Gavin. Idem.

Enquanto os curadores estão, cada vez mais, interessados em pedir aos artistas que produzam obras em resposta a situações específicas existentes ou construídas, o trabalho necessário para responder a essas demandas não é reconhecido ou adequadamente compensado (...). Na medida em que um serviço é definido, em termos econômicos, como um valor que é consumido ao mesmo tempo em que é produzido, o elemento serviço da prática artística baseada em projetos elimina tal separação [entre produção e interesses materiais ou simbólicos].<sup>82</sup>

O resultado da inserção institucional dos coletivos pode ser confirmado na multiplicação em escala transnacional de grupos participando de exposições em museus e galerias, subsidiando seus projetos através de iniciativas públicas ou privadas e recebendo convites para mostras em outros países. Essa operação pode significar a legitimação oficial de suas práticas artísticas nesse sistema, rotuladas queiram ou não como obras de arte, e a casual transformação dos grupos em marcas *glamourosas*. *Grupo de Arte Callejero*, *Taller Popular de Serigrafia*, *Etcétera*, *Huit Facettes*, *Superflex* e *Park Fiction* já estiveram em bienais e documentas. A estética anti-corporativa também não está fora do circuito. Um exemplo é a exposição *The Interventionists* (2004), no MASS MoCA, curada por Nato Thompson e que contou com a presença dos grupos *Surveillance Camera Players*, *Yomango*, *Yes Men*, *Critical Art Ensemble*, *Biotic Baking Brigade*, *subRosa*, *God Bless Graffiti Coalition* e *N55*. Fica a pergunta: a participação desses grupos em uma exposição de arte em um museu não neutraliza o seu ativismo, ao limitá-la apenas a registros de ações que ocupam o cubo branco? Thompson tentou responder esta e outras questões sobre a mostra *The Interventionists* no texto em que afirma que “colocar estes trabalhos em um formato institucional nunca poderá traduzir adequadamente a experiência pública em tempo real. Esses projetos, inevitavelmente, são suas próprias sombras anteriores e podem perigosamente dar a falsa impressão de que esta exposição seria o seu objetivo final.”<sup>83</sup>

E quanto aos coletivos brasileiros? O que pensam sobre aceitar convites para expor seus registros de ações em galerias e museus? Quais são os seus posicionamentos diante da execução de projetos patrocinados institucionalmente? Para o grupo Poro, “do

---

<sup>82</sup> FRASER, Andrea. “How to Provide an Artistic Service: An Introduction”. Disponível em: <<http://adaweb.com/~dn/a/enfra/afraaser1.html>>. Acesso em: 10 dez. 2006.

<sup>83</sup> THOMPSON, Nato. “Please don't ruin the integrity of political art!”, 2006. Disponível em: <<http://artwurl.org/interviews/INT053.html>>. Acesso em : 12 fev. 2007.

*mesmo modo que podemos ocupar um jardim abandonado com uma intervenção poética, encaramos uma exposição de registros de intervenções+proposições como uma ocupação.” De acordo com o GIA, “à primeira vista, é realmente paradoxal para um grupo de interferência urbana estar dentro de uma instituição. O GIA, porém, não é anti-institucional... É perfeitamente possível fazer uso das instituições a nosso favor, desde que se tenha consciência das suas limitações e convenções.” Daniel Lima, integrante dos coletivos A Revolução Não Será Televisada e Frente 3 de Fevereiro, diz que “existe a possibilidade de você ser completamente engolido pela instituição, dela se apropriar do trabalho e fazer um uso com muito mais potência de circulação e reverberação que você mesmo. Mas existe o oposto, de como você pode desdobrar esse trabalho em várias outras consequências que irão ter uma inscrição histórica muito mais potente do que com a instituição.”<sup>84</sup> Já Rodrigo Araújo, do grupo BijaRi, acredita que a questão institucional para o coletivo que participa pode representar um “falso problema”. “A questão que se coloca é como dialogar criticamente com as instituições e com o capital. A grande chave está em como manter a integridade do projeto, como continuar intervindo neste contexto (...). É preciso ter muito claro o projeto e as maneiras de conseguir viabilizá-lo, sem perdê-lo, nem vendê-lo. É como andar sobre um fio de navalha.”<sup>85</sup>*

É importante lembrar que o BijaRi também se constitui como empresa (ou para o grupo, “sua própria instituição”), que realiza trabalhos comerciais como meio de sustentar suas ações e as produções individuais dos integrantes. A contradição *pop* (comercial) e *antipop* (ativista) parece ter sido bem assimilada pelo grupo. “*Já faz muito tempo que assumimos esse paradoxo que é fazer um trabalho artístico-político e se manter financeiramente (...). O desenvolvimento de trabalhos ‘comerciais’ gerou, por um lado, a independência financeira e institucional (...), além de desenvolver linguagens que podem ser utilizadas em outros conteúdos.*”

O estudo da jornalista e curadora Fernanda Albuquerque sobre os coletivos de arte no Brasil concluiu que os grupos expressam um “posicionamento crítico” às dinâmicas do sistema das artes visuais, recorrendo a uma série de estratégias de ação. No entanto, a atitude revela uma “certa dualidade” por parte dos coletivos em relação ao sistema, “*visto que a crítica e a contraposição às suas dinâmicas e valores não traduzem uma negação completa de suas práticas, agentes e instituições. Pelo*

---

<sup>84</sup> Entrevista realizada em 9/03/2007. As informações posteriores estão na mesma entrevista.

<sup>85</sup> Entrevista realizada em 13/03/2007. As informações posteriores estão na mesma entrevista.

*contrário: podem até mesmo significar uma estratégia eficaz de inserção nesse sistema, dada a permanente necessidade de renovação apresentada pelo mesmo.*”<sup>86</sup> Como efeito contrário, a experiência adquirida no contato com a máquina galeria-crítico-curador-museu pode também desencadear momentos de crise e de reflexão crítica. Andrea Fraser acredita que a dependência do artista pelo sistema de arte pode proporcionar uma condição de busca por autonomia. “*Podemos trabalhar para nós mesmos (...), mas, fazendo isso, perderemos o direito de regular as condições econômicas e sociais de nossa atividade (...) e a capacidade de determinar o sentido de seus efeitos de acordo com os nossos interesses como sujeitos sociais, também submetidos aos efeitos do sistema simbólico que produzimos e reproduzimos.*”<sup>87</sup>

A atitude que se sobressai no discurso dos coletivos brasileiros é a sua inserção no sistema institucional como “brecha”, como um vírus que pode contaminar e mudar o circuito de arte por dentro. Esta ação tem suas limitações se consideramos que as brechas encontradas e negociadas não são inclusivas como realmente devem ser. Assim, o nome e o prestígio de alguns coletivos podem prevalecer em detrimento de tantos outros. Consideradas as ambivalências, outras estratégias de desvio do circuito convencional têm sido adotadas pelos grupos brasileiros como soluções alternativas, retomando um espírito de *work in progress* ou, se preferir, o que Ricardo Rosas chama de “gambiarra processual”. Neste caso, a gambiarra é usada como tática de distribuição e criação de redes alternativas, como exposições organizadas pelos próprios coletivos, espaços alternativos e estratégias auto-sustentáveis<sup>88</sup>. Como toda a gambiarra, essa operação é provisória, temporária e pode criar tensões dentro do circuito tradicional ou promover outros meios de intervenção fora dele.

Como práxis de mídia tática para uma exposição de arte na rua, o projeto Atrocidades Maravilhosas, proposição do artista carioca Alexandre Vogler, agregou em 2002 vinte artistas no processo de criação de cinco mil lambe-lambes em serigrafia e a colagem das imagens individuais dos participantes em diversas ruas do Rio de Janeiro. O caráter multiplicador do trabalho recorreu, conforme Vogler, a uma atitude política de

---

<sup>86</sup> ALBUQUERQUE, Fernanda Carvalho de. *Troca, soma de esforços, atitude crítica e proposição: Uma reflexão sobre os coletivos de artistas no Brasil (1995 a 2005)*, dissertação de mestrado. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2006. p. 149.

<sup>87</sup> FRASER, Andrea, op. cit.

<sup>88</sup> ROSAS, Ricardo. “Gambiarra: alguns pontos para se pensar uma tecnologia recombicante”, in HARA, Helio (ed.). *Caderno Videobrasil 02. Arte, Mobilidade, Sustentabilidade*. São Paulo: Associação Cultural Videobrasil, 2006. p. 47.

fazer arte independente dos muros das instituições, pensada também como intervenção que questiona e altera a paisagem urbana<sup>89</sup>.

O uso da licença *copyleft* no compartilhamento livre de *softwares*, músicas, imagens e textos pela rede virtual também representa uma outra tática de disseminação dos trabalhos coletivos. Cine Falcatrua, projeto de cineclubismo digital dos alunos da Universidade Federal do Espírito Santo, é uma das iniciativas coletivas recentes de cultura livre que contribui com a difusão pública e sem fins lucrativos de filmes e vídeos raros, uma atitude que já criou problemas com as distribuidoras de audiovisual no País por “supostas violações à propriedade intelectual”<sup>90</sup>. Para multiplicar suas ações, o Poro mantém em seu *site* ([poro.redezero.org](http://poro.redezero.org)) arquivos digitais de seu catálogo e de suas mídias (volantes, cartazes e adesivos), para que o visitante recrie as intervenções do grupo em qualquer lugar. “*O site é uma publicação na qual possibilita colocar aquilo que quisermos: as matrizes dos nossos trabalhos para o pessoal baixar e reproduzir, textos que consideramos importantes para o pensamento da arte e do ativismo, links para sites que adoramos.*”

No aspecto de uma sociedade de fluxos, é particularmente relevante notar como as propostas de difusão de trabalhos artísticos são reconfiguradas pelos coletivos a partir de situações específicas. Em Salvador, o GIA apropriou-se da tradição local da cultura dos carrinhos de café espalhados pela cidade e transformou um deles em uma barraca ambulante de difusão de panfletos, textos e cds com vídeos de suas ações e de outros grupos. Recentemente, a invenção nômade circulou pelas ruas de Madri durante um encontro de coletivos brasileiros e espanhóis em fevereiro de 2008<sup>91</sup>. É interessante notar que parte das intervenções dos coletivos Poro e GIA são sempre recriadas em outros contextos, muito por conta do compartilhamento e da realização informal de trabalhos que afirmam seu caráter lúdico e de domínio público. Tal posicionamento retoma uma observação do artista sueco-brasileiro Öyvind Fahlström sobre a reordenação de suas pinturas variáveis, da arte como um jogo de quebra de rigidez das regras: “*Sem a manipulação dos trabalhos de arte, dificilmente alguém pode perceber a fantástica liberdade de escolha e a extrema rigidez na aparência externa dos elementos.*”<sup>92</sup>

---

<sup>89</sup> Trecho de um texto enviado por *e-mail* pelo artista em 28/04/2006.

<sup>90</sup> *Blog* do projeto: <http://cinefalcatrua.wordpress.com>.

<sup>91</sup> Sobre o encontro, ver o *blog* <http://intermedialogia.blogspot.com>.

<sup>92</sup> FAHLSTRÖM, Öyvind. "Sausages and Tweezers — A Running Commentary", 1966. Disponível em: <[http://www.fahlstrom.com/texts\\_excerpt.asp?id=7&subid=5](http://www.fahlstrom.com/texts_excerpt.asp?id=7&subid=5)>. Acesso em: 11 jan. 2008.



O carrinho do GIA em circulação pelas ruas de Madri (fevereiro de 2008)

Quando a obra de arte se transforma em ação que pode ser reproduzida e adaptada, a autoria se dilui, cria-se uma cultura comum para os trabalhos de intervenção urbana. Para o GIA, o *insight* “faça-você-mesmo o seu circuito” veio com o *Salão de m.a.i.o* (realizado pelo coletivo em 2004 e 2005), um evento semi-independente que aglomerou artistas de outras cidades, a experimentação de ações nos espaços públicos de Salvador e a realização posterior de uma exposição de registros. Os resultados do evento, afirma o grupo, estão na possibilidade de “*reunir pessoas com inquietações em comum e que sabem que arte não se trata apenas de objetos finitos, confinados dentro de galerias para que as pessoas possam observá-los (...). A longo prazo, o resultado esperado seria uma conscientização, não apenas dos artistas, mas da população em geral, da importância dos circuitos alternativos.*”

Inspirado no *Salão de m.a.i.o*, um grupo de artistas de São Paulo criou em 2004 o projeto Experiência Imersiva Ambiental (EIA). Com edições anuais, o EIA realiza uma semana intensa de experimentação em várias áreas da cidade, produzindo trabalhos colaborativos e projetos enviados por artistas pelo correio, executados durante os dias de encontro. Em junho de 2005, com apoio do Grupo Anti-Publicidade Abusiva, EIA e colaboradores juntaram forças para desapropriar 80 placas imobiliárias instaladas pela cidade e reutilizá-las como suporte para uma exposição de desenhos, cartazes e pinturas em uma praça de São Paulo, chamada de SPLAC (*Salão de Placas Imobiliárias*). Logo depois, os trabalhos foram levados para a ocupação Prestes Maia, onde serviram tanto como intervenção simbólica e midiática sobre a situação dos moradores da ocupação,

como crítica à especulação imobiliária na cidade e denúncia da publicidade ilegal dos lançamentos de imóveis de alto padrão.



Experiência Imersiva Ambiental. *Salão de Placas Imobiliárias (SPLAC)*, junho de 2005).

O coletivismo invadindo as casas dos próprios artistas, misturando apropriação e precariedade e transformando seus espaços privados em rituais de convivência e residências de criação, constituíram outros projetos importantes nos quais os grupos brasileiros estiveram envolvidos. Em 2002, Edson Barrus inaugurou em seu apartamento no Rio de Janeiro o Espaço Experimental Rês do Chão, onde recebeu por alguns anos artistas em situações diversificadas, como fazer intervenções dentro e fora da residência, grupos de estudo, festas e vivências registradas em fotos e textos publicados de forma independente por Barrus. Neste espaço, nasceram redes de contatos entre artistas e coletivos, como o projeto anônimo Phoder Paralelo.

Em 3 de agosto de 2001, a artista Graziela Kunsch (Grazi), participante dos coletivos Núcleo Performático Subterrânea e Anti-Cinema, inaugurou em sua casa em São Paulo, no bairro de Vila Mariana, um espaço alternativo não-comercial, batizado depois de “Centro de Contracultura”. Em seus primeiros anos de atividade, a “Casa da Grazi” transformou seu domínio privado em residência pública.

Convidava os artistas para ficar na casa entre os dias 1 e 7 de cada mês como residência. Um encontro com o público era realizado em todo o dia 7. Eu organizava uma curadoria sempre no sentido de convidar as pessoas para fazer um trabalho que elas quisessem lá dentro. A maioria acabava trabalhando com a

própria casa. O trabalho ficava lá ou no entorno, e às vezes a gente trabalhava junto. Com cada turma foi diferente.<sup>93</sup>

Na base de conversas e laços de amizade, a Casa da Grazi funcionou como um ponto de intercâmbio entre coletivos de diversas cidades brasileiras e um local flexível onde os hóspedes produziam suas exposições e intervenções. O espaço também era aberto à visita e mantinha algumas regras de convivência entre a artista e os residentes, que eventualmente eram quebradas nas rotinas da casa. Durante os primeiros anos de residência, passaram pelo Centro de Contracultura, entre outros artistas e coletivos, performances do grupo EmpreZa, Atrocidades Maravilhosas e “GRUPO”, que depois deu origem ao Poro.

A motivação de exposições e espaços alternativos incentiva a criação de outras linhas de pensamento sobre as diferentes manifestações da arte contemporânea brasileira. Em seu melhor, estas iniciativas se configuram em “espaço-movimento”, não ligado apenas ao espaço físico, mas ao movimento do percurso, à experiência da ordem do vivido pelos sujeitos da ação e, simultaneamente, ao movimento do próprio espaço em transformação<sup>94</sup>. E quanto à crítica institucional dentro de nossa recente história ativista e coletiva? Qual o papel dela nesse contexto? Observa-se que pouca ou nenhuma crítica mais contundente tem sido produzida pelos coletivos brasileiros. Com raras exceções, algumas ações artísticas acabam, infelizmente, agindo de forma isolada. Contudo, suas propostas são importantes e precisam ser consideradas, como o projeto dos artistas gaúchos Maria Lucia Cattani e Nick Rands, que criaram em 2001 uma legenda batizada de APIC! (Artistas Patrocinando Instituições Culturais). APIC! é um logotipo inventado como resposta aos problemas relacionados a exposições de arte em instituições públicas. No País, segundo a dupla, o artista costuma prestar um serviço público gratuito arcando com os custos de uma exposição, sendo “convidado” também a fazer doações de seus trabalhos para coleções públicas. “*Em vista disso, estes artistas são encorajados a usar o logotipo APIC! Ao usar o logotipo no material de divulgação, o artista está indicando que muito dos custos da montagem da exposição foram por ele pagos, e que ele não recebeu pagamento por seu trabalho.*”<sup>95</sup> Já o grupo Mico (2000-2002), formado em São Paulo, resolveu em abril de 2000 discutir criticamente a verba

---

<sup>93</sup> Entrevista realizada em 7/03/2007. As declarações posteriores estão na mesma entrevista.

<sup>94</sup> JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da Ginga. A arquitetura das favelas através a obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001. p. 149.

<sup>95</sup> Ver o manifesto do grupo em <http://www.artewebbrasil.com.br/APIC/APIC.htm>.



destinada à *Mostra do Redescobrimento Brasil+500* e sua espetacularização. No lançamento do evento, os membros grupo circularam pelo espaço com instrumentos musicais e vestindo orelhas de Mickey. “A gente escreveu um manifesto, teve camiseta e chegamos a um slogan que era ‘Chega de Mickey, quinhentos anos de Mico’”<sup>96</sup>, conta Cibele Lucena, que formou em 2003, junto com outras duas integrantes do grupo, Jerusa Messina e Joana Zatz, o coletivo Contra Filé.

No ano seguinte, o Mico protagonizou uma intervenção anônima que o deixou conhecido no mundo da arte. Em 2001, quando os presídios do Estado de São Paulo foram tomados por rebeliões atribuídas ao PCC (Primeiro Comando da Capital), o grupo deslocou uma frase crida pelos presos no pátio de um presídio, “Não estamos em rebelião, queremos os nossos direitos. Paz”, e a colocou em faixas de cor rosa espalhadas nos viadutos da cidade. O jornal *Folha de S. Paulo* publicou reportagens sobre a faixa anônima atribuindo-a diretamente ao PCC. O trabalho não foi assinado pelo grupo, que tampouco se pronunciou após a reportagem. No entanto, o Mico foi convidado a participar do *Panorama da Arte Brasileira 2001* do Museu de Arte Moderna de São Paulo, o que levou à cisão do grupo. Joana Zatz acredita que as questões políticas e sociais da intervenção foram muito mais importantes e essenciais que as discussões que se seguiram sobre a inserção institucional do grupo.

Quando pegamos a frase e colocamos no viaduto, de uma certa forma, estávamos sugerindo a construção de uma reflexão em conjunto. No momento em que as discussões do grupo entraram no *Panorama*, se desviou totalmente para um questionamento do sistema da arte, de entrar ou não no circuito. Algumas pessoas até se colocaram sobre isso, mas foda-se se é arte ou não porque estávamos pensando, construindo símbolo (...). Algumas pessoas se mostraram mais interessadas em discutir arte, sistema e circuito. E outras diziam “gente, vamos continuar pensando na vida, no mundo, nos fatos!”<sup>97</sup>

A mídia também serve como um espaço onde outros artistas constituem projetos-performances e exercitam a sua mitopoese para questionar o papel da crítica sobre a manutenção institucional e mercadológica da arte. Ana Amorim criou a identidade de uma “Artista Impossível” que escreve cartas aos agentes do sistema de arte e as envia por *e-mail* ou publica em *sites*. A artista-ativista não aceita participar de

---

<sup>96</sup> Entrevista realizada em 19/01/2007.

<sup>97</sup> Idem.

exposições ou associar o seu trabalho ao patrocínio de bancos e corporações, o que torna realmente impossível a sua presença em mostras nas galerias comerciais, instituições culturais e museus<sup>98</sup>. Valendo-se da imagem de mitos fabricados pelo *marketing* e pela política, Yuri Firmeza inventou a identidade de um artista japonês de nome Souzousareta Geijutsuka (Artista Inventado), convidado a expor no Museu de Arte Contemporânea do Ceará durante o projeto *Artista Invasor* (2006).

Chamada de *Geijitsu Kakuu* (Arte Ficção), a exposição foi arquitetada minuciosamente pelo artista através de *e-mails* trocados com o diretor do museu, Ricardo Resende, e com os desdobramentos de um *prank* nos jornais de Fortaleza. A imprensa local tratou de solicitar imagens e pedidos de entrevistas sobre o artista japonês, divulgando em reportagens a descrição de suas obras para a exposição (flores e vegetais carbonizados), além de informações que afirmavam ser a quarta vez que “*um dos nomes mais importantes da interface entre arte contemporânea, ciência e novas tecnologias*” participava de eventos no País. O trote veio à tona na abertura de uma exposição com as salas totalmente vazias. Apelidada pelo *Diário do Nordeste* de “exposição factóide” ou uma “provocação infeliz” que constrangeu a imprensa local<sup>99</sup>, a empreitada de Yuri Firmeza já integra como reflexão conceitual parte das iniciativas de arte ativista de construção de intervenções midiáticas pela indústria da consciência, como os *pranks* e correções de identidade de Joey Skaggs, *Yes Men*, as identidades abertas de Luther Blissett, a estilista anglo-japonesa virtual batizada com o nome-marca de Serpica Naro<sup>100</sup> e Darko Maver, o artista sérvio criado pelo coletivo 0100101110101101.org<sup>101</sup>.

Se o coletivismo artístico no Brasil ainda não direcionou parte dos temas de suas ações para investigar as regras de inclusão/exclusão do sistema de arte e suas limitações, uma coalizão de artistas e grupos, ou melhor, um “coletivo dos coletivos” chamado de Rejeitados, tentou realizar sua crítica institucional questionando os critérios de uma exposição. A partir de uma troca de correspondências, Graziela Kunsch e Arthur Leandro, do Urucum, grupo de artistas do Amapá, tiveram a idéia de participar do 9º *Salão da Bahia* (2002) enviando 31 projetos para o salão, sendo que a comissão

---

<sup>98</sup> A Artista Impossível publica em um *blog* suas cartas ao sistema de arte. Endereço da página: <http://questoes.blogs.com>.

<sup>99</sup> Ver a compilação de notícias nos jornais cearenses sobre o artista em <http://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/000609.html>.

<sup>100</sup> Serpica Naro é o anagrama San Precário (São Precário), mito inventado pelo coletivo italiano *Chainworkers* como “santo” dos trabalhadores cognitivos. Sobre os dois projetos, ver <http://www.serpicanaro.com> e <http://www.sanprecario.info>.

<sup>101</sup> Ver [http://www.0100101110101101.org/home/darko\\_maver](http://www.0100101110101101.org/home/darko_maver).

julgadora aceitaria apenas 30. Em contato com outros artistas, a dupla solicitou para que enviassem ao MAM-Bahia cartas com projetos para a mostra. Segundo Grazi,

na hora de preencher a ficha de inscrição, o título do trabalho seria *Rejeitados* e tinha que adicionar um critério de exclusão dizendo “só me aceito se o outro for aceito. Este projeto só poderá ser aceito se todos os rejeitados forem aceitos.” A brincadeira era a de que se eles aceitassem a gente, eles teriam que aceitar os 1700 que se inscreveram e que não foram aceitos (...). A gente queria chamar a atenção para o fato de que, em um salão, que é uma das poucas formas de você ganhar dinheiro com arte, há sempre as mesmas pessoas escolhidas ou sempre o mesmo júri, e esquecem que têm outras pessoas tentando.

As propostas enviadas ao salão pelos Rejeitados eram variadas. O Movimento Terrorista Andy Warhol sugeriu mandar cópias de notas de R\$ 100 até chegar ao valor máximo do prêmio (R\$ 10 mil). O grupo Valmet, coletivo de “interferências rurais”, enviou fotos e relatos da criação de um porco, obrigando o salão a pagar as despesas com o animal, enquanto o grupo Bete Vai à Guerra despachou um pão com manteiga pelo correio. Em Paris, com o nome de After-ratos, Grazi enviava cartões postais para todos os funcionários que trabalhavam no MAM, do guarda aos curadores e até o governador da época, na tentativa de aproximar pessoas de setores diferentes da instituição. Um dos cartões carimbados com um selo do After-ratos vinha com um palito fósforo e a frase “não guarde o acervo, queime o acervo”.

As provocações dos Rejeitados foram aceitas pelo salão, mas não pelo critério que imaginavam. Os organizadores agruparam todos os trabalhos com o mesmo título em apenas um dentro dos 30 escolhidos. Na exposição, recorda Grazi, “*tudo o que a gente fez foi deixar uma parede que tinham separado para nós e então colocamos o endereço do nosso site*<sup>102</sup>, com todas as críticas em relação ao salão. Se você for pensar, é uma coisa pequena diante de todo o sistema de arte, mas o salão é uma reprodução do sistema.” No ano seguinte, durante o evento *Mídia Tática Brasil*, o coletivo dos coletivos reapareceu em uma das salas da Casa das Rosas. Com o prêmio do salão, o grupo alugou uma máquina de café, colocada no espaço junto de uma cesta de lixo e um colchão. Nas salas ao lado, os coletivos Metareciclagem, Centro de Mídia Independente e Formigueiro mostravam projetos e ações com seus computadores e

---

<sup>102</sup> <http://geocities.yahoo.com.br/rejeitadosnonono>.

outras parafernalias eletrônicas. “*Todo mundo tinha máquina, e daí a gente também colocou uma máquina que pudesse proporcionar o encontro das pessoas. A nossa sala estava sempre cheia, se bem que depois virou uma bagunça...*”

### **3.3 São Paulo: a urgência do real?**

Em meados dos anos 90, novos coletivos de arte apareceram na cidade de São Paulo atraídos pela necessidade de transversalidade com outras disciplinas e esferas colaborativas, pela proposição de intervenções diretas em situações políticas e nos fatos sociais do espaço urbano. Para a última parte deste capítulo, uma abordagem sobre essas experimentações – desenvolvidas principalmente a partir da década seguinte – nos ajudará a compreender determinados pontos de uma história da arte ativista no Brasil. As considerações de alguns casos que apresento aqui sobre os coletivos de São Paulo são resultado do contato direto que tive como participante em ações, conversas informais e debates. Portanto, parte desta argumentação é fruto de encontros e de um conjunto de experiências pessoais recolhidas ao longo do tempo.

Resolvi iniciar esta breve história retirando dos meus arquivos uma cópia do número 116 da revista canadense *Parachute*, editada por Chantal Pontbriand e coordenada nesta edição de 2004 pela psicanalista Suely Rolnik. Ao folhear a revista, nota-se que o conjunto de ensaios focaliza a produção de artistas e coletivos paulistanos em projetos de intervenção urbana, performance, vídeo, pensamentos sobre o circuito de arte e a arquitetura inserida no contexto sócio-político da cidade. Segundo Pontbriand, São Paulo é uma cidade enredada e globalizada que inclui os extremos da riqueza e da pobreza, culturas isoladas e diversificadas, urbanização caótica e massificação da mídia, junto da concretude das rodovias, ruas, monumentos, arranha-céus, favelas e bairros étnicos, onde a violência e a vida cotidiana se misturam<sup>103</sup>.

Um dos artigos desta edição, “Urgência”<sup>104</sup>, fruto de uma série de encontros semanais realizados durante quatro meses entre integrantes dos coletivos A Revolução Não Será Televisada, BijaRi, Catadores de Histórias, Esqueleto Coletivo, Formigueiro, Horizonte Nômade, Nova Pasta e outros participantes, seria a proposta de Rolnik para um texto coletivo sobre “*um movimento de arte em crescimento em São*

---

<sup>103</sup> PONTBRIAND, Chantal (ed.). *Parachute – São Paulo*, nº116. Montreal: 2004. p. 6.

<sup>104</sup> Ibidem. pp. 105-123.

*Paulo.*”<sup>105</sup> Diálogos e vozes individuais em diferentes níveis e momentos de participação foram apresentados de maneira anônima no texto. Embora prevalecesse a intenção de uma autoria coletiva, é importante observar que o trabalho final foi creditado com os nomes de Ricardo Rosas, Lucas Bambozzi e três integrantes do coletivo Contra Filé (Cibele Lucena, Jerusa Messina e Joana Zatz), responsáveis pela edição das conversas. Em séries de parágrafos, posicionamentos e perguntas, conjuntos de falas mesclam as opiniões dos artistas sobre os conceitos de “real” e “realidade”, o significado de um “encontro com o outro”, a construção colaborativa de uma “vida pública”, a relação dos grupos com o sistema de arte e o evento *Arte Contemporânea no Movimento Sem-Teto do Centro* (ACMSTC), organizado por Túlio Tavares (Nova Pasta) e Fabiane Borges (Catadores de Histórias), nos dias 13 e 14 de dezembro de 2003 na ocupação Prestes Maia, onde diversos artistas e coletivos produziram suas intervenções, totalizando a presença de 120 participantes.

De fato, ao voltar a 2004 folheando as páginas de *Parachute*, ainda me faço as mesmas colocações lançadas aos artistas. Reviso alguns de seus posicionamentos, me questiono por que atuar na cidade e então pergunto: quais são as urgências que os coletivos de arte de São Paulo tanto reivindicam? A mesma urgência dos movimentos sociais? A urgência vanguardista de sair do cubo branco e produzir arte integrada à vida? A urgência estratégica de dar maior visibilidade para a suas produções artísticas através da experiência intrincada com um movimento de moradia? A urgência de um campo ativista para a arte? A urgência de aparecer na mídia? A urgência de reconhecimento, inscrição e prestígio no sistema de arte? A urgência de inserção histórica? Como uma lista, coloco as urgências no papel. Para o fim, deixo isolada, talvez, a alternativa mais importante:

Urgência do real?

Todas essas questões são difíceis de responder diretamente, pois isso considera analisar caso por caso, levantar motivações e contra-sensos. De modo prático, a abordagem do projeto de dois coletivos de São Paulo, Contra Filé e Frente 3 de Fevereiro, tomando em suas ações as noções de monumento e intervenção midiática, seguindo depois pela experiência de outros coletivos no Centro de São Paulo e de suas

---

<sup>105</sup> Ibidem. p. 109.

práticas artísticas dentro da ocupação Prestes Maia, servirá como um modelo útil para compreender as intenções colocadas por esses artistas. A proposta é uma reflexão sobre o modo como o ativismo dos coletivos de São Paulo imagina o espaço social diante das desigualdades econômicas, exclusões, violência, preconceito e as fronteiras visíveis e invisíveis instauradas pela cidade, fronteiras que a todo o momento colidem com as nossas urgências em transformar o lugar em que vivemos.

### **Ação no tempo oportuno**

São Paulo é um imenso território fragmentado, ocupado por diferentes processos de migração, reestruturação econômica e verticalização. Desde fins dos anos 70, a transformação econômica e produtiva da cidade afirma a sua impossibilidade em absorver toda a mão-de-obra local e migrante, refletida em taxas de desemprego e exclusão social. Um estudo mais detalhado ou uma atenta observação empírica sobre São Paulo confirmaria também o colapso diário vivido por muitos cidadãos, cercados por congestionamentos e vias sobrecarregadas. Nestes casos, as “soluções contemporâneas” tomadas pela administração da cidade estão em planejamentos arquitetônicos monstruosos, como o imenso “estilingue” recém-instalado sobre o Rio Pinheiros. A ponte estaiada Octavio Frias de Oliveira, obra com o custo aproximado de R\$ 233 milhões, impede que pedestres ou ciclistas circulem por sua extensão, além de reforçar operações urbanísticas que incluem a remoção de favelas próximas à ponte.

Este caso recente é apenas um exemplo de como a reorganização espacial e econômica de um território em especulação valoriza e amarra a gestão de empreendimentos próximos à obra, como hotéis de luxo, *shoppings*, centros empresariais e emissoras de televisão, no caso a sede da Rede Globo. Fluxos e refluxos, deslocamento diário e penoso de moradores de cidades-dormitório ou da periferia paulistana ao centro, onde as oportunidades de emprego estão concentradas, são imagens que comprovam a falta de uma política de mobilidade urbana e a desigualdade espacial como algumas das principais características da cidade. Teresa Pires do Rio Caldeira nos lembra que as regras que organizam o espaço urbano são basicamente padrões de diferenciação social e de separação. “*Essas regras variam cultural e*

*historicamente, revelam os princípios que estruturam a vida pública e indicam como os grupos sociais se inter-relacionam no espaço da cidade.”*<sup>106</sup>

Embora a distância entre os diversos pontos da cidade separe a classe média e alta dos moradores da periferia, nota-se também uma sobreposição nesta dinâmica em espaços onde os diferentes grupos sociais se aproximam, embora separados por muros, câmeras de vigilância e a extinção gradual de áreas em comum, impedindo qualquer contato individual que não seja através de uma relação de poder e controle<sup>107</sup>. Estes “enclaves fortificados”, condomínios de luxo monitorados, planejados com áreas de consumo e lazer privatizadas, são justificados, segundo Caldeira, pelo medo do crime violento. “*Esses novos espaços atraem aqueles que estão abandonando a esfera pública tradicional das ruas para os pobres, os ‘marginalizados’ e os sem-teto.*”<sup>108</sup> Para o coletivo Frente 3 de Fevereiro, a sociedade brasileira não se organiza em termos de cooperação, mas da exclusão que revela um modelo de sociabilidade extremamente separado e violento. “*Em algum momento isso vai transbordar, vai ficar insuportável. Foi o que parece ter ocorrido por ocasião dos ataques do PCC, em maio de 2006, quando a cidade apertada ficou face a face com a realidade da zona excluída numa nova relação de forças.*”<sup>109</sup> Sem sombra de dúvida, os ataques do Primeiro Comando da Capital são um reflexo contemporâneo de como grupos excluídos que se utilizam de redes de comunicação clandestina, por meio de aparelhos celulares roubados e técnicas de clonagem, podem também criar ações de mídia tática e espetáculos de pânico na sociedade de informação.

São Paulo vive uma crise estrutural e é provável que muitas intervenções artísticas na cidade se percam rapidamente dentro de seu fluxo caótico. Tal consideração não impede de maneira alguma que os coletivos de arte deixem de chamar a atenção sobre estes problemas, ao agir taticamente em situações de conflito, muito menos de trabalhar com contextos específicos e inventar novos programas para a vida. Os grupos encontram nas próprias contradições da cidade o material social e estético para seus projetos. Observar e identificar rupturas que produzam reverberações simbólicas e discursivas, potencializando o trabalho artístico e a sua apropriação pelos movimentos sociais, além de aumentar o debate público e midiático sobre alguns

---

<sup>106</sup> CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. *Cidade de Muros. Crime, Segregação e Cidadania em São Paulo*. São Paulo: Edusp, 2003. p. 211.

<sup>107</sup> FRENTE 3 DE FEVEREIRO. *Zumbi Somos Nós. Cartografia do racismo para o jovem urbano*. São Paulo: VAI/Prefeitura de São Paulo, 2007. p. 11.

<sup>108</sup> CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. *Idem*.

<sup>109</sup> FRENTE 3 DE FEVEREIRO. *Idem*.

assuntos, são estratégias lançadas em muitas ações. Quando agir e como agir neste “território do dissenso” solicita aos artistas, antes de tudo, um longo processo de intuição, reflexão e experimentação, uma compreensão mais clara sobre as relações entre espaço, tempo e memória. Implica em uma “arte de dizer” na hora certa, em perceber o “tempo oportuno”.

Michel de Certeau elucida estas considerações ao propor um esquema que diferencia o espaço de ação do tempo da ação. “*Na composição inicial, o mundo da memória intervém no ‘momento oportuno’ e produz modificações do espaço*”<sup>110</sup>. O tempo é o espaço intermediário que produz a passagem de um estado dos lugares para outro. “*A memória mediatiza transformações espaciais. Segundo o modo de ‘momento oportuno’ (kairos), ela produz uma ruptura instauradora. Sua estranheza torna possível uma transgressão da lei do lugar. Saindo de seus insondáveis e móveis segredos, um ‘golpe’ modifica a ordem local.*”<sup>111</sup>

Quando o coletivo Contra Filé instalou o seu monumento no Largo do Arouche, a intervenção produziu naquele momento oportuno manifestações e rupturas consideráveis no espaço social e midiático, mas também trouxe uma consciência da necessidade de se construir uma história não-oficial da cidade. O trabalho de arte adquiriu vida própria ao ser multiplicado em outros meios e contextos. Para o grupo, a urgência de sua prática encontra-se na criação de espaços dialógicos de interseção real, não-mediados pelas esferas da mídia ou pelo poder oficial.

Durante o evento *Zona de Ação* (2004)<sup>112</sup>, grupos que integraram a iniciativa deveriam escolher uma zona da cidade para realizar um projeto. O Contra Filé optou por desenvolver o seu trabalho na Zona Leste, embora tivesse pouca ou nenhuma relação de afinidade ou vivência na região. Aos poucos, o grupo discutiu internamente, e também com os outros coletivos, as fronteiras sociais em São Paulo, motivos e angústias em realizar o seu deslocamento do centro à periferia para produzir uma intervenção em um

---

<sup>110</sup> CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes. 1994. p. 160.

<sup>111</sup> Ibidem. p. 161.

<sup>112</sup> Em parceria com o Sesc, cinco coletivos foram responsáveis pela realização de projetos em diferentes áreas da cidade. Na Zona Oeste, o BijaRi desenvolveu um trabalho sobre o processo de gentrificação do Largo da Batata e da “venda do espaço aéreo” na região; na Zona Norte, o C.O.B.A.I.A. criou diversas situações de constrangimento público para debater mídia e controle político, enquanto os argentinos do *Grupo Arte Callejero* lançaram, na Avenida Paulista, mais de 1.500 soldadinhos de plástico com pára-quedas amarelos, levando frases sobre a cidade. A Revolução Não Será Televisada junto do grupo Frente 3 de Fevereiro desenvolveu um trabalho sobre racismo policial na Zona Sul. Site do evento: <http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/za>.



território quase desconhecido, ou na possibilidade de usar este contexto para entender e materializar esta sensação conflituosa.

Pensamos “por que a gente tá sentindo isso?”, “qual a natureza dessa sensação?” Fomos entendendo essas distâncias visíveis e invisíveis, econômicas e sociais... Começamos a desenhar no mapa para compreender como é difícil ir para a Zona Leste, por que a gente nunca vai até Itaquera. Resolvemos falar disso, do nosso próprio conflito, até que pensamos que “nossa, parece que tem uma catraca entre a gente e a Zona Leste!”. E são muitos tipos de catraca, catracas que a gente internaliza, catracas que são contradições da gente mesmo.<sup>113</sup>

Durante as “assembléias públicas de olhares” no Sesc Itaquera, o grupo compartilhou com os moradores do bairro suas idéias e recolheu depoimentos pessoais em que cada um dava exemplos de espaços onde existem catracas físicas ou subjetivas. Gradualmente, o Contra Filé e os participantes das assembléias foram oficializando a imagem do objeto como símbolo do controle biopolítico em situações visíveis e invisíveis. Uma catraca velha, adquirida em um ferro-velho da Zona Leste, foi instalada anonimamente pelo grupo em um pedestal no Largo do Arouche. Antigamente, este mesmo espaço abrigou o busto do escritor Guilherme de Almeida. O *Monumento à catraca invisível* foi colocado junto de sua placa, ainda que intuitivamente, em frente ao prédio do Departamento do Patrimônio Histórico, e inaugurou o que o coletivo chamou de “programa para a descatracalização da própria vida”. Para o Contra Filé, a experiência adquirida no episódio do grupo Mico com a faixa anônima do PCC e a idéia que Joana Zatz chama de “dimensão do próprio fazer” foram fundamentais para a força de um trabalho que também questiona o espaço dos monumentos históricos da cidade, frequentemente abandonados e quase nunca ressignificados pelas pessoas.

A construção simbólica e anônima do Contra Filé foi aparente o bastante para que o jornal *Folha de S. Paulo* fizesse uma reportagem sobre uma “catraca invisível” que aparecera da noite para o dia no Largo do Arouche<sup>114</sup>. O grupo foi descoberto pelo jornalista como o responsável pela intervenção, assumindo a autoria em uma

---

<sup>113</sup> Entrevista realizada em 19/01/2007. As declarações posteriores estão na mesma entrevista.

<sup>114</sup> FOLHA DE S. PAULO. “‘Catraca invisível’ ocupa lugar de estátua no Arouche”, in *Folha de S. Paulo*, 04/09/2004, caderno Cotidiano. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff0409200419.htm>.

reportagem posterior<sup>115</sup>. Logo, a catraca como fato social ficou no meio de um embate estratégico entre o ativismo e a cooptação, gerando discursos e posicionamentos diferenciados. Em 2005, o tema da redação da Fuvest pediu para que os alunos discorressem sobre a “descatracalização da vida”, o que gerou um artigo do colunista Fernando de Barros e Silva na *Folha* criticando o tema da redação, chamando a iniciativa dos examinadores da USP de “*regressiva*” e acompanhada por um “*espírito meia-oito requentado*.”<sup>116</sup> O cartunista Laerte criou tirinhas onde seu personagem “Homem Catraca” refletia sobre a descatracalização, enquanto o Banco Itaú não perdeu a oportunidade de cooptar a crítica artística do grupo e transformar a complicada palavra em mote para um *outdoor* de sua campanha publicitária na frase “Vestibulando, descatracalize a sua vida. Abra uma conta no Itaú.”

Por outro lado, no mesmo momento em que surgiram as críticas ao vestibular e a cooptação publicitária, o símbolo do controle elegido pelo grupo também foi transformado em um *meme* que chegou às ações dos ativistas. Na frente do prédio da Fuvest, o movimento estudantil queimou uma catraca para criticar o próprio vestibular e suas taxas de inscrição como barreiras sociais e econômicas. No “Manifesto pela Descatracalização da Educação” (2005), alunos de cursinhos populares, integrantes de grêmios e pós-graduandos protestaram contra a forma excludente de ingresso no ensino público superior, “*contra as barreiras, os muros e as catracas que separam a grande maioria da juventude do conhecimento produzido na universidade. Sendo o vestibular um imenso funil, somos pela sua imediata extinção.*”<sup>117</sup> Em seguida, o Movimento Passe Livre de Florianópolis utilizou a imagem do objeto em chamadas para suas manifestações por “uma vida sem catracas”, contra a guerra mercantil do transporte coletivo e a luta pela tarifa zero<sup>118</sup>. “*Vimos o quanto o símbolo é importante para a contaminação social em relação às idéias do movimento e o quanto é necessário avançar nesse sentido*”, diz Joana Zatz. Para ela, o grupo percebeu que as reapropriações de um símbolo pelos diversos atores sociais contribuíram para a construção de um discurso alternativo sobre o fato social no qual o ativismo do Contra Filé se insere. “*A função social da arte é transformar as formas de representar, de apresentar e simbolizar a realidade. Transformar as formas de pensar só faz sentido se a arte se inscreve de fato no tecido*

---

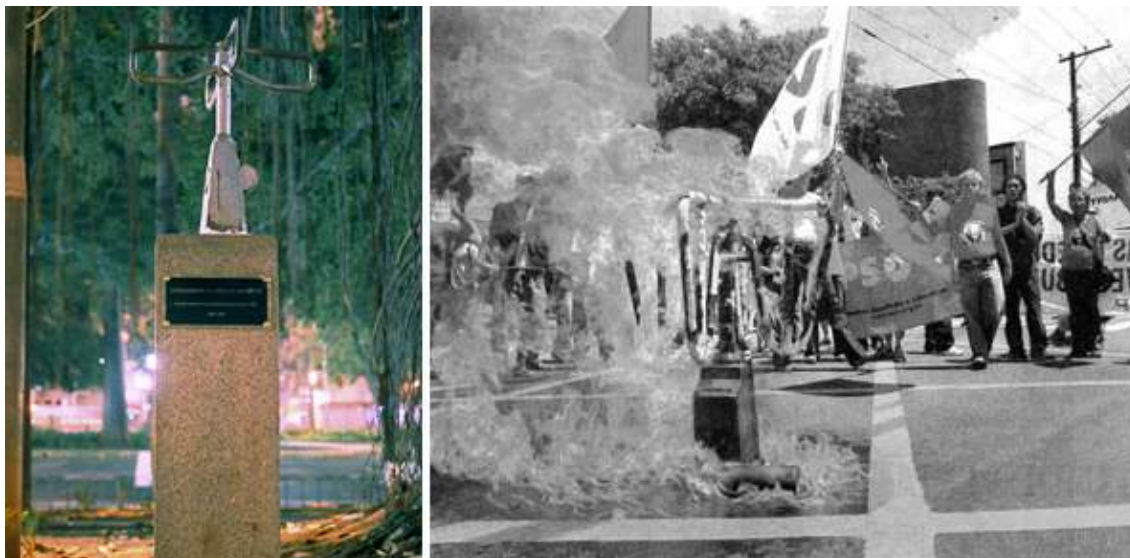
<sup>115</sup> \_\_\_\_\_. “Grupo assume autoria da ‘catraca invisível’”, in *Folha de S. Paulo*, 09/09/2004, caderno Cotidiano. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff0909200404.htm>.

<sup>116</sup> BARROS E SILVA, Fernando de. “Pegadinha do Fuvestão”, in *Folha de S. Paulo*, 11/01/05, Opinião, p. A2.

<sup>117</sup> Ver o manifesto em: <http://www.midiaindependente.org/pt/blue/2005/02/306571.shtml>.

<sup>118</sup> Sobre o Movimento Passe Livre, ver <http://www.mpl.org.br>.

*social. A política e a arte não estão separadas uma da outra. O símbolo só tem potência política se tiver potência estética, e vice-versa”.*



Contra Filé. *Monumento à catraca invisível* (2004). Ao lado, imagem de estudantes queimando uma catraca em frente ao prédio da Fuvest (fevereiro de 2005).

Com o material dos diferentes eventos em mãos, incluindo as reportagens e as críticas no jornal, imagens dos movimentos sociais e a publicidade do banco, o Contra Filé organizou estes registros como parte de sua documentação sobre a intervenção, apresentando-a em exposições com diagramas e textos. O *Monumento à catraca invisível* é um trabalho de cartografia conceitual e discursiva, mas é também a expressão de uma mídia táctica que se apropria criticamente dos fatos para fortalecer o seu poder simbólico, transformando-se em ação orientada e replicada na esfera do ativismo.

Catracas, ensacamentos de estátuas, como a ação do 3Nós3 em fins dos anos 70, *siluetazos* argentinos nos anos 80 ou grupos de *puppetistas* nos protestos anti-capitalistas estão, cada qual com seus contextos e objetivos diferenciados, questionando as versões oficiais da história e promovendo outras formas de ocupação do espaço público e midiático. Como memoriais políticos, criativos e impermanentes, assembléias públicas de olhares, intervenções efêmeras e monumentos ativistas ampliam as noções de escultura social e ironizam, tomando algumas reflexões de David Graeber, a idéia da veracidade eterna que os monumentos oficiais procuram representar, “*tornando-se símbolos desta tentativa de aproveitar o poder da criatividade social, o poder de recriar e redefinir instituições.*”<sup>119</sup>

---

<sup>119</sup> GRAEBER, David. *Possibilities: Essays on Hierarchy, Rebellion, and Desire*. Oakland: AK Press, 2007. p. 408.

Monumentos “oferecem a possibilidade da referência espacial, através da percepção, e temporal, pela via da memória.”<sup>120</sup> Monumentum é um sinal do passado, tende a especializar-se em uma obra comemorativa ou perpetuar a recordação de uma pessoa no domínio em que a memória é particularmente valorizada: a morte. “O monumento tem como características o ligar-se ao poder de perpetuação, voluntária ou involuntária, das sociedades históricas (é um legado à memória coletiva) e o reenviar a testemunhos que só numa parcela mínima são testemunhos escritos.”<sup>121</sup> Pela sua natureza, monumentos defendem um ponto de vista singular, geralmente centrado nos grandes acontecimentos e na história dos “vencedores”, minimizando outras perspectivas. Por outro lado, a construção de monumentos efêmeros por artistas-ativistas afirma versões não-oficiais ou esquecidas de fatos. Um monumento popular pode perpetuar a memória de algo que deve ser lembrado como atitude coletiva por mudança social e a transformação da violência em resistência simbólica.

Na manhã de 3 de abril de 2004, um grupo de artistas e ativistas acompanhado pela família do dentista Flávio Sant'Ana, jovem de 28 anos e negro, apontado como “ladrão” e morto brutalmente pela polícia exatos dois meses antes por conta de sua “atitude suspeita”, realizou um ritual no local onde Flávio foi assassinado. Em uma rua da Zona Norte de São Paulo, uma placa foi afixada no asfalto. Por cima de um fundo vermelho, o desenho da silhueta de um corpo estava preenchido com o seguinte texto: “Aqui, Flávio F. Sant'Ana foi morto pela Polícia Militar de São Paulo”. O *Monumento Horizontal* (2004), primeira ação do grupo transdisciplinar Frente 3 de Fevereiro, foi imaginado como uma intervenção permanente naquele espaço, para que não fosse esquecido apenas um de outras centenas de casos violentos de racismo policial que acontecem diariamente pela cidade. No dia seguinte, a placa foi retirada por policiais militares. Uma semana depois, o grupo voltou ao local e criou um novo monumento, desta vez com concreto e pigmento vermelho. A imagem final da intervenção impressionava pela figura de um corpo envolto em “sangue e feridas abertas”. No dia seguinte, o monumento foi novamente destruído<sup>122</sup>. Apagar um monumento, afirma Cristina Freire, pode recolocar “o sentido do valor onde as significações se sucedem

---

<sup>120</sup> FREIRE, Cristina. *Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo: SESC, Annablume, 1997. p. 41.

<sup>121</sup> LE GOFF, Jacques. “Documento/Monumento”, in *Enciclopédia Einaudi. Memória-História*. Campinas: Editora da Universidade de Campinas, 1990, pp. 95 e 96.

<sup>122</sup> FRENTE 3 DE FEVEREIRO. *Zumbi Somos Nós. Cartografia do racismo para o jovem urbano*. São Paulo: VAI/Prefeitura de São Paulo, 2007. p. 20.

como camadas arqueológicas que se sobrepõem. Como os valores são construídos social, portanto historicamente, seu destino é a mudança.”<sup>123</sup>



As duas versões do *Monumento Horizontal* (2004), criados pela Frente 3 de Fevereiro.

Formada por artistas plásticos, atores, cenógrafos, músicos, advogado, historiador, sociólogo e integrantes de outras áreas, a Frente 3 de Fevereiro surgiu da inquietação comum de seus membros a partir do caso de Flávio Sant'Ana e pela denúncia de uma contradição social no Brasil, onde ao mesmo tempo em que se afirma um ideário de democracia racial de um País “sem racismo”, por outro, a morte do jovem dentista “traz à tona a cotidiana tipificação do jovem negro como ‘suspeito’, como ‘ameaça’.”<sup>124</sup> O mito da democracia racial ficou ainda mais evidente no episódio ocorrido durante o jogo da Taça Libertadores entre São Paulo e Quilmes (13 de abril de 2005), quando o jogador Grafite denunciou as ofensas racistas proferidas contra ele por Leandro Desábato, zagueiro do time argentino. O futebol, aparentemente idealizado como uma manifestação popular coletiva, como um jogo onde não existe preconceito racial, transformou-se em espaço de investigação do grupo.

Com o caso do jogador Grafite repercutido em inúmeros desdobramentos na mídia e em discussões sociais, a Frente 3 de Fevereiro iniciou o seu projeto de intervenções em estádios de futebol<sup>125</sup>. Valendo-se da mesma estratégia da imagem das torcidas organizadas com suas imensas bandeiras, capturadas nas transmissões televisivas em cadeia nacional, o grupo criou suas próprias faixas com frases que questionam o racismo e o papel ativo do negro na sociedade brasileira. Com

<sup>123</sup>FREIRE, Cristina. op. cit. p. 55.

<sup>124</sup>FRENTE 3 DE FEVEREIRO, op. cit, p. 8.

<sup>125</sup> Este trabalho foi comissionado pela Associação Cultural Videobrasil em 2005. O grupo também se encarregou de realizar a abertura do 15º Festival Videobrasil com a apresentação da performance *Futebol*.

negociações e acordos entre o grupo e torcidas organizadas para decidir como realizar a entrada e a abertura das bandeiras de 20m x 15m durante os jogos, a Frente 3 de Fevereiro levou aos estádios as frases “BRASIL NEGRO SALVE”, “ONDE ESTÃO OS NEGROS?” e “ZUMBI SOMOS NÓS”<sup>126</sup>.

Uma intervenção em grande escala, que usa como suporte a força da multidão, é pensada como uma ação que é registrada e difundida dentro do espetáculo da mídia. Palmo a palmo, as bandeiras são desenroladas pelas torcidas no início e no fim de um jogo, na hora do gol e no início do segundo tempo da partida, até que se vejam pelos olhos das câmeras as frases do grupo, captadas por alguns segundos e multiplicadas em milhares de televisores espalhados por todo o País. Imagem e ação se articulam como uma atividade que cria um mundo de leituras possíveis sobre um Brasil negro a ser salvo, de quem se reconhece como negro e uma identidade de resistência que se coloca como agente da história, com sua narração objetiva de uma proposta política a ser defendida.



Frente 3 de Fevereiro. A bandeira de “ZUMBI SOMOS NÓS” no jogo Corinthians e Internacional (20 de novembro de 2005).

Em um espaço social que se constitui pela projeção midiática de cenários, a própria comunicação é uma ação política, ação que “*intervém nas relações sociais (...), tem a ver com o possível e o imprevisto (...), modificando o contexto. A ação política é pública, entregue à exterioridade, à contingência, ao rumor de ‘muitos’.*”<sup>127</sup> Na opinião de Daniel Lima, integrante da Frente 3 de Fevereiro, um dado da intervenção das bandeiras é a proposta de uma atemporalidade de suas leituras e interpretações, que

---

<sup>126</sup> A bandeira “BRASIL NEGRO SALVE” foi aberta pela torcida Independente durante o jogo São Paulo e Atlético Paranaense, em 14 de julho de 2005, na final da Taça Libertadores. Em 14 de agosto de 2005, a intervenção com a frase “ONDE ESTÃO OS NEGROS?” foi executada no jogo entre Corinthians e Ponte Preta. No Dia da Consciência Negra, 20 de novembro de 2005, a faixa “ZUMBI SOMOS NÓS” foi estendida no jogo Corinthians e Internacional. O documentário “Zumbi Somos Nós” (2007), dirigido pelo grupo, apresenta toda a trajetória da realização deste projeto.

<sup>127</sup> VIRNO, Paolo. *Gramática da Multidão*, 2003. Disponível em: <[http://br.geocities.com/polis\\_contemp/Virno\\_gramatica\\_multidao.pdf](http://br.geocities.com/polis_contemp/Virno_gramatica_multidao.pdf)>. Acesso em: 8 set. 2007.

reverberam para além do tempo-espço inicial da investigação do grupo. *“Não quero ligar o trabalho a um momento histórico de uma forma tão atrelada, de modo que ele não consiga flutuar atemporalmente. Em todas essas frases, esse conflito está posto e ele resume muito bem a idéia de você defender um projeto político e ter que, ao mesmo tempo, abdicar desse projeto como um processo de criação poética.”* Em fevereiro de 2006, a bandeira de “ZUMBI SOMOS NÓS” foi instalada no topo do prédio da ocupação Prestes Maia, o que para Lima contribuiu tanto para dar força simbólica ao movimento de moradia como ao trabalho do grupo. Nesse contexto, a urgência de um movimento social e a urgência do grupo em potencializar o seu trabalho dentro da ocupação parecem se confundir. Para o artista, este processo é menos uma relação de troca entre coletivo e movimento, mas uma *“contaminação entre as duas partes.”* No entanto, com mais uma reintegração de posse marcada, a bandeira sinalizava lá do alto do prédio a representação da resistência de um quilombo no coração do Centro de São Paulo. De acordo com Lima,

se perguntarmos o que representa o quilombo hoje, teremos o próprio Prestes Maia. Lá, existe uma reunião de excluídos à margem da sociedade, certamente com pele mais escura e miscigenada. Pessoas que estão completamente dentro da sociedade em uma posição desprivilegiada. Da mesma forma, o Quilombo dos Palmares não estava isolado, ele fazia negócio com todas as fazendas, dentro de uma estrutura de importação e exportação. O Prestes Maia é a própria simbologia contemporânea disso.

### **Zona de Poesia Árida**

Colocamos a placa com a frase na frente do prédio porque a gente também acha que o Prestes é uma Zona de Poesia Árida, onde tudo foi se embrutecendo. Existem muitas vidas que estão florescendo ali, mas é necessário olhar para aquelas relações e ver como o poder público e a polícia tratam essas pessoas a pau e pedra. Também é uma maneira de lidar com a coisa, porque se baixa a reintegração, é bomba para todo o lado (depoimento de Fabiana Prado).<sup>128</sup>

---

<sup>128</sup> Entrevista realizada em 18/09/2006. As declarações posteriores estão na mesma entrevista.



Cia Cachorra.  
*Zona de  
Poesia Árida*  
(fevereiro de  
2006). Foto:  
Antonio  
Brasileiro.

A frase “Zona de Poesia Árida” vem de um projeto do coletivo Cia. Cachorra em colaboração com um grupo de alunos de uma oficina pública. Percursos pelo Parque da Luz e outras imediações do Centro levaram os alunos a verificar o contraste entre a aridez e a pouca sutileza existente na vida da região. “*A poesia existe, mas ela não tem água para viver*”, observa Fabiana Prado, integrante do coletivo. Em fevereiro de 2006, Fabiana deslocou uma placa com a frase para a ocupação Prestes Maia, onde plantou com as crianças da ocupação uma árvore em frente ao prédio. “*Ao lado dela, colocamos um bilhete com a frase ‘programa de irrigação poética’. É um pouco dessa metáfora da irrigação para acabar com a aridez. Para mim, isso é colocar poética no mundo, criar linguagem.*” “Zona de Poesia Árida” resume uma situação de quase cinco anos vivida por 468 famílias na maior ocupação vertical da América Latina até o seu fim, em junho de 2007. Ocupado na noite de 3 de novembro de 2002 pelo Movimento Sem-Teto do Centro (MSTC), 1.630 pessoas, distribuídas entre os dois blocos de edifícios de 22 e 13 andares<sup>129</sup>, habituaram-se a uma rotina de impasses judiciais, ameaças de reintegração de posse pela polícia e uma luta popular que se confundia e se chocava com os coletivos de arte que ali atuaram.

Uma primeira e breve contextualização sobre o Centro de São Paulo e a ação dos movimentos de moradia na cidade pode apresentar melhor a situação que os grupos de

---

<sup>129</sup> Nos anos de 1950, o prédio da ocupação, localizado no número 911 da Avenida Prestes Maia, abrigou uma fábrica de tecidos. Seus dois proprietários, os empresários Jorge Hamuche e Eduardo Amorim, arremataram o imóvel em um leilão e deviam até o despejo uma dívida de cerca de R\$ 5,7 milhões de IPTU. Após um acordo financiado pelo governo federal, os moradores da ocupação decidiram sair. O acordo previu encaminhar 150 famílias para apartamentos da Companhia de Desenvolvimento Habitacional Urbano (CDHU) em Itaquera, na Zona Leste, enquanto as demais receberiam uma ajuda de custo mensal de R\$ 300 para alugar por seis meses um imóvel na região. Com a prefeitura, ficou acordada a compra e a reforma de prédios na região indicados pelo MSTC.



artistas, em sua grande maioria de classe média e não residente na região, tiveram que enfrentar ao estabelecer contatos e níveis de colaboração com as ocupações sem-teto. Diferente de qualquer outra situação em que os artistas se mudam para uma região central da cidade, por conta dos aluguéis baratos ou por uma oportunidade de coletivização de sua produção, criando suas galerias não-comerciais, espaços alternativos ou *squats* ocupados por ativistas, é possível dizer que este tipo de iniciativa, com raríssimas e anônimas exceções, nunca ocorreu no Centro de São Paulo. Bairros como a Vila Madalena ainda permanecem como um dos redutos “boêmios” dos artistas que, durante os anos 70, instalaram ali seus estúdios, feiras, galerias e ateliês, valorizando a região.

No Centro paulistano, uma grande quantidade de prédios permanece desocupada em uma área que combina processos de decadência e gentrificação, atrelada aos investimentos corporativos de corredores culturais que incluem a presença de um público pagante e “civilizado”<sup>130</sup>. É preciso, mais uma vez, reafirmar que a gentrificação solicita um desinvestimento de uma área antes que um novo capital seja aplicado. Este processo envolve, esclarece Martha Rosler, “*não apenas a retirada de apoio monetário de parte do setor privado, incluindo proprietários de imóveis e bancos (...), mas também a retirada de serviços sociais básicos (...). Quando a recapitalização da gentrificação ocorre, muitos dos moradores antigos são forçados a sair, ou forçados a viver sob situações grotescas.*”<sup>131</sup> Os investimentos imobiliários da cidade de São Paulo confirmam o aumento de edifícios comerciais, apartamentos e condomínios de luxo nas zonas Oeste e Sul, enquanto a imagem que se divulga e se percebe do Centro é a de um espaço degradado, poluído e mal cuidado. Um espaço com cortiços, edifícios abandonados e invadidos, moradores de rua e um ambiente de insegurança tomado pelo mercado “fordista-popular” da economia informal dos camelôs e da venda de artesanato<sup>132</sup>.

Uma pesquisa realizada em 2000 pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) revela que existem mais imóveis desocupados que famílias sem casa na cidade de São Paulo. Dados da pesquisa mostram que o número de imóveis vazios

---

<sup>130</sup> Localizada na antiga Estação Júlio Prestes, ao lado da Pinacoteca do Estado e próxima ao prédio ocupado pelo MSTC, a Sala São Paulo é um exemplo desta culturalização da economia do Centro.

<sup>131</sup> ROSLER, Martha. “Fragments of a metropolitan viewpoint”, in WALLIS, Brian (ed.). (ed.). *If You Lived Here. The City in Art, Theory and Social Activism. A project by Martha Rosler*. Seattle: Bay Press, 1991. pp. 25 e 26.

<sup>132</sup> D’ ARC. Helène Rivière. “Requalificar o século XX: projeto para o centro de São Paulo”, in BIDOU-ZACHARIASEN, Catherine (ed). *De Volta à Cidade: dos processos de gentrificação às políticas de “revitalização” dos centros urbanos*. São Paulo: Annablume, 2006. p. 270.

(254 mil unidades) é maior que a estimativa de déficit habitacional cidade (203,4 mil unidades). “*Quase 10% dos domicílios vagos da cidade estão no Centro, descumprindo sua função social. Isto, em números, representa cerca de 40 mil residências vagas.*”<sup>133</sup> Com a queda dos valores imobiliários, a afluência de habitantes de baixa renda para a região central começou a tomar força nos anos 90. Naquela década, conforme o arquiteto Nabil Bonduki, os movimentos de moradia começaram a exigir o cumprimento das demandas dos programas sociais e de habitação. Prédios vazios foram ocupados por centenas de famílias ligadas aos movimentos sem-teto, como o MSTC e o MMRC (Movimento de Moradia da Região Centro), chamando a atenção para o direito de se viver em locais com infra-estrutura, serviços sociais e trabalhos. Movimentos sociais urbanos, ressalta o arquiteto, constituem parte de uma luta pela democracia iniciada na década de 1970 durante o regime militar<sup>134</sup>.

As ocupações no Centro de São Paulo propõem-se a criar pressão e impacto na mídia, chamando a atenção para as políticas públicas e o debate sobre a revitalização da região. Esta revitalização, explica Bonduki, é polarizada: “*um lado procura recuperar o glamour do Centro e torná-lo mais atrativo à classe média e às corporações; o outro – sem rejeitar a necessidade de revitalizar o Centro – afirma a necessidade de garantir espaço para as pessoas pobres, através de iniciativas de moradia e programas de geração de renda e emprego.*”<sup>135</sup> Esta segunda alternativa seguiria o princípio de uma diversidade não atrelada à requalificação patrocinada pelo setor privado na promoção e no consumo de bens culturais, mas uma intervenção pública que conferiria às camadas populares o direito de morar e de trabalhar no Centro, transformando-as em “*atores sociais dessa história e dessa urbanidade.*”<sup>136</sup>

O que fizeram os coletivos de São Paulo ao colocar sua irrigação poética neste complexo território de segregação social, onde o núcleo catalisador e atuante de experimentação, de intervenção e de confronto foi, justamente, a ocupação Prestes Maia? O primeiro encontro entre coletivos e ocupação ocorreu no evento/exposição *Arte Contemporânea no Movimento Sem-Teto do Centro (ACMSTC)*, em dezembro de 2003. Reuniões e negociações entre as lideranças do movimento (formadas por

---

<sup>133</sup> FÓRUM CENTRO VIVO (org.). *Dossiê Violações de Direitos Humanos no Centro de São Paulo – Propostas e Reivindicações para políticas públicas*, 2006. p. 9.

<sup>134</sup> BONDUKI, Nabil. “São Paulo at the Turn of the Twenty-First Century: The City, Its Culture and the Struggle Against Exclusion”, in PONTBRIAND, Chantal (ed.). *Parachute – São Paulo*, nº116. Montreal: 2004. p. 97.

<sup>135</sup> Ibidem. p. 101.

<sup>136</sup> D’ ARC. Helène Rivière. op. cit, p. 288.

mulheres), coordenadores da exposição (Túlio Tavares e Fabiane Borges) e alguns artistas foram realizadas na iminência de uma nova situação de despejo. Os coordenadores mobilizaram suas redes de contatos de artistas – muitos deles com conhecida inserção no circuito de arte convencional – e promoveram algumas “excursões” pelos andares, salões e escadas do prédio. Pela primeira vez, muitos artistas que pouco circulavam pelo Centro entraram em uma ocupação de sem-teto. Mariana Cavalcante, participante dos grupos Esqueleto Coletivo, Integração Sem Posse e Tranca RUa, lembra que a idéia de uma exposição de arte surgiu da vontade de algumas lideranças do movimento em trazer pessoas de fora que pudessem ajudar a modificar a imagem da ocupação.

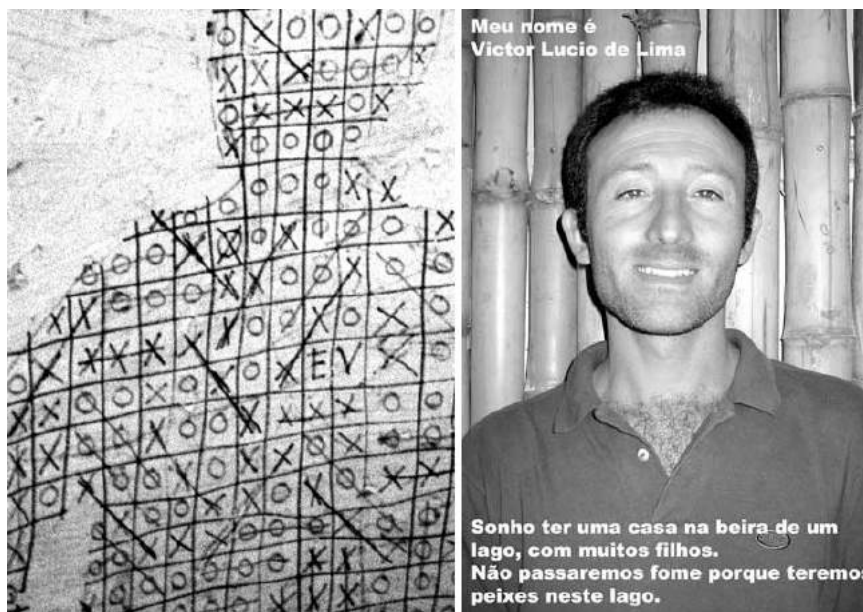
Porque o movimento ocupa espaços privados, faz uma ação ilegal, e isso faz com que as pessoas da ocupação sejam vistas como marginais, e ainda são por boa parte da sociedade. A vontade era a de fazer com que as pessoas vissem o outro lado, de que existia um movimento organizado, trabalhando de forma coletiva. Um movimento que expulsou o tráfico de drogas do prédio e que estava melhorando aquele espaço ocupado.<sup>137</sup>

Em um fim de semana, os artistas se apropriaram dos andares do prédio ocupado há um ano pelas famílias. O intenso contraste social produziu encontros amigáveis e sutis, outros mais agressivos, laços de amizade, envolvimento pessoais e muitos conflitos e crises. Na exposição, onde participaram 120 artistas com suas performances, instalações e intervenções, Tiago Judas criou esculturas nas paredes da ocupação, desenhadas com os corpos das pessoas. No último andar do prédio, uma enorme pipa foi instalada por André Bueno, aos poucos rasgada pelo vento. Nos andares, grafiteiros ocuparam as paredes, o que gerou desconforto por conta da poluição visual e o cheiro de tinta entrando na casa das pessoas. Alguns artistas simplesmente penduraram quadros e foram embora. Os integrantes do Esqueleto Coletivo agiram individualmente por meio de conversas, ações dialógicas e atividades participativas com os moradores. Rodrigo Barbosa criou *Caminhos*, um mapa da América Latina onde marcava com os moradores suas trajetórias até chegar a São Paulo, contando também seus anos de vida. Thereza Salazar fez um levantamento dos sobrenomes mais recorrentes dos moradores para criar um painel com os brasões das famílias. Luciana Costa produziu atividades de encontro

---

<sup>137</sup> Entrevista realizada em 15/02/2007. As declarações posteriores estão na mesma entrevista.

com as famílias e crianças, enquanto Eduardo Verderame criou o *Jogo das Possibilidades*, uma espécie de jogo da velha feito com a silhueta dos participantes. Mariana Cavalcante criou *Sonhos*, um trabalho de fotografia que registrava imagens das pessoas da ocupação e descrevia seus projetos de vida e aspirações. Depois, as impressões das fotos foram coladas na porta e nas divisórias dos pequenos apartamentos, em sua maioria criados com madeirite e lona preta.



Trabalhos do Esqueleto Coletivo durante o evento ACMSTC (dezembro de 2003). *Jogo das Possibilidades*, de Eduardo Verderame, e *Sonhos*, de Mariana Cavalcante.

Embora a produção do evento se configurasse de forma rápida e pouco planejada, os objetivos da exposição ficaram um tanto claros, como legitimar o movimento de moradia na mídia, criar um espaço temporário de produção artística fora do circuito tradicional, buscar um diálogo com os moradores sem qualquer mediação das lideranças do MSTC e iniciar, talvez, uma rede de colaboradores em torno da ocupação. Para Fabiane Borges, do coletivo Catadores de Histórias e uma das idealizadoras do ACMSTC, “o que talvez tenha sido mais explosivo no Prestes Maia foi a profunda alteridade. O encontro com aquela arquitetura física, espacial e subjetiva.”<sup>138</sup>

Pouquíssimos artistas pareciam preparados para intervir esteticamente em uma situação de pessoas vivendo com seus pertences em caixas, tentando equilibrar a tensão e a resistência cotidiana no prenúncio de serem retiradas a qualquer momento daquele local pelo poder público, com ou sem violência. Muitos moradores se sentiram incomodados com a invasão agressiva da arte em suas vidas privadas. Falavam da cooptação da imagem do movimento pelos participantes do ACMSTC, considerando o

<sup>138</sup> Entrevista realizada em 7/03/2007. As declarações posteriores estão na mesma entrevista.

fato de que a única reportagem sobre a exposição foi uma nota na coluna social da jornalista Mônica Bergamo no jornal *Folha de S. Paulo*<sup>139</sup>. Segundo Mariana Cavalcante, “*todo mundo que participou do ACMSTC foi embora, mesmo as pessoas que estão ainda hoje. A coisa virou um debate meio desagradável, com algumas insinuações e acusações de pessoas que se aproveitaram do Prestes para aparecer, e também da forma abusiva como tomaram o espaço.*”

Artistas e coletivos de arte só voltaram ao Prestes Maia em julho de 2005. Nem todos que participaram do ACMSTC retornaram à ocupação, mais uma vez ameaçada por uma nova reintegração. Uma coalizão batizada de Integração Sem Posse foi formada por membros dos coletivos Catadores de Histórias, Elefante, Esqueleto Coletivo, Nova Pasta e outros apoiadores, tornando-se mais tarde uma rede multidisciplinar. Um *blog* desta coalizão, hoje um extenso arquivo virtual de textos, fotos e manifestos sobre a ocupação Prestes Maia, chamadas de encontros, reportagens de jornais e revistas e notícias sobre as ações de despejo de outras ocupações do Centro, começou a ser produzido<sup>140</sup>. “Gentrificação” e “luta por moradia” viraram expressões comuns nas discussões, encontros e ações dos coletivos, que começaram a direcionar suas práticas artísticas para questionar a produção do espaço físico, social e econômico da região, além das políticas higienistas da prefeitura.

No início, o Integração Sem Posse referia-se a uma série de encontros, exibição de vídeos, oficinas, performances, *shows* e outras atividades realizadas aos sábados no subsolo do prédio, transformado em espaço cultural. Intervenções nas paredes e na parte externa da ocupação, como colagem de cartazes, gravuras, lambe-lambes, instalação de placas imobiliárias do projeto SPLAC e *Culture Jamming* nos *outdoors* da fachada do prédio foram realizadas, contribuindo de alguma forma com o vocabulário estético de uma subcultura de *Squat Art*. Esses encontros procuraram aproximar um pouco mais os artistas dos moradores, enquanto as lideranças pareceram em muitos momentos indiferentes quanto às ações dos coletivos.

---

<sup>139</sup> A nota “Invadir, ocupar, colorir” foi publicada em 14/12/2003. O trecho apresentado a seguir mostra o tipo de inserção que a mídia escolheu dar ao evento: “*Invadido há um ano por cerca de 2.000 pessoas do MSTC (Movimento Sem-Teto do Centro), o edifício da Prestes Maia que fica ao lado da Pinacoteca do Estado foi palco, na semana passada, de mais uma ocupação. Cem artistas - entre eles, Regina Silveira e Rochelle Costi - inventaram um tal de ACMSTC (...), e deixaram galerias e ateliês para invadir o prédio com suas intervenções artísticas (...). Para muitos dos moradores, aquela festa estranha com gente esquisita não queria dizer muita coisa. ‘Se trouxessem cesta básica, seria melhor’, dizia Getúlio Veloso, 66 (...). Os artistas ficaram perplexos: na terça, uma moradora foi enxotada com os filhos porque estava, supostamente, fumando maconha.*”

<sup>140</sup> Endereço do *blog*: <http://integracaoemposse.zip.net>.

Os “sábados culturais” no Prestes Maia se conformaram como mais uma estratégia de criação de eventos que pudessem chamar a atenção da mídia sobre a ocupação. Nesse sentido, é inevitável não comparar as ações dos coletivos de arte com uma campanha de *marketing* ou um trabalho de relações públicas, mesclando operações das indústrias da persuasão com uma transgressão ativista. Operações desse tipo podem tornar-se perigosas e se confundirem com oportunismo ou assistencialismo, e é exatamente isso que se pretende evitar nos termos discursivos e em processos colaborativos. O problema de cair na falha de uma arte política de representação também precisa ser relevado, quando as práticas sociais são representadas apenas como uma questão de idéias ou ideais icônicos<sup>141</sup>. Além disso, o que significa ver as urgências de 468 famílias pobres e sem moradia nas imagens produzidas em fotografias e vídeos pelos artistas? Estetização da pobreza? Expropriação disfarçada? Mistura de melancolia com distanciamento? A escritora Susan Sontag nos oferece uma provocação polêmica, mas necessária sobre estas questões, ao falar das imagens que focam os destituídos de poder reduzidos à sua impotência.

É significativo que os destituídos de poder não sejam designados nas legendas. Um retrato que se exime de designar seu tema torna-se cúmplice, ainda que inadvertidamente, do culto da celebridade que inflamou um apetite insaciável pelo tipo oposto de fotografia: assegurar só aos famosos a menção de seus nomes rebaixa os demais a exemplos representativos de suas ocupações, de suas etnias, de suas aflições (...). Fazer o sofrimento avultar, globalizá-lo, pode incitar as pessoas a sentir que deveriam “importar-se” mais.<sup>142</sup>

No texto “Notas sobre o coletivismo artístico no Brasil” (2005), Ricardo Rosas adverte que uma ação como a exposição ACMSTC corre alguns riscos não pelo ato, mas por sua ação simbólica, na medida em que pode passar a imagem de paternalismo e solidariedade. “*Talvez falte aqui, o que não desmerece em absoluto a idéia dos artistas de abordar esses espaços de cruel exclusão, mais aprofundamento conceitual para planejar estratégias de visibilidade - se é o que se pretende - ou mesmo de ação*”

---

<sup>141</sup> FOSTER, Hal. *Recodificação: arte, espetáculo, política cultural*. São Paulo: Casa Editorial Paulistana, 1996. p. 205.

<sup>142</sup> SONTAG, Susan. *Diante da Dor dos Outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. pp. 67 e 68.

*simbólica, seja para os que estão lá dentro, seja para os que estão fora.*”<sup>143</sup> Por outro lado, em algum momento da trajetória dos coletivos de São Paulo, modos de conceitualismo insurgente seriam utilizados como armas e barricadas em um violento despejo de um prédio no Centro.

O despejo das 79 famílias da ocupação Plínio Ramos<sup>144</sup> foi uma experiência em que artistas e coletivos tiveram de lidar com uma situação real de confronto. Após este episódio, muitos se posicionaram mais criticamente perante suas práticas artísticas, acentuando, em alguns casos, o seu ativismo no Centro. Na madrugada de 16 de agosto de 2005, coletivos, apoiadores, estudantes e moradores de outras ocupações se reuniram na frente do prédio de número 112 da Rua Plínio Ramos. Para receber a mídia, a Força Tática e um oficial de justiça com a ordem de reintegração de posse às 8h, os coletivos passaram a noite produzindo algumas intervenções no local.

Grupos de pessoas que ficaram no prédio permaneceram por lá após a soldagem das portas pelo MMRC. Lá dentro, o grupo Catadores de Histórias registrou imagens da situação interna e dos moradores. No dia anterior, o Grupo Risco pintou com as crianças da ocupação faixas com a palavra “JUSTIÇA”, sendo colocada na porta, e a frase “DIREITO À CIDADE”, instalada verticalmente no prédio. As faixas foram reforçadas com uma série de intervenções simbólicas. Cartazes feitos pelo coletivo Dragão de Gravura com a frase “INTEGRAÇÃO SEM POSSE X REINTEGRAÇÃO DE POSSE” e lambe-lambes produzidos pelo BijaRi definindo a palavra “GENTRIFICAÇÃO” foram colados em postes, paredes e na porta vedada da ocupação. Um enorme desenho de um executivo com uma pasta, produzido pelo Esqueleto Coletivo, foi instalado no muro da rua. Com o desenho, o coletivo acrescentou a frase “HOMENS IGNORANDO”, bem no local onde a Força Tática se concentrou para realizar o despejo. Como barricadas, as placas imobiliárias do coletivo EIA foram espalhadas na rua, uma delas com a imagem de um cartaz do *Grupo de Arte Callejero* onde se via a imagem de uma mulher com um alvo. O coletivo Elefante, um grupo que mescla em suas práticas situações poéticas acrescidas de sugestões linguísticas, se apropriou de placas imobiliárias pintadas de branco e escreveu, em cada uma delas, letras em vermelho que juntas formavam a palavra “DIGNIDADE”. Nesses casos, as intervenções funcionariam como obstáculos físicos que dificultassem a posterior entrada da polícia

---

<sup>143</sup> ROSAS, Ricardo. “Notas sobre o coletivismo artístico no Brasil”, 14/08/2005. Disponível em: <<http://www.rizoma.net/interna.php?id=229&secao=artefato>>. Acesso em: 10 fev. 2006.

<sup>144</sup> As famílias ocuparam o prédio em março de 2003 através de uma ação do MMRC.

na ocupação, mas também como representação direta do movimento de moradia e uma mídia tática pronta a ser registrada por câmeras, fotografias e aparatos da imprensa, multiplicando as imagens de luta e de exclusão nos noticiários televisivos e pela *internet*. Nesse aspecto retórico, uma das funções sociais destas intervenções artísticas seria a de “*cristalizar uma imagem ou uma resposta a um quadro social confuso, evidenciando seus contornos.*”<sup>145</sup>

Pela manhã, moradores e apoiadores que ficaram fora do prédio se organizaram em um *sit-in*. Sem o acordo entre o movimento e o poder público, os policiais se aproximaram para executar a reintegração de posse.



Ação da Força Tática no dia da reintegração de posse da ocupação Plínio Ramos (16 de agosto de 2005).

A Força Tática recebeu os manifestantes com gás lacrimogêneo e balas de borracha, atingindo idosos, mulheres e crianças. Bombas de efeito moral foram usadas para dispersar as pessoas, enquanto o barulho produzido no local chegava até àqueles que permaneceram dentro do prédio. Para entrar na ocupação, a polícia precisou destrinchar os lambe-lambes, cartazes, faixas e placas, até chegar nas portas soldadas. Ironicamente, um policial utilizou a placa imobiliária com o alvo do *Grupo de Arte Callejero* para se proteger de um suposto ataque<sup>146</sup>. Conforme o depoimento de Mariana Cavalcante sobre a ação no dia do despejo,

<sup>145</sup> ROSLER, Martha. “Fragments of a metropolitan viewpoint”, in WALLIS, Brian (ed.). (ed.). *If You Lived Here. The City in Art, Theory and Social Activism. A project by Martha Rosler*. Seattle: Bay Press, 1991. p. 32.

<sup>146</sup> O vídeo “Plínio Ramos, 82” (2005), dirigido por Chico Linares e Melina Anthis, registra todo o processo do despejo da ocupação. Parte das descrições apresentadas aqui sobre as ações e as intervenções coletivas foram baseadas nas imagens do vídeo e em um texto sobre este episódio.



a polícia já chegou jogando gás na cara de todo mundo. Enquanto isso, a molecada que estava no telhado jogou uma tábua de madeira, que caiu na cabeça de um policial, e daí eles começaram a atirar bala de borracha. Foi uma guerra, eu estava lá dentro sem saber o que estava acontecendo. Estouraram o nariz de uma das lideranças. Quando arrombaram a porta, as mulheres saíram e os homens ficaram no andar de baixo, onde era uma garagem. Quem a polícia percebeu que era apoio e universitário, foi deixado perto da porta. A molecada e os homens da ocupação foram colocados no fundo e bateram muito neles. Bateram mesmo... A Fabi [Fabiane Borges] foi a única mulher que ficou no paredão porque ela desceu da escada toda vendada e a polícia encanou com ela. A polícia pegou câmera de foto e de vídeo. Foi todo mundo parar na delegacia.



Intervenções na ocupação Plínio Ramos. Lambe-lambes sobre gentrificação criados pelo BijaRi, *Homens Ignorando*, do Esqueleto Coletivo, e *Dignidade*, do Elefante, instalado novamente depois da desocupação.

As imagens geradas do despejo circularam pela mídia brasileira e no exterior. Após a reintegração de posse, os moradores da ocupação acamparam na rua. Na semana seguinte, vestidos de preto, levando um caixão, faixas e instrumentos musicais, os ex-moradores da Plínio Ramos realizaram um cortejo até a Secretaria da Habitação de São Paulo simbolizando a morte da ocupação, mas não foram recebidos pelos funcionários<sup>147</sup>. Performances coletivas com artistas e moradores de ocupações começaram a acontecer com maior intensidade. A estratégia dos *escraches* argentinos foi usada e adaptada em uma outra ação quando artistas, sem-teto e o Fórum Centro Vivo resolveram constranger o subprefeito Andrea Matarazzo na frente de sua casa, no bairro do Morumbi<sup>148</sup>. Apropriando-se do *slogan* de uma famosa propaganda imobiliária com a frase “felicidade é morar aqui”, os manifestantes, vestidos com roupas de praia, bóias e outros adereços, montaram um “piscinão” na rua do subprefeito, em alusão ao projeto de destruição de uma favela para a construção de um piscinão. O convite do *escrache* carnavalesco era singular: “se a gente não pode morar no Centro, vamos morar no Morumbi!” De volta à ocupação Prestes Maia, a biblioteca comunitária criada no subsolo da ocupação por iniciativa de um dos moradores, seu Severino, ganhava atenção e empatia da mídia nacional e internacional, transformando-a em um símbolo de resistência cultural. Centenas de doações foram articuladas e a biblioteca chegou a um número aproximado de 16 mil livros, segundo seu Severino.

Tais encontros participativos entre coletivos de arte e o movimento de moradia de São Paulo geraram um compartilhamento útil de táticas e de apropriações de linguagens que denunciam, ao seu modo, as contradições do sistema e afirmam a consolidação do poder popular. Este deveria ser um tema de reflexão e inquietação para artistas-ativistas que buscam formar coalizões com movimentos. Mas, os próprios movimentos sociais já não estão produzindo de forma efetiva suas intervenções simbólicas, protestos e passeatas? Será que eles realmente precisam das táticas oferecidas pelos artistas para conseguir visibilidade? E se precisam, não seria o caso de retomar aqui a figura do “autor como produtor”, de Walter Benjamin, solidário a outros produtores e ao proletariado (movimento), dispendo-se a socializar a produção de seus meios intelectuais/estéticos para transformar consumidores em colaboradores?

Se os coletivos de arte querem produzir suas manifestações estéticas neste campo então devem, primeiro, indicar caminhos mais claros de seus processos de

---

<sup>147</sup> Ocorrido em 24/08/2005.

<sup>148</sup> Ocorrido em 29/10/2005.

trabalho e de colaboração, de sua politização e alteridade. Os grupos precisam se questionar quanto à sua fidelização a um evento. Como descreve Alain Badiou, a fidelização “*existe aquém de si mesma; ela inexistente além de si mesma (...). O famoso ‘não somos nada, sejamos tudo’, se determinarmos o seu conceito, diz respeito a este ponto. Significa em última instância: sejamos fiéis ao evento que somos.*”<sup>149</sup> Seria adequado considerar um trecho do depoimento de Cibele Lucena com algumas de suas reflexões sobre as relações entre os coletivos de arte e a ocupação Prestes Maia:

É porque tem essa situação confusa, do lugar onde você e o outro estão e de como construir junto. Tenho a sensação de que no Prestes faltou uma coisa mais debruçada, no sentido de organizar e de sistematizar a própria experiência. Ela foi muito experimental, sentia muita falta de organização, que às vezes se perdia e se confundia. Chegava uma hora que você não sabia mais... Estavam os artistas, os moradores e tinha uma hora que era uma confusão geral. Você não sabia mais o que estava fazendo ali, se a gente tinha de levar símbolo ou um pacote de leite. Sabe quando começa a virar uma confusão de lugares? Ou o que significava ter um espaço na mídia? O que estava acontecendo com a biblioteca, com o seu Severino e isso tudo aparecendo na *Folha*? Era muita gente envolvida...

A fluidez de práticas transversais são bem-vindas, embora se confirme pouca ou nenhuma preocupação dos coletivos de São Paulo em discutir exatamente o motivo de sua fidelização à luta por moradia no Centro, a fim de mesclar-se a um processo contínuo de educação experiencial, sem expropriação ou cooptação. Igualmente, há uma rara vontade de alguns grupos e indivíduos em organizar e apresentar os resultados de seus registros de ação para uma comunidade que não seja apenas a do circuito de arte. É nesse compromisso ou omissão de retornos e diálogos que volto ao início deste texto, quando me perguntei sobre as urgências dos coletivos de São Paulo. A última grande intervenção dos coletivos na ocupação Prestes Maia, a exposição *Território São Paulo* (2006), pode esclarecer melhor essas indagações.

Convidados pela *9ª Bienal de Havana* a participar da mostra com uma sala exclusiva sobre a experiência em São Paulo, os coletivos A Revolução Não Será Televisada, BijaRi, Catadores de Histórias, Cia. Cachorra, C.O.B.A.I.A., Contra

---

<sup>149</sup> BADIOU, Alain. *O Ser e o Evento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996. p. 191.

Filé, Espaço Coringa, Elefante, Esqueleto Coletivo, Frente 3 de Fevereiro, Nova Pasta e Tranca RUa<sup>150</sup> tiveram de resolver uma série de questões logísticas, como a falta de apoio financeiro com passagens e as dificuldades em mandar seus trabalhos para Cuba. Por conta da exposição, desentendimentos entre os participantes resultaram em desgastes e brigas. A decisão tomada foi a de que os coletivos mandariam seus trabalhos para Cuba via fax. Nenhum coletivo mandou trabalhos e a sala dedicada a São Paulo permaneceu totalmente vazia durante a bienal. Os grupos decidiram então criar simultaneamente à exposição em Cuba uma sala especial da *Bienal de Havana* no subsolo da ocupação Prestes Maia, nomeada de *Território São Paulo*.

A vernissage da exposição *Território São Paulo*, em 27 de março de 2006, foi uma das mais bonitas que eu já vi. A aridez do conflito foi tomada temporariamente pela poética dos cartazes, desenhos, fotografias, instalações, vídeos e música. De fora, a bandeira “ZUMBI SOMOS NÓS”, da Frente 3 de Fevereiro, representava ainda a ocupação como um quilombo. Na entrada, um capacho escrito “DIGNIDADE” foi deixado pelo coletivo Elefante. No porão, o EIA espalhou cartazes sobre o direito à moradia no Centro e espantalhos, promovendo depois um baile com as crianças. O Esqueleto Coletivo fez suas inserções com lambe-lambes, um deles com a imagem de um homem voador sobre a cidade, um outro com a foto de policiais cercados por urubus e acompanhados da frase “VIDA X PROPRIEDADE”. O Espaço Coringa ocupou as paredes de cartazes com frases e a iconografia popular sobre a situação das 468 famílias. BijaRi levou balões de cor laranja com a palavra “LAR”, e também placas, carrinhos e estandartes de seu projeto *Arquitetura da resistência*, retomando a informalidade estética das gambiarras e suportes usados pelos camelôs. A arquitetura vernacular também apareceu na instalação da Cia. Cachorra, que construiu casinhas com placas imobiliárias, inspiradas na história de um morador de rua<sup>151</sup>. No palco do subsolo, o grupo colocou um *display* de uma foto com uma de suas integrantes em pose lúdica, segurando uma focinheira e um escudo com a palavra “DELICADEZA”. A ocupação foi tomada pelas crianças, moradores e convidados que deram a vernissage um caráter festivo, com direito a carnaval, malabarismos, capoeira e parangolés.

---

<sup>150</sup> Um texto sobre a participação dos coletivos em Cuba está publicado em: <http://www.bienalhabana.cult.cu/protagonicas/proyectos/proyecto.php?idb=9&&idpy=23>.

<sup>151</sup> Sobre este trabalho, ver a entrevista com Fabiana Prado (Cia. Cachorra) no anexo desta dissertação.



Intervenções para a mostra *Território São Paulo*, com fotografias de Antonio Brasileiro, desenhos e lambe-lambes do EIA, Nova Pasta, Esqueleto Coletivo e Tranca RUa (foto: Henrique Parra). Abaixo, festa na vernissage da exposição (27 de março de 2006).

Sem a iminência de um novo despejo e o desgaste por conta da *Bienal de Havana*, os coletivos se dispersaram logo após a exposição *Território São Paulo*. Muitos não voltaram à ocupação. Alguns integrantes destes grupos permaneceram como apoiadores no Prestes, acompanhando a movimentação de outras ocupações e as lutas por moradia no Centro. Em junho de 2007, as portas da ocupação Prestes Maia foram finalmente lacradas pelo poder público, sem antes de uma série de reuniões emergenciais entre artistas, apoiadores, moradores e lideranças do movimento.

Certamente, algumas conclusões críticas sobre a experiência dos coletivos de arte com os movimentos sem-teto do Centro devem ser notadas. Em primeiro lugar, é correto considerar que as urgências são diferentes. Artistas podem muito bem usar e instrumentalizar uma comunidade ou um movimento de moradia para promover suas marcas coletivas, e depois lançá-las no circuito que lhes convêm. Produtos artísticos têm um poder simbólico, “*um poder que pode ser posto a serviço da dominação ou da*

*emancipação e, neste sentido, um campo ideológico com repercussões na vida cotidiana.*”<sup>152</sup> Um projeto artístico inconcluso ou pouco potente também pode ser facilmente arremessado dentro de uma comunidade de modo descontextualizado, como se esta operação legitimasse a prática de muitos grupos.

As consequências negativas deste processo administrativo de gerenciamento de “produtos artísticos” pelos coletivos podem criar, erroneamente, formas de paternalismo bem-intencionado e objetivos nem sempre comuns. Como já foi dito anteriormente no primeiro capítulo, quando a própria voz da colaboração com a comunidade não é ouvida ou abafada, o “outro” transforma-se em “coadjuvante” e o coletivo passa a valorizar apenas a sua própria agenda de interesses, êxitos e méritos. Nesse sentido, qualquer intenção para o que Suzi Gablik chama de “estética conectiva” – quando um processo de diálogo e de invenção estética em conjunto cria um fluxo no qual não existe uma distância de observação e um antagonismo autoritário, mas a reciprocidade de uma atividade em um ecossistema<sup>153</sup> – parece ser descartada e abandonada.

A experiência dos coletivos na ocupação Prestes Maia trouxe momentos muito importantes e esclarecedores a todos. Antes de tudo, foi um aprendizado que precisa ser multiplicado pelos próprios participantes. Mesmo com a ampliação eventual de redes colaborativas e de apoio, as estratégias de autonomia artística e de geração de um espaço comum não foram desenvolvidas em sua totalidade, nem mesmo representaram uma alternativa concreta à segregação espacial e aos processos de gentrificação no Centro de São Paulo. No geral, o coletivismo artístico no Brasil ainda não constituiu firmemente na sua abrangência enredada as possibilidades radicais de um movimento auto-organizado. Por isso, o trabalho de pesquisa e de investigação histórica junto aos grupos, a escrita, a experimentação e o compartilhamento de manifestos e programas são tarefas fundamentais para a consolidação do potencial político de novas ações de resistência e de mudança.

---

<sup>152</sup> BOURDIEU, Pierre e HAACKE, Hans. *Livre-troca: diálogos entre ciência e arte*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995. p. 16.

<sup>153</sup> GABLIK, Suzi. “Connective aesthetics: art after individualism”, in LACY, Suzanne (ed.). *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press, 1995. p. 86.

## Conclusão. O que a arte ganha com isso?

*Vocês, poetas, pintores, escultores e músicos, se compreendem sua verdadeira missão e os próprios interesses da arte, venham, então, colocar sua caneta, seu pincel, seu buril em favor da revolução. Conte-nos em seu estilo figurado ou em seus quadros surpreendentes as lutas titânicas dos povos contra seus opressores; inflamem os jovens corações com esse belo sopro revolucionário que inspirava nossos ancestrais (...). Mostre ao povo o que a vida atual tem de feio e faça-nos tocar nas causas desta feiúra; diga-nos o que uma vida racional teria sido se ela não se chocasse a cada passo contra as inépcias e as ignomínias da ordem social atual.*  
Piotr Kropotkin, 1890<sup>1</sup>.

As longas e intensas trajetórias de práticas, intervenções e projetos apresentados neste trabalho refletem uma vontade concreta em afirmar a produção de uma história criativa e dissidente. Aquilo que se enfatiza em uma história pode determinar a vida e o percurso de todos nós. Se nos lembrarmos das épocas e dos lugares onde as pessoas agiram de forma magnífica, *“teremos energia para agir, e ao menos a possibilidade de mandar o mundo numa direção diferente.”*<sup>2</sup>

Trata-se de despertar a consciência de uma história que ilustre o poder das pessoas que lutam por um mundo melhor. Coletivos de arte, movimentos autônomos e ativismo contemporâneo estão imaginando novos espaços sociais, promovendo interseções, concatenações em zonas efêmeras e obscuras, transgredindo as fronteiras de seus campos de atuação, produzindo uma contra-esfera pública. São relações que se fortalecem e se reinventam através de novas situações e contextos, sem deixar de lado conflitos e contradições, tão importantes quanto qualquer tática eficaz ou ação bem-sucedida.

Coletivo é a possibilidade de se constituir como sujeito ativo. Escrever a história das práticas de arte ativista não depende da vontade ou da tarefa isolada de críticos e curadores, mas daqueles que as realizam. A arte ganha com a sua dissidência, que recorre à experiência da vida cotidiana para transformar, a um só golpe, a totalidade do

---

<sup>1</sup> KROPOTKIN. Piotr. “An Appeal to the Young”. Disponível em : <[http://dwardmac.pitzer.edu:16080/Anarchist\\_Archives/kropotkin/appealtoyoung.html](http://dwardmac.pitzer.edu:16080/Anarchist_Archives/kropotkin/appealtoyoung.html)>. Acesso em: 12 jan, 2008.

<sup>2</sup> ZINN, Howard. *Você não pode ser neutro num trem em movimento*. Curitiba: L-Dopa, 2005. pp. 262 e 263.

mundo. “*Construir a vida cotidiana, realizar a história: de hoje em diante, essas duas palavras de ordem são apenas uma.*”<sup>3</sup>

Onde estão os historiadores das sombras?<sup>4</sup> É preciso desenvolver novos conceitos que dêem conta das ações coletivas que incluem a matéria escura formada por áreas anônimas de produção e de distribuição de conhecimento, incluindo as alianças inesperadas e as coalizões que seguem o seu fluxo. Uma história criativa da arte abarcaria a experiência cotidiana de gente comum e a defesa de sua própria história, aquilo que E.P. Thompson chamou de “história vista de baixo”. Seria a perspectiva de criar um meio de reintegrar a história “*aos grupos sociais que podem ter pensado tê-la perdido, ou que nem tinham conhecimento da existência de sua história.*”<sup>5</sup>

Coletivismo artístico é paradoxal e dinâmico. Nega a idéia de gênio individual e demonstra as possibilidades criativas de diferentes sinergias: células, grupos de afinidade, encontros temporários, mitos coletivos. Efetua táticas que abandonam o espaço do cubo branco para questionar os poderes e as representações políticas nas ruas, nas redes virtuais e nos movimentos. Por outro lado, o próprio papel do ativismo também precisar ser rediscutido. Como o artista, o ativista não está em um lugar privilegiado, separado do “resto” da sociedade. O ativismo não deve desprezar o fato de que as lutas pela transformação social ocorrem dia após dia na vida de outras milhões de pessoas. É preciso evitar especializações e qualquer fetichismo no título de classificações equivocadas. É a partir dessa reelaboração que podemos seguir. “*O coletivo como premissa e não como sentido ou ponto de chegada: como aquele ‘lembrete’ que emerge de um esforço renovado de escuta. O coletivo como nível de produção política e acompanhante das experiências de uns e outros.*”<sup>6</sup>

Construí este trabalho através de incessantes leituras, colaborações e diálogos. Fiz muitas amizades com este projeto. Isso foi um grande presente. É uma dádiva poder compartilhar minhas reflexões com essas pessoas. Nas próximas páginas, deixo na companhia deste texto histórias individuais e coletivas. Falas que se complementam e se articulam com as reflexões aqui apresentadas. Esta foi a maneira que eu encontrei para falar ao mundo sobre essas insurgências poéticas.

---

<sup>3</sup> VANEIGEM, Raoul. *A Arte de Viver para as Novas Gerações*. São Paulo: Conrad, 2002. p. 232.

<sup>4</sup> Ver SHOLETTE, Gregory. “Dark Matter, Activist Art and the Counter-Public Sphere”, 2003. Disponível em: <[http://gregorysholette.com/writings/writingpdfs/05\\_darkmattertwo.pdf](http://gregorysholette.com/writings/writingpdfs/05_darkmattertwo.pdf)>. Acesso em: 11 fev. 2006.

<sup>5</sup> SHARPE, Jim. “A História Vista de Baixo”, in BURKE, Peter. *A Escrita da História*. São Paulo: Editora UNESP, 1992. p. 59.

<sup>6</sup> COLECTIVO SITUACIONES. “Politicizing Sadness”, in BRADLEY, Will e ESCHE, Charles (eds.). *Art and Social Change. A Critical Reader*. Londres: Tate, 2007. p. 317.



## Bibliografia

### Ação Direta, Anarquismo, Ativismo, Movimentos Sociais

ALINSKY, Saul. *Rules for Radicals: a practical primer for realistic radicals*. Nova York: Vintage Books, 1972.

ARQUILLA, John e RONFELDT, David. "Swarming and the future of conflict", 2000. Disponível em: <[http://rand.org/pubs/documented\\_briefings/DB311/index.html](http://rand.org/pubs/documented_briefings/DB311/index.html)>.

BERARDI BIFO, Franco. "Auto-organização da inteligência coletiva global - Uma estratégia para o movimento pós-Seattle-Gênova", 2002. Disponível em: <<http://www.rizoma.net/interna.php?id=157&secao=intervencao>>.

\_\_\_\_\_. "Pânico, guerra e semio-kapital". Disponível em: <<http://www.rizoma.net/interna.php?id=180&secao=conspirologia>>.

\_\_\_\_\_. "L'immagine dispositivo", 26/05/2004. Disponível em: <<http://www.rekombinant.org/old/article.html.sid=2360>>.

\_\_\_\_\_. *A Fábrica da Infelicidade. Trabalho cognitivo e crise da new economy*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

BOOKCHIN, Murray, BOINO, Paul e ENCKELL, Marianne. *O Bairro, a Comuna, a Cidade... Espaços Libertários!* São Paulo: Imaginário, 2003.

COLECTIVO SITUACIONES. *19 y 20. Apuntes para el nuevo protagonismo social*. Buenos Aires: Ediciones De mano en mano, 2002.

CRIMETHINC EX-WORKERS' COLLECTIVE. *Recipes for Disaster*. Salem: Crimethinc, 2005.

\_\_\_\_\_. *Expect Resistance. A field manual*. Salem: Crimethinc, 2008.

DO OR DIE. "Friday June 18th 1999: Confronting Capital And Smashing The State!", n°8, 1999. Disponível em: <<http://www.eco-action.org/dod/no8/j18.html>>.

GRAEBER, David. *Fragments of an Anarchist Anthropology*. Chicago: Prickly Paradigm Press, 2004.

\_\_\_\_\_. "The New Anarchists", in *New Left Review*, n° 13, janeiro-fevereiro de 2002. Disponível em: <<http://www.newleftreview.net/NLR24704.shtml>>.

\_\_\_\_\_. "O carnaval está em marcha", in *Folha de S. Paulo*, 14/08/2005, caderno Mais!, pp. 5 e 6.

\_\_\_\_\_. "Revolution in reverse", 16/10/2007. Disponível em: <<http://www.infoshop.org/inews/article.php?story=2007graeber-revolution-reverse>>.

\_\_\_\_\_. *Possibilities: Essays on Hierarchy, Rebellion, and Desire*. Oakland: AK Press, 2007.

GRUBACIC, Andrej. *Rumo a um novo Anarquismo*. São Paulo: Faísca, 2006.

HARDT, Michael e NEGRI, Antonio. *Multidão. Guerra e democracia na era do Império*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

JORDAN, Tim. *Activism! Direct action, hacktivism and the future of society*. Londres: Reaktion Books, 2002.

KLEIN, Naomi. *Sem Logo: a Tirania das Marcas em um Planeta Vendido*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

\_\_\_\_\_. “Reclaiming the Commons”, in *New Left Review*, nº 9, maio-junho de 2001. Disponível em: <<http://www.newleftreview.org/A2323>>.

LUDD, Ned (org.). *Urgência das Ruas*. São Paulo: Conrad, 2002.

MONBIOT, George. *A Era do Consenso*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

NOTES FROM NOWHERE (eds.). *We Are Everywhere: the Irresistible Rise of Global Anticapitalism*. Londres: Verso, 2003.

THE TRAPESE COLLECTIVE (ed.). *Do It Yourself. A Handbook for Changing Our World*. Londres: Pluto Press, 2007.

ZERZAN, John. (org.). *Against Civilization: Readings and Reflections*. Los Angeles: Feral House, 1999.

### **Arte-Ativismo, Coletivos, Culture Jamming, Mídia Tática**

0100101110101101.ORG. “The Hardly Believable Nike Ground Trick Nike buys streets and squares: Guerrilla marketing or collective hallucination?”, setembro de 2003. Disponível em: <<http://0100101110101101.org/home/nikeground/story.html>>.

AUTONOME AFRIKA-GRUPPE. “All or None? Multiple Names, Imaginary Persons, Collective Myths”, 1997. Disponível em: <[http://www.republicart.net/disc/artsabotage/afrikagruppe02\\_en.pdf](http://www.republicart.net/disc/artsabotage/afrikagruppe02_en.pdf)>.

\_\_\_\_\_. “Communication Guerrilla - Transversality in Everyday Life?”, setembro de 2002. Disponível em: <[http://www.republicart.net/disc/artsabotage/afrikagruppe01\\_en.pdf](http://www.republicart.net/disc/artsabotage/afrikagruppe01_en.pdf)>.

AUTONOME AFRIKA-GRUPPE, BLISSETT, Luther e BRÜNZELS, Sonja. *Manual de guerrilla de la comunicación*. Barcelona: Vírus Editorial, 2000.

BARBROOK, Richard. "The Hi-Tech Gift Economy", 1998. Disponível em: <<http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-9810/msg00122.html>>.

BEY, Hakim. *TAZ: Zona Autônoma Temporária*. São Paulo: Conrad, 2001.

BILLBOARD LIBERATION FRONT. "The Art & Science of Billboard Improvement. A comprehensive guide to the alteration of outdoor advertising", 1990. Disponível em: <<http://www.billboardliberation.com/guidebook.html>>.

BLANCO, Paloma, CARRILLO, Jesús, CLARAMONTE, Jordi e EXPÓSITO, Marcelo (orgs.). *Modos de Hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.

BLISSETT, Luther. *Guerrilha Psíquica*. São Paulo: Conrad, 2001.

BRADLEY, Will e ESCHE, Charles (eds.). *Art and Social Change. A Critical Reader*. Londres: Tate, 2007.

BUREAU D'ETUDES. "Autonomous knowledge and power in a society without affects", 2002. Disponível em: <<http://utangente.free.fr/aneupages/holmes.html>>.

\_\_\_\_\_. "The World Government. Post-national states, influence networks, biocracy", 2004. Disponível em: <[http://ut.yt.t0.or.at/site/index2.php?option=com\\_content&task=view&id=270](http://ut.yt.t0.or.at/site/index2.php?option=com_content&task=view&id=270)>.

CANETTI, Patrícia, ARANTES, Priscila e MOTTA, Renata (orgs.). *Conexões tecnológicas*. São Paulo: Cadernos Instituto Sérgio Motta 12, 2007.

CLEAVER, Harry. "Computer-linked Social Movements and the Global Threat to Capitalism". Austin: 1999. Disponível em: <<http://www.eco.utexas.edu/Homepages/Faculty/Cleaver/polnet.html>>.

COHEN-CRUZ, Jan. "An Introduction to Community Art and Activism", 2002. Disponível em: <[http://www.communityarts.net/readingroom/archivefiles/2002/02/an\\_introduction.php](http://www.communityarts.net/readingroom/archivefiles/2002/02/an_introduction.php)>.

CRITICAL ART ENSEMBLE. *Distúrbio Eletrônico*. São Paulo: Conrad, 2001.

\_\_\_\_\_. *Digital Resistance*, 2000. Disponível em: <<http://www.critical-art.net/books/digital/index.html>>.

\_\_\_\_\_. *Molecular Invasion*, 2001. Disponível em: <<http://www.critical-art.net/books/molecular/index.html>>.

\_\_\_\_\_. *Marching Plague. Germ Warfare and Global Public Health*. Nova York: Autonomedia, 2006.

DERY, Mark. *Culture Jamming: Hacking, Slashing and Sniping in the Empire of Signs*. Nova Jersey: Open Magazine Pamphlet Series, 1993. Disponível em: <[http://www.markdery.com/culture\\_jamming.html](http://www.markdery.com/culture_jamming.html)>.

\_\_\_\_\_. “Interview with Critical Art Ensemble”. Disponível em: <<http://www.levity.com/markdery/cae.html>>.

DIAMOND, Sara. “Mapping the Collective”, 5/01/2002. Disponível em: <<http://www.eciad.ca/~rburnett/mappingcollective.pdf>>.

FELSHIN, Nina (ed.). *But it is Art? The Spirit of Art as Activism*. Seattle: Bay Press, 1996.

FERNANDEZ, Maria, WILDING, Faith e M. WRIGHT, Michelle. *Domain Errors! Cyberfeminist Practices. A SubRosa project*. Nova York, Autonomedia, 2002.

GARCIA, David e LOVINK, Geert. “O ABC da Mídia Tática”, 1997. Disponível em: <<http://www.rizoma.net/interna.php?id=131&secao=intervencao>>.

GATTOLIN, André e LEFEBVRE, Thierry. “Stopub : analyse provisoire d’un rhizome activiste”, 17/03/2004. Disponível em: <[http://multitudes.samizdat.net/article.php3?id\\_article=1376](http://multitudes.samizdat.net/article.php3?id_article=1376)>.

GUERRILLA GIRLS. *The Guerrilla Girls' Bedside Companion to the History of Western Art*. Nova York: Penguin, 1998.

HAROLD, Christine. *Ourspace: Resisting the Corporate Control of Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.

HOLMES, Brian. “The Flexible Personality: For a New Cultural Critique”, 2001. Disponível em: <<http://www.16beavergroup.org/pdf/fp.pdf>>.

\_\_\_\_\_. “Activist Research: From Geopolitics to Geopoetics”, 2006. Disponível em: <<http://www.ephemeraweb.org/journal/5-X/5-Xholmes.pdf>>.

JUNO, Andrea e VALE, V. *Re/Search: pranks!* São Francisco: Re/Search Publications, 1987.

KRAVAGNA, Christian. “Working on the Community. Models of Participatory Practice”. Disponível em: <[http://www.republicart.net/disc/aap/kravagna01\\_en.pdf](http://www.republicart.net/disc/aap/kravagna01_en.pdf)>.

LAMPERT, Nicolas. “Making Art Out of Doors: A Conversation with Gregory Sholette”, 2005. Disponível em: <<http://www.machineanimalcollages.com/Pages/Words/GregSholetteInt.html>>.

LASN, Kalle. *Culture Jam: the Uncooling of America*. Nova York: Eagle Brook, 1999.

\_\_\_\_\_. *Design Anarchy*. Vancouver: Adbusters Media Foundation, 2006.

LONGONI, Ana. “‘Vanguard’ and ‘revolution’, key concepts in Argentine art during the 60s and 70s”, 2007. Disponível em: <<http://magazines.documenta.de/frontend/article.php?IdLanguage=1&NrArticle=669>>.

LOVINK, Geert. *Dark Fiber. Tracking Critical Internet Culture*. Cambridge: MIT Press, 2003.

MACPHEE, Josh e REULAND, Erik (eds.). *Realizing the Impossible: Art Against Authority*. Oakland: AK Press, 2007.

MOORE, Alan. “General Introduction to Collectivity in Modern Art”, abril de 2002. Disponível em: <<http://www.journalofaestheticsandprotest.org/3/moore.htm>>.

PENTECOST, Claire: “Trials of the Public Amateur”, setembro de 2004. Disponível em: <[http://2004.memefest.org/shared/docs/theory/claire\\_pentecost-selections\\_from.doc](http://2004.memefest.org/shared/docs/theory/claire_pentecost-selections_from.doc)>.

\_\_\_\_\_. “When Art Becomes Life. Artist-Researchers and Biotechnology”, 2007. Disponível em: <<http://transform.eipcp.net/transversal/0507/pentecost/en>>.

RAUNIG, Gerald. “Transversal Multitudes”, setembro de 2002. Disponível em: <[http://www.republicart.net/disc/mundial/raunig02\\_en.pdf](http://www.republicart.net/disc/mundial/raunig02_en.pdf)>.

\_\_\_\_\_. *Art and Revolution. Transversal Activism in the Long Twentieth Century*. Los Angeles: Semiotext(e), 2007.

RAVIER, Valéria. *Caçadores de símbolos. Culture jamming, a publicidade e seu duplo*, tese de doutorado. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica, 2005.

RESSLER, Oliver. “Protesting Capitalist Globalization on Video”, maio de 2003. Disponível em: <[http://www.republicart.net/disc/representations/ressler01\\_en.pdf](http://www.republicart.net/disc/representations/ressler01_en.pdf)>.

ROLLIG, Stella. “Between Agitation and Animation: Activism and Participation in Twentieth Century Art”, março de 2000. Disponível em: <<http://eipcp.net/transversal/0601/rollig/en>>.

SHOLETTE, Gregory. “News from Nowhere: Activist Art and After”, 1998. Disponível em: <[http://gregorysholette.com/writings/writingpdfs/13\\_newsfrom.pdf](http://gregorysholette.com/writings/writingpdfs/13_newsfrom.pdf)>.

\_\_\_\_\_. “Heart of Darkness: a Journey into the Dark Matter of the Art World”, 2002. Disponível em: <[http://gregorysholette.com/writings/writingpdfs/04\\_darkmatterone.pdf](http://gregorysholette.com/writings/writingpdfs/04_darkmatterone.pdf)>.

\_\_\_\_\_. “Dark Matter, Activist Art and the Counter-Public Sphere”, 2003. Disponível em: <[http://gregorysholette.com/writings/writingpdfs/05\\_darkmattertwo.pdf](http://gregorysholette.com/writings/writingpdfs/05_darkmattertwo.pdf)>.

\_\_\_\_\_. “Snip, Snip...Bang, Bang: Political Art, Reloaded”, 2006. Disponível em: <<http://gregorysholette.com/writings/writingpdfs/SnipSnipBangBang..pdf>>.

SHOLETTE, Gregory e STIMSON, Blake (eds.). *Collectivism after Modernism. The Art of Social Imagination after 1945*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.

SPEHR, Christoph. "Livre cooperação", 2003. Disponível em: <[http://www.republicart.net/disc/aeas/spehr01\\_pt.pdf](http://www.republicart.net/disc/aeas/spehr01_pt.pdf)>.

VANDERFORD, Audrey. "We Can Lick the Upper Crust: Pies as Political Pranks", 2000. Disponível em: <<http://darkwing.uoregon.edu/~audreylv/Pranks>>.

WALLIS, Brian (ed.). *Art After Modernism: Rethinking Representation*. Boston: New Museum of Contemporary Art, 1984.

\_\_\_\_\_ (ed.). *Democracy: Project by Group Material*. Seattle: Bay Press, 1990.

\_\_\_\_\_ (ed.). *If You Lived Here. The City in Art, Theory and Social Activism. A project by Martha Rosler*. Seattle: Bay Press, 1991.

WOODSIDE, Sven. *Every Joke is a Tiny Revolution - Culture Jamming and the Role of Humour*, dissertação de mestrado. Amsterdã: Universiteit van Amsterdam, 2001.

THE YES MEN. *The Yes Men: The True Story of the End of the World Trade Organization*. Nova York: The Disinformation Company, 2004.

YOMANGO. "Inventar novos gestos", junho de 2002. Disponível em: <<http://www.rizoma.net/interna.php?id=229&secao=intervencao>>.

\_\_\_\_\_. "10 sugerencias para un estilo Yomango: porque la felicidad no se puede comprar", outubro de 2002. Disponível em: <<http://www.yomango.net/node/110>>.

### **Arte Brasileira e Latino-Americana, Coletivos, Intervenções Urbanas**

ADAMS, Gavin. "Como passar um elefante por baixo da porta?". Disponível em: <<http://www.rizoma.net/interna.php?id=286&secao=artefato>>.

\_\_\_\_\_. "Coletivos de arte e a ocupação Prestes Maia em São Paulo", dezembro de 2006. Disponível em: <<http://www.rizoma.net/interna.php?id=318&secao=artefato>>.

ALBUQUERQUE, Fernanda Carvalho de. *Troca, soma de esforços, atitude crítica e proposição: Uma reflexão sobre os coletivos de artistas no Brasil (1995 a 2005)*, dissertação de mestrado. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2006.

AMARAL, Aracy. *Arte Para Quê? A Preocupação Social na Arte Brasileira 1930-1970*, São Paulo: Studio Nobel, 2003.

ARANTES, Otília, FAVARETTO, Celso, COSTA, Iná e ADDEO, Walter (org). *Arte em Revista*, "Independentes", nº 8, ano 6, outubro de 1984.

BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte Contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2001.

BORGES, Fabiane Moraes. *Domínios do demasiado*, dissertação de mestrado. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica, 2006.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo. Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

DWEK, Zizette Lagnado. *Glossário do Programa Ambiental de Hélio Oiticica*, tese de doutorado, volume 2. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2003.

FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de Artistas. Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

FIGUEIREDO, Luciano (org.). *Lygia Clark–Hélio Oiticica. Cartas, 1964-1974*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

FÓRUM CENTRO VIVO (org.). *Dossiê Violações de Direitos Humanos no Centro de São Paulo – Propostas e Reivindicações para políticas públicas*, 2006.

FRENTE 3 DE FEVEREIRO. *Zumbi Somos Nós. Cartografia do racismo para o jovem urbano*. São Paulo: VAI/Prefeitura de São Paulo, 2007.

FREIRE, Cristina. *Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo: SESC, Annablume, 1997.

\_\_\_\_\_. *Poéticas do Processo: Arte Conceitual no Museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

\_\_\_\_\_. *Arte Conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

GULLAR, Ferreira. *Etapas da Arte Contemporânea : do Cubismo à Arte Neoconcreta*. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

HARA, Helio (ed.). *Caderno Videobrasil 02. Arte, Mobilidade, Sustentabilidade*. São Paulo: Associação Cultural Videobrasil, 2006.

JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da Ginga. A arquitetura das favelas através a obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

LIMA, Daniel e TAVARES, Túlio (eds.). *I Congresso Internacional de Ar(r)ivismo (Anais)*. São Paulo, outubro de 2003 (publicação independente).

MONASCHESE, Juliana. “A explosão do a(r)tivismo”, in *Folha de S. Paulo*, 06/04/2003, caderno Mais!, pp. 4-9.

PECCININI, Daisy. *Arte Novos Meios/Multimeios – Brasil 70/80*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1985.

\_\_\_\_\_. *Figurações Brasil anos 60*. São Paulo: Edusp/Itaú Cultural, 1999.

PONTBRIAND, Chantal (ed.). *Parachute – São Paulo*, nº116. Montreal: 2004.

RAMOS, Célia Maria Antonacci. *Grafite, pichação & cia*. São Paulo: Annablume, 1994.

REIS, Paulo. *Arte de vanguarda no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

RIBEIRO, José Augusto (ed.). *Caderno Videobrasil 01. Performance*. São Paulo: Associação Cultural Videobrasil, 2005.

ROCHA FILHO (GOTO), Newton. *Remix Corpobras*, dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004.

ROSAS, Ricardo. “Hibridismo coletivo no Brasil: Transversalidade ou cooptação?”, 8/08/2005. Disponível em: <<http://www.rizoma.net/interna.php?id=285&secao=artefato>>.

\_\_\_\_\_. “Nome: coletivos, senha: colaboração”. Disponível em: <<http://www.rizoma.net/interna.php?id=170&secao=intervencao>>.

\_\_\_\_\_. “Notas sobre o coletivismo artístico no Brasil”, 14/08/2005. Disponível em: <<http://www.rizoma.net/interna.php?id=229&secao=artefato>>.

ZANINI, Walter. *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983.

### **Arte Contemporânea, Contracultura, Vanguardas**

ALBERRO, Alexander e STIMSON, Blake (eds.). *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Cambridge: MIT Press, 1999.

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Max Limonad, 1984.

AULT, Julie (ed.). *Alternative Art New York, 1965-1985*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

BISHOP, Claire. “Antagonism and Relational Aesthetics”, in *October*, número 110, 2004. pp. 55-80.

\_\_\_\_\_. *Installation Art: A Critical History*. Nova York: Routledge, 2005.

\_\_\_\_\_. “The Social Turn: Collaboration and Its Discontents”, fevereiro de 2006. Disponível em: <<http://www.artforum.com/inprint/id=10274&pagenum=0>>.



- \_\_\_\_\_. (ed.). *Participation*. Cambridge: MIT Press, 2006.
- BLACK, Bob. *Groucho-Marxismo*. São Paulo: Conrad, 2006.
- BOURDIEU, Pierre e HAACKE, Hans. *Livre-troca: diálogos entre ciência e arte*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Relational Aesthetics*. Dijon: Le Presses du Réel, 2002.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Lisboa: Vega/Universidade, 1993.
- DANTO, Arthur C. *Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História*. São Paulo: Edusp, 2006.
- DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005.
- DEZEUZE, Anna. *The “Do-it-yourself Artwork”: Spectator Participation and the “Dematerialisation” of the Art Object, New York and Rio de Janeiro, 1958-1967*, tese de doutorado. Londres: Courtauld Institute of Art, 2003.
- FOSTER, Hal. *Recodificação: arte, espetáculo, política cultural*. São Paulo: Casa Editorial Paulistana, 1996.
- \_\_\_\_\_. *The Return of the Real*. Cambridge: MIT Press, 1996.
- FRASER, Andrea. “How to Provide an Artistic Service: An Introduction”. Disponível em: <<http://adaweb.com/~dn/a/enfra/afraser1.html>>.
- GABLIK, Suzi. *The Reenchantment of Art*. Londres: Thames and Hudson, 1991.
- GIUNTA, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política: Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós, 2004.
- GODFREY, Tony. *Conceptual Art*. London: Phaidon, 1998.
- GUARNACCIA, Matteo. *Provos: Amsterdam e o Nascimento da Contracultura*. São Paulo: Conrad, 2002.
- HEBDIGE, Dick. *Subculture: the Meaning of Style*. Londres: Methuen, 1979.
- HOFFMAN, Abbie. *The Best of Abbie Hoffman*. Nova York: Four Walls Eight Windows, 1989.
- HOME, Stewart. *Assalto à Cultura: Utopia Subversão Guerrilha na (Anti) Arte do Século XX*. São Paulo: Conrad, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Manifestos Neoístas/Greve da Arte*. São Paulo: Conrad, 2004.
- JACQUES, Paola Berenstein (org.). *Apologia da Deriva: Escritos Situacionistas Sobre a Cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JAPPE, Anselm. *Guy Debord*. Petrópolis: Vozes, 1999.

KATSIAFICAS, George. “Aesthetic and Political Avant-Gardes”, 2005. Disponível em: <<http://www.journalofaestheticsandprotest.org/3/Katsiaficas.htm>>.

KESTER, Grant H. *Conversation Pieces. Community and Communication in Modern Art*. Berkley: University of California Press, 2004.

KNABB, Ken (ed.). *Situationist International Anthology*. Berkley: Bureau of Public Secrets, 1995.

KWON, Miwon. *One Place After Another: site-specific art and locational identity*. Cambridge: MIT Press, 2004.

LACY, Suzanne (ed.). *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press, 1995.

LIPPARD, Lucy R. *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972; a cross-reference book of information on some esthetic boundaries*. Londres: Studio Vista, 1973.

\_\_\_\_\_. *Get the Message? A Decade of Art for Social Change*. Nova York: E. P. Dutton, 1984.

MARCUS, Greil. *Lipstick Traces: A Secret History of the Twentieth Century*. Cambridge: Harvard University Press, 2003.

RAVEN, Arlene (ed.). *Art in the Public Interest*. Nova York: Da Capo Press, 1993.

ROSZAK, Theodore. *Para uma contracultura*. Lisboa: Dom Quixote, 1971.

SHEIKH, Simon (ed.). *In the Place of the Public Sphere?* Berlin: B\_Books, 2005.

SLATER, Howard. “The Spoiled Ideals of Lost Situations. Some Notes on Political Conceptual Art”, junho de 2000. Disponível em: <<http://www.infopool.org.uk/hs.htm>>.

SUDERBURG, Erika (ed.). *Space, Site, Intervention. Situating Installation Art*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

VANEIGEM, Raoul. *A Arte de Viver para as Novas Gerações*. São Paulo: Conrad, 2002.

WU, Chin-Tao. *Privatização da cultura. A intervenção corporativa nas artes desde os anos 80*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2006.

### **Ciências Sociais, Filosofia, História**

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

- ARENDDT, Hannah. *A Condição Humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1983.
- BADIOU, Alain. *O Ser e o Evento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.
- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1999.
- BALANDIER, Georges. *Poder em Cena*. Brasília: Universidade de Brasília, 1980.
- BECK, Ulrich. “O Estado cosmopolita. Para uma utopia realista”, 30/01/2002. Disponível em: <<http://www.eurozine.com/articles/2002-01-30-beck-pt.html>>.
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, in LIMA, Luiz Costa (org.), *Teoria da Cultura de Massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, pp. 209-239.
- \_\_\_\_\_. “O autor como produtor”, in *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987. pp. 121-136.
- BHABHA, Homi K. *O Lugar da Cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BIDOU-ZACHARIASEN, Catherine (ed). *De Volta à Cidade: dos processos de gentrificação às políticas de “revitalização” dos centros urbanos*. São Paulo: Annablume, 2006.
- BOBBIO, Norberto, MATTEUCCI, Nicola e PASQUINO, Gianfranco. *Dicionário de política*. Brasília: Unb, 1991.
- BOLTANSKI, Luc e CHIAPELLO, Eve. “The New Spirit of Capitalism”, março de 2002. Disponível em: <<http://www.sociologiadip.unimib.it/mastersqs/rivi/boltan.pdf>>.
- BURKE, Peter (org.). *A Escrita da História*. São Paulo: Editora UNESP, 1992.
- CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. *Cidade de Muros. Crime, Segregação e Cidadania em São Paulo*. São Paulo: Edusp, 2003.
- CASTELLS, Manuel. *A Sociedade em Rede*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- CASTORIADIS, Cornelius. *O Mundo Fragmentado: as encruzilhadas do labirinto III*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- \_\_\_\_\_. *A Instituição Imaginária da Sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.
- CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- \_\_\_\_\_. *The Capture of Speech and Other Political Writings*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1998

- \_\_\_\_\_. *A Cultura no Plural*. São Paulo: Papyrus, 2005.
- COHN, Gabriel (org.). *Comunicação e Indústria Cultural*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971.
- DAWKINS, Richard. *O Gene Egoísta*. São Paulo: Itatiaia, 2001.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações: 1972-1990*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2004.
- GALARD, Jean. *A Beleza do Gesto: uma estética das condutas*. São Paulo: Edusp, 1997.
- LE GOFF, Jacques. “Documento/Monumento”, in *Enciclopédia Einaudi. Memória-História*. Campinas: Editora da Universidade de Campinas, 1990, pp. 95-106.
- GORZ, André. *O Imaterial. Conhecimento, Valor e Capital*. São Paulo: Annablume, 2005.
- GUATTARI, Félix. *Revolução molecular: Pulsações políticas do desejo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Caosmose: Um Novo Paradigma Estético*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- \_\_\_\_\_. *As Três Ecologias*. São Paulo: Papyrus, 1993.
- HABERMAS, Jürgen. *Mudança Estrutural da Esfera Pública: Investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.
- HARAWAY, Donna. “Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX”, in KUNZRU, Hari e HARAWAY, Donna. *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. pp. 37-129.
- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- LAZZARATO, Maurizio. “Struggle, Event, Media”, maio de 2003. Disponível em: <[http://www.republicart.net/disc/representations/lazzarato01\\_en.pdf](http://www.republicart.net/disc/representations/lazzarato01_en.pdf)>.
- \_\_\_\_\_. *As Revoluções do Capitalismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- LEACH, Neil. *A Anestésica da Arquitetura*. Lisboa: Antígona, 2005.
- LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Moraes, 1991.
- \_\_\_\_\_. *The Production of Space*. Oxford: Blackwell, 2001.

- MARCUSE, Herbert. *A Ideologia da sociedade industrial*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.
- MATOS, Olgária C. F. *Paris 1968. As barricadas do desejo*. São Paulo: Brasiliense, 1998.
- MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- MOUFFE, Chantal. *O regresso do político*. Lisboa: Gradiva, 1996.
- PESCHANSKI, Denis, POLLAK, Michael e ROUSSO, Henry. *Histoire politique et sciences sociales*. Bruxelas: Editions Complexe, 1991.
- PROPP, Vladimir. *Comicidade e Riso*. São Paulo: Ática, 1992.
- RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível: Estética e Política*. São Paulo: Editora 34: EXO experimental org., 2005.
- \_\_\_\_\_. “Será que a arte resiste a alguma coisa?”. Disponível em: <<http://www.rizoma.net/interna.php?id=316&secao=artefato>>.
- RIFKIN, Jeremy. *O século da biotecnologia: a valorização dos genes e a reconstrução do mundo*. São Paulo: Makron Books, 1999.
- SHIVA, Vandana. *Biopirataria. A pilhagem da natureza e do conhecimento*. Rio de Janeiro: Vozes, 2001.
- SKLAIR, Leslie. *Sociologia do Sistema Global*. Petropolis: Vozes, 1995.
- SOMMER, Doris (ed.). *Cultural Agency in the Americas*. Durham: Duke University Press, 2006.
- SONTAG, Susan. *Diante da Dor dos Outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- TURNER, Victor. *The Anthropology of Performance*. Nova York: PAJ Publications, 1988.
- VIRNO, Paolo. *Gramática da Multidão*, 2003. Disponível em: <[http://br.geocities.com/polis\\_contemp/Virno\\_gramatica\\_multidao.pdf](http://br.geocities.com/polis_contemp/Virno_gramatica_multidao.pdf)>.
- WARNER, Michael. *Publics and Counterpublics*. Nova York: Zone Books, 2002.
- YÚDICE, George. *A Conveniência da Cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- ZINN, Howard. “If History is to be Creative”, 09/12/2006. Disponível em: <<http://www.zmag.org/content/showarticle.cfm?ItemID=11585>>.

## **Comunicação/Mídia, Pós-Modernismo, Publicidade, Semiótica**

BARTHES, Roland. *Mitologias*, São Paulo: Difel, 1982.

\_\_\_\_\_. *Elementos de Semiologia*. São Paulo: Cultrix, 1985.

DOWNING, John D. H. *Mídia Radical*. São Paulo: Senac, 2005.

ECO, Umberto. *Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

\_\_\_\_\_. “Guerrilha Semiológica” in *Viagem na Irrealidade Cotidiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. pp.165-175.

EWEN, Stuart e EWEN, Elizabeth. *Channels of Desire: Mass Images and the Shaping of American Consciousness*. Nova York: McGraw-Hill, 1982.

FRANK, Thomas. *The Conquest of the Cool*. Chicago: The University of Chicago Press, 1997.

FRANK, Thomas e WEILAND, Matt (eds.). *Commodify Your Dissent: Salvos from the Baffler*. Nova York: W. W. Norton & Company, 1997.

HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

HEATH, Joseph e POTTER, Andrew. *Nation of Rebels. Why Conterculture Became Consume Culture*. Nova York: Harper Collins, 2004.

JAMESON, Fredric. *Marcas do Visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

\_\_\_\_\_. *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.

MCLUHAN, Marshall. *Os Meios de Comunicação Como Extensões do Homem*. São Paulo: Cultrix, 1995.

RUSHKOFF, Douglas. *Coercion*. Nova York: Riverhead Books, 2000.

\_\_\_\_\_. *Open Source Democracy. How online communication is changing offline politics*. Londres: Demos, 2003. Disponível em: <<http://www.rushkoff.com/downloads/opensourcedemocracy.pdf>>.

## **Catálogos**

3NÓS3, D’MAGRELA, VIAJOU SEM PASSAPORTE, GEXTU. *Top Secret: Evento Fim de Década - set. a dez. de 1979* (catálogo). São Paulo, 1979.

BLOCK, René e NOLLERT, Angelika (orgs.). *Collective Creativity/Kollektive Kreativität*. Catálogo da mostra no Kunsthalle Fridericianum, Kassel, 2005.

COHEN, Ana Paula (ed.). *Panorama da Arte Brasileira 2001*, São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2001.

GRUPO PORO. *Desvios no Discurso*. Catálogo da mostra na Galeria de Arte da Cemig, Belo Horizonte: abril e maio, 2005.

SHOLETTE, Gregory e THOMPSON, Nato (eds.). *The Interventionists: Users' Manual for the Creative Disruption of Everyday Life*. Cambridge: MIT Press, 2004.

### **Documentários e vídeos**

“**Anuncie Aqui**”. Brasil, 2005. Direção: Sem Rosto.

“**Atrocidades Maravilhosas**”. Brasil, 2002. Direção: Lula Carvalho, Renato Martins e Pedro Peregrino.

“**Citizen Art: Culture Jamming**”. EEUU, 1996. Direção: Pedro Carvajal. Site: <https://www.nationalfilmnetwork.com/Store/ProductDetails.aspx?ProductID=51&Title=Citizen%20Art:%20Culture%20Jamming>.

“**Comunidade, Ativismo e a Cena Downtown**”. EEUU e Brasil, 2004. Direção: Cristiane Bouger. Site: <http://www.commny.ato.br>.

“**CrimethInc. Guerrilla Film Series, Vol.1**”. Com os vídeos *Pickaxe*, *Breaking the Spell*, *The Miami Model* e *Five Short Films*. EEUU, 2007. Edição: CrimethInc. Site: <http://www.crimethinc.com/tools/dvd.html>.

“**Culturejam: Hijacking Commercial Culture**”. EEUU e Canadá, 2001. Direção: Jill Sharpe. Site: <http://www.culturejamthefilm.com>.

“**Lavagem da praça dos três poderes**”. Brasil, 2002. Projeto de Arte Entorno. Edição: Marta Penner.

“**Movimento Perfumista**”. Brasil, 2005. Produção: Cia. Cachorra.

“**Noninoninono**”. Brasil, 2002. Produção: Noninoninono.

“**PHP**”. Brasil, 2002. Produção: Phoder Paralelo.

“**Política do Dissenso**”. Compilação de vídeos com ações dos coletivos BijaRi, Catadores de Histórias, Cia. Cachorra, EIA, Elefante, Esqueleto Coletivo, Nova Pasta e outros. Brasil, 2007. Organização: Túlio Tavares. Site: <http://mil971.wordpress.com/mostra-politica-do-dissenso>.

“**The Production of Meaning**”. Canadá, 2004. Produção: Adbusters Media Foundation. Site: <http://www.adbusters.org/abtv/videos>.

“**The Yes Men**”. EEUU, 2003. Direção: Dan Ollman, Sarah Price e Chris Smith. Site: <http://www.theyesmen.org/movie>.

**“Yomango Tango”.** Espanha, 2002. Produção: Yomango. Site: <http://www.yomango.net/node/133>.

**“Zumbi Somos Nós”.** Brasil, 2007. Direção: Frente 3 de Fevereiro. Site: <http://www.frente3defevereiro.com.br>.

## Internet

### Ação Direta, Anarquismo, Ativismo, Movimentos Sociais

- **Ação Global dos Povos:** <http://www.agp.org>
- **Anarchist Archives:** [http://dwardmac.pitzer.edu:16080/Anarchist\\_Archives](http://dwardmac.pitzer.edu:16080/Anarchist_Archives)
- **Chainworkers:** <http://www.chainworkers.org>
- **Crimethinc:** <http://www.crimethinc.com>
- **Do or Die:** <http://www.eco-action.org/dod>
- **Earth First!:** <http://www.earthfirst.org>
- **EuroMayDay:** <http://www.euromayday.org>
- **EZLN:** <http://www.ezln.org>
- **New Left Review:** <http://www.newleftreview.net>
- **No Logo:** <http://www.nologo.org>
- **Reclaim the Streets!:** <http://www.reclaimthestreets.net>
- **We Are Everywhere:** <http://www.weareeverywhere.org>
- **Z Net:** <http://www.zmag.org>

### Arte-Ativismo, Coletivos, Culture Jamming, Mídia Tática, Publicações

- **0100101110101101.org:** <http://0100101110101101.org>
- **ACT UP:** <http://www.actupny.org>
- **Adbusters:** <http://www.adbusters.org>
- **Andrew Boyd:** <http://www.wanderbody.com>
- **Autonome Afrika-Gruppe:** <http://www.contrast.org/KG>
- **Beatriz da Costa:** <http://www.beatrizdacosta.net>
- **Billboard Liberation Front:** <http://www.billboardliberation.com>
- **Biotic Baking Brigade:** <http://bioticbakingbrigade.org>
- **Brian Holmes:** <http://brianholmes.wordpress.com>
- **BUGA UP:** <http://www.bugaup.org>
- **Bureau d'Études:** <http://bureaudetudes.free.fr>
- **Community Arts Network:** <http://www.communityarts.net>
- **Copenhagen Free University:** <http://www.copenhagenfreeuniversity.dk>
- **Critical Art Ensemble:** <http://www.critical-art.net>
- **Douglas Rushkoff:** <http://www.rushkoff.com>
- **Electronic Disturbance Theater:** <http://www.thing.net/%7Erdom/ecd/ecd.html>
- **Forkscrew:** <http://www.forkscrew.com>
- **Geert Lovink:** <http://laudanum.net/geert>  
<http://www.networkcultures.org/geert>
- **Gregory Sholette:** <http://gregorysholette.com>
- **Guerrilla Girls:** <http://www.guerrillagirls.com>



- **Interactivist Info Exchange:** <http://info.interactivist.net>
- **Joey Skaggs:** <http://www.joeyskaggs.com>
- **Jorge Rodriguez Gerada:** <http://www.artjammer.com>
- **Journal of Aesthetics & Protest:** <http://www.journalofaestheticsandprotest.org>
- **Las Agencias:** <http://www.sindominio.net/fiambarrera/web-agencias>
- **Luther Blissett:** <http://www.lutherblissett.net>
- **Mark Dery:** <http://www.markdery.com>
- **Multitudes:** <http://multitudes.samizdat.net>
- **Negativland:** <http://www.negativland.com>
- **Park Fiction:** <http://www.parkfiction.org>
- **Raqs Media Collective:** <http://www.raqsmediacollective.net>
- **REPOhistory:** <http://www.repohistory.org>
- **Republicart:** <http://www.republicart.net>
- **Reverend Billy and The Church of Stop Shopping:** <http://www.revbilly.com>
- **RTMark:** <http://www.rtmark.com>
- **Sniggle.net** (The Culture Jammer's Encyclopedia): <http://www.sniggle.net>
- **Stay Free:** <http://www.stayfreemagazine.org>
- **SubRosa:** <http://www.cyberfeminism.net>
- **Surveillance Camera Players:** <http://www.notbored.org/the-scp.html>
- **Temporary Services:** <http://www.temporaryservices.org>
- **Transform:** <http://transform.eipcp.net>
- **The Yes Men:** <http://www.theyesmen.org>
- **Yomango:** <http://www.yomango.net> e <http://www.yomango.org>

### Contracultura, Vanguardas

- **The Book of Zines:** <http://www.zinebook.com>
- **Bureau of Public Secrets:** <http://www.bopsecrets.org>
- **The Digger Archives Homepage:** <http://www.diggers.org>
- **Neoism:** <http://www.neoism.net>
- **Situationist International Archive:** <http://www.cddc.vt.edu/sionline/index.html>
- **Stewart Home Society:** <http://www.stewarthomesociety.org>
- **Ubuweb:** <http://www.ubu.com>

### Arte Brasileira e Latino-Americana, Ativismo, Coletivos

- **BijaRi:** <http://www.bijari.com.br>
- **Centro de Mídia Independente:** <http://www.midiaindependente.org>
- **Esqueleto Coletivo:** <http://esqueletocoletivo.wordpress.com>
- **Frente 3 de Fevereiro:** <http://www.frente3defevereiro.com.br>
- **Grupo de Interferência Ambiental:** <http://giabahia.blogspot.com>
- **Grupo Poro:** <http://www.poro.redezero.org>
- **Integração Sem Posse:** <http://integracaosemposse.zip.net>
- **Marcha Mundial das Mulheres:** <http://mmm.softwarelivre.org>
- **Rede Coro:** <http://www.corocoletivo.org>
- **Rejeitados:** <http://geocities.yahoo.com.br/rejeitadosnonono>
- **Rizoma:** <http://www.rizoma.net>



**anexo – entrevistas**

## Entrevista com Gregory Sholette

Data: 9/02/2006

**Para você, quais foram os fatores que contribuíram para a convergência entre coletivos de arte e ativismo nos últimos anos, ligando questões sociais e políticas a práticas artísticas intervencionistas?**

Acredito que o interesse nas expressões do ativismo político através daquilo que pensamos como formas e canais artísticos está, principalmente, vindo da ausência ou do enfraquecimento das formas tradicionais de espaço público e das privatizações da comunicação e da cultura, sendo atualmente ampliadas a um nível nunca antes visto historicamente. Talvez a pergunta que deve ser feita é “por quê?” Por que é na arte que esta expressão política está focalizada? Em termos de coletivismo, isso está, eu acho, em parte como uma resposta à competição e ao hiperindividualismo do capitalismo neoliberal.

Mas acho também que o atual coletivismo tem sido algo muito semelhante ao antigo movimento do “espaço alternativo” que, com uma certa distância, representa uma nova direção dentro do mesmo jogo do velho mundo da arte. Isso reflete alguns dos aspectos do livro que estou editando com Blake Stimson, *Collectivism After Modernism (Coletivismo Depois do Modernismo)*, que tenta chamar a atenção para um novo tipo de prática artística coletiva, flexível e descentralizada no mundo pós-fordista.

Esta questão que você colocou retorna com frequência. Em um recente ensaio que escrevi para o *site artwurl.org*<sup>1</sup>, focalizo a própria repetição das relações entre o coletivismo artístico e o ativismo como uma função de um registro perdido, ou “matéria escura”, que invisivelmente se inclina e às vezes colide com profundidade no visível, institucional e atual mundo da arte. Temos de ir além ao questionar este tipo de discussão, em incluir a própria repetição como algo potencialmente radical e desestabilizador, algo que, contraditoriamente, abre espaço para a mudança. Hoje, muitas pessoas pensam que não é possível mudar as relações sociais e que os erros do passado serão sempre reproduzidos... Mas esta é a chance que precisamos aproveitar.

**Penso que a sua teorização sobre a “matéria escura” dialoga com o conceito de “amador”, utilizado com muita frequência pelos coletivos de mídia tática que afirmam a necessidade de uma colaboração multidisciplinar. De que modo o coletivismo artístico pode contribuir para a redefinição dos meios de produção cultural e de especialização do trabalho?**

O amador tornou-se um conceito-chave na nova economia. Não completamente, mas em áreas obscuras. O meu entendimento de amador não tem a ver com uma falta de habilidade. Pessoas que não são profissionais, ou que não se consideram “profissionais”, trabalham muito mais arduamente que a categoria especializada, tornando-se experientes em um certo tipo de produção. Imagine que um pintor amador pode ter um *hobby* como a construção de barcos em miniatura, produzindo cada pequeno detalhe com exatidão. Enquanto isso, o artista em um museu ou galeria emprega uma outra pessoa para fazer o seu trabalho, simplesmente porque é uma forma mais rápida e rígida de fazê-lo, pois, em último caso, é a “idéia” que importa, não o ofício.

---

<sup>1</sup> “Snip, Snip...Bang, Bang: Political Art, Reloaded”. Disponível em: <http://gregorysholette.com/writings/writingpdfs/SnipSnipBangBang..pdf>.

**Coletivos como *The Yes Men* e *Yomango* têm utilizado as “falhas” do sistema capitalista/neoliberal, produzindo ataques intervencionistas e de mídia tática contra as corporações. Como uma ação local promovida por estes e outros grupos pode resultar em um impacto global?**

O *Yes Men* vem, diferente de muitas intervenções táticas similares, tentando construir pontes organizacionais atuais e efetivas para os ativistas locais, principalmente em Bhopal, na Índia, e esta é a única maneira de vincular o local ao transglobal. Só que muito mais deve ser feito para construir redes institucionais. O importante é não apenas criar, mas sustentar essas ligações. O *Indymedia* foi o único esforço em fazer essa ligação, algo que me parece ter sido paralisado nos últimos anos. Analisar o motivo dessa paralisação poderia ser muito útil. Eu gostaria também de ressaltar como certos países sul-americanos têm sido capazes de expressar suas mensagens contra o neoliberalismo de uma outra forma. Mas é preciso fazer mais.

## Entrevista com Geert Lovink

Idade: 46

Data: 7/03/2006

### **Para você, quais foram os fatores que contribuíram para a convergência entre coletivos de arte e ativismo nos últimos anos, ligando questões sociais e políticas a práticas intervencionistas?**

Sem querer soar muito mecânico ou determinista (ou mesmo marxista!), os artistas que você mencionou aqui reagem às grandes mudanças na sociedade e no mundo. Alguém poderia dizer que “são os temas que eles escolheram”. Claro, o avanço por uma outra globalização tem um papel aqui, mas é um papel menor. O que é mais importante é a busca comum por novas formas de engajamento político. Os artistas assumiram um importante papel como catalisadores. Se eles são bem sucedidos nisso, bem, essa é uma outra questão. Eu ainda estou otimista. Por baixo do regime de Bush, as coisas não podem ficar muito piores, não é? Muitos norte-americanos funcionam como modelos para mim. A mudança tem que surgir de lá, por isso, temos que apoiá-los. O que os americanos precisam é de apoio moral, não financeiro ou conceitual. De fato, eles podem se articular muito bem no lugar onde os problemas estão, eles são mestres em diagnósticos! Agora, no nível organizacional e no que se refere a criar uma hegemonia cultural, isso já é um outro assunto...

### **Coletivos como *The Yes Men* e *Yomango* têm utilizado as “falhas” do sistema capitalista/neoliberal, produzindo ataques intervencionistas e de mídia tática contra as corporações. Como uma ação local promovida por estes e outros grupos pode resultar em um impacto global?**

Sem querer subestimar o trabalho do *Yes Men* e *Yomango*, mas não vamos por aí. Grupos de mídia tática como os que você citou, e isso também inclui o meu trabalho, não podem e não devem ser instrumentalizados e colocados em evidência como grandes exemplos. Isso apenas nos levará à decepção e ao afastamento. Certos trabalhos podem inspirar e se propagar como *memes*. Mas eles não são capazes de igualar-se aos grandes problemas do mundo. Acho que não existe um trabalho que aponte isso, e se você começar a procurar por ele, encontrará algo próximo ao *kitsch* político de organizações como *Band Aid* e *Make Poverty History*<sup>2</sup>. A mídia mostra que não dá para ir muito além, e que tudo isso parece ser uma grande volta ao passado...

Gosto do trabalho do inglês Glen Tarman. Ele é um referencial para mim pelo modo como ele mudou a mídia comunitária e as iniciativas de organizações não-governamentais, como a *One World*<sup>3</sup> e grandes eventos ocorridos em 2005. Glen escreveu uma contribuição provocante para a publicação *Incommunicado Reader* sobre esses assuntos<sup>4</sup>. O que está em jogo aqui é a questão da capacidade das ações. Quantos *memes* podemos mudar? Como podemos olhar para a mudança da relação entre a nova mídia e os canais oficiais de transmissão? E quais são as consequências da mídia tática? Desculpe, mas o midiativismo simplesmente não cumpre essa tarefa. Da mesma maneira, também não acredito que a “questão da mídia” esteja no centro do problema, ou ela mesma seja a causa do problema (quanto mais a solução). Estes dois coletivos

<sup>2</sup> *Band Aid* (<http://www.bandaid20.com>) e *Make Poverty History* (<http://www.makepovertyhistory.org>) são campanhas humanitárias que contam com a adesão de artistas internacionais e promoção de shows.

<sup>3</sup> Rede composta por cerca de 1600 organizações dos direitos humanos e combate à pobreza espalhadas pelo mundo. Mais informações no *site* <http://www.oneworld.net>

<sup>4</sup> Disponível em: <http://www.networkcultures.org/weblog/archives/IncommunicadoReader.pdf>

que você citou têm um impacto global. Alguém poderia dizer que eles são até mais globais e não exatamente locais. E isso conta para a maioria das ações de mídia tática.

### **Estratégias de reapropriação tecnológica podem reduzir a distância entre a exclusão de indivíduos e as contradições econômicas do pancapitalismo?**

Não sou um grande fã do conceito de “reapropriação”. Nós somos usuários, esta é a nossa crença. Quando ela se aproxima da tecnologia militar, podemos dizer que este ou aquele projeto de arte reapropria, mas isso não é uma coisa muito fácil de se fazer (pense em um projeto como o *Makrolab*)<sup>5</sup>.

Por outro lado, a maioria dos *geeks* e *hackers* perceberam que a *internet*, sendo uma arquitetura aberta, era algo com um valor a ser defendido, espalhando *spams*, vírus e outros tipos de ataque remoto, tais como o DOS. Meus trabalhos também lidam com conflitos *online* e também como tratar esses assuntos por meio de uma perspectiva comunitária. Hoje, o cenário tem se deslocado de alguma maneira distante dos então chamados tipos “progressistas e esquerdistas” próximos dos “radicais islâmicos”. Visto de uma perspectiva social, eles não são muito diferentes de um adolescente de 14 anos *wizkid* ou *script kiddie*<sup>6</sup>. Eles estão isolados e na defesa, podem facilmente ser mobilizados por pessoas que estão inseridas em uma ideologia. Já os serviços secretos espalhados pelo mundo estão prontos para começar uma “guerra virtual” (muito diferente daquela ocorrida há cinco ou há dez anos).

Na minha opinião, não há tecnologia sem usuários. Somos sujeitos constitutivos de uma tecnocultura e não de um efeito especial ou um fator redundante. Não somos marginais, mas o centro do estágio e não devemos exigir nada! O problema que eu vejo é essa inclusão forçada na tecnologia, pois não há mais um “lado de fora”. Pense no programa de introduzir carteiras de identidade eletrônicas na Índia. Isso é tão amplo – e é, essencialmente, um problema de *software*.

Sem dúvida, isso tudo pode ser explicado como sendo as “contradições econômicas do pancapitalismo”. Quando temos uma pesquisa autônoma nessa área, há uma grande quantidade de trabalho a ser feita. Se tivermos de exigir algo, então devemos exigir melhorias nas infra-estruturas públicas, como as estradas, melhorias na educação e no suprimento de água. Devemos recuperar as ondas e os cabos para a comunicação, mas isso está bem encaminhado se olharmos a emergência dos movimentos *Wi-Fi*<sup>7</sup>.

### **O conceito de “amador” tem sido utilizado com muita frequência pelos coletivos de mídia tática que afirmam a necessidade de uma colaboração multidisciplinar. De que modo o coletivismo artístico pode contribuir para a redefinição dos meios de produção cultural e de especialização do trabalho?**

Essa pergunta traz de volta uma velha história, suponho. Precisamos de mais especialistas, não de generalistas, mas de pessoas que se comuniquem sem perder suas competências. Precisamos de “livre cooperação” e temos que entender, cada vez mais, como as pessoas trabalham coletivamente nos dias de hoje. Prolongando um pouco

---

<sup>5</sup> Criado em 1994 pelo esloveno Marko Peljhan, o *Makrolab* é uma estação de pesquisa autônoma e de residência artística movida a energia solar e eólica. O projeto foi apresentado na *Documenta X* (1997) e produziu uma experiência de convergências entre mídia tática, meio ambiente e performance, criando uma unidade ecologicamente sustentável de vida, de investigação e de comunicação. *Site* do projeto: <http://makrolab.ljudmila.org>.

<sup>6</sup> *Wizkid* seria algo como “gênio da informática”, enquanto *script kiddie* seria alguém que tenta montar ou invadir sistemas sem possuir conhecimentos técnicos para tal.

<sup>7</sup> *Wireless* (sem fio) ou *Wi-Fi* (*Wireless Fidelity*) são os termos usados para receptores de rádios e de *internet* que possibilitam uma conexão de rede em locais variados.

mais, necessitamos também de algum conhecimento sobre as possibilidades e os limites das ferramentas *online* atuais, como é o caso da *Web 2.0*.

**Qual a relevância política da inserção da arte ativista no circuito institucional?**

Sua questão implica a existência de um “lado de fora”, mas eu receio que isso, para a maioria de nós, não importa. Há poucos espaços autônomos de arte e aqueles que existem têm os seus próprios aspectos rituais. O que os artistas devem fazer é intervir e criar Zonas Autônomas Temporárias. Isso é raro e se você, por um acaso, viver alguma experiência como essa, sintá-se privilegiado, pois é algo único. Todo o resto é formado por lutas entediadas no cotidiano sobre a negociação de um espaço dentro do sistema. A relevância disso, a meu ver, não é muito grande e isso pode significar alguma coisa para as carreiras individuais dos artistas. Seria algo útil vindo de uma perspectiva educacional, mas não como uma fonte de inspiração ou um sinal de contra/antipoder. A grande arte nos nossos dias passou ao nosso redor. Você talvez já deve ter dado de cara com um festival (como as festas *rave*), um espaço temporário, mas você não vê esse tipo de coisa nos museus ou nas galerias.

**Depois do 11 de Setembro, qualquer tipo de protesto nos EEUU poderia ser considerado pelo governo norte-americano um pretexto para um ato terrorista. O que os artistas-ativistas podem fazer no contexto dessa situação política?**

Acho que a esquerda não está mais desempenhando um papel nos grandes debates do nosso tempo. Como de costume, a esquerda está dividida e não sabe se defende a liberdade de expressão ou se mostra apoio aos mulçumanos seguindo a ideologia multicultural. Há pouca ação sendo desenvolvida com respeito ao 11 de Setembro. Contra a guerra do Iraque, sim, no início de 2003, mas não depois da invasão. O movimento contra a guerra é forte, mas não é visível nas ruas. E todos os eventos trabalham ao seu favor, isso é o irônico. Isso é o mínimo a ser feito, exceto esperar pelo próximo movimento dramático de Bush.

**O movimento contra a globalização capitalista está estagnado?**

Sim. Entretanto, há muito mais por aí. Estamos em uma próxima e necessária fase do movimento. Depois do seu surgimento, do evento de rua, do confronto com as autoridades, há sempre um momento no qual a energia se consolida e se cristaliza em estruturas. O movimento por uma outra globalização, como tem sido chamado nos dias atuais, está procurando por formas alternativas de energia, de modo de vida, de alimentação, de comércio etc. Veremos muitos movimentos com essa importância nas próximas décadas, e há muito pouco para argumentar contra isso, exceto que essas manifestações não provoquem novas idéias.

**Gostaria que você falasse sobre *Culture Jamming*. Hoje, ações como intervenções em *outdoors* e anti-propagandas parodiando as grandes corporações continuam efetivas?**

No meu ponto de vista, *Culture Jamming* é uma diversão sem valor. Mas é exatamente por isso que o *Culture Jamming* deve ser realizado, cometendo atos de beleza sem sentido. Só não pense que esses atos são efetivos ou subversivos por esse motivo. O propósito de uma corporação não pode ser revelado pelo ativismo midiático. Isso só pode ser realizado por anos a fio, cuidadosamente e lentamente, com jornalismo investigativo. Dano à marca não tem provado o suficiente. O que precisamos é pesquisa e opinião, reflexão e então a ação.

**E quanto às formas tradicionais de protesto, como manifestações ou *sit-ins*? Qual a eficácia dessas táticas?**

Não vamos fazer afirmações gerais. E nunca diga nunca. As ações contra os regimes comunistas na Europa Oriental, em 1989, foram simples, mas efetivas. Olhe para a multidão de métodos que finalmente derrotaram o regime do *apartheid* na África do Sul. A *internet* pode representar um apoio ao coordenar um papel na mudança, mas não mais do que isso. Os movimentos não crescem fora do espetáculo da mídia. O que queremos está disperso em grupos heterogêneos que trabalham com assuntos similares e que se encontram, se fundem e se multiplicam. É desse modo que os movimentos chegam à existência.



## **Entrevista com Guerrilla Girls**

**Entrevistada:** Kathe Kollwitz (pseudônimo)

**Data:** 27/10/2005

### **Em 2005, o *Guerrilla Girls* comemorou 20 anos de atividades e participou da *Bienal de Veneza*. Pensando na trajetória do grupo, o que mudou na arte quanto ao papel das mulheres nos últimos anos?**

As coisas têm começado a mudar. Porém, a cada dois passos à frente, se dá um passo atrás. Antigos estereótipos acabam com dificuldade. Embora a situação esteja um pouco melhor para as mulheres e os artistas de cor, há um longo caminho a ser percorrido.

Quando contamos o número de mulheres artistas em exibição no Museu Metropolitano de Nova York, em 2004, 15 anos depois de ter feito o nosso pôster *Do Women Have To Be Naked to Get into the Met. Museum?* (*As Mulheres Precisam Estar Nuas Para Entrar no Met. Museum?*), vimos que nem tudo tinha mudado. De fato, havia um número menor de artistas mulheres em exibição que em 1989! Penso que ainda não podemos descartar as nossas máscaras de gorila.

### **Você considera o trabalho do *Guerrilla Girls* arte e/ou engajamento social?**

Sempre fomos interessadas em realizar mudanças transformando a opinião dos espectadores. Sempre tentamos encontrar maneiras mais eficazes de romper noções pré-concebidas e preconceitos. Não fazemos pôsteres e ações que simplesmente apontam para algo e dizem “isto é ruim”, assim como ocorre na arte política. Apresentamos imagens provocadoras e frases que apóiam uma informação que possibilite pensar sobre um assunto e chegar a uma conclusão, com a esperança de que o público fique do lado do feminismo e da mudança social. Acreditamos que certas discriminações são conscientes, e outras inconscientes, e que podemos envergonhar alguns de seus perpetradores no sentido de mudar suas condutas.

### **O *Guerrilla Girls* já pensou em promover uma greve de arte para estimular o debate crítico sobre a produção cultural nos EEUU?**

Temos participado de ações contra museus, mas sentimos que a nossa especialidade está em produzir pôsteres provocativos, adesivos, *outdoors* e livros. Uma greve nunca funcionaria nos EEUU, pois é muito difícil para os artistas alcançar o sucesso. Você poderia não encontrar um número suficiente de artistas dispostos a lutar contra o sistema. A maioria ainda está esperando pelo reconhecimento e muitos não querem abandonar o barco. Sem contar que os museus norte-americanos estão em um estado lamentável, dependentes dos grandes colecionadores e das corporações.

### **Que impacto o *Guerrilla Girls* espera provocar na sociedade e na mídia com suas intervenções e performances?**

Será que nós temos um impacto? Talvez não seja o nosso intuito julgar isso, levando em conta a dificuldade que é ter um trabalho realizado. Mas, considerando apenas duas de nossas centenas de ações: primeiro, nossos *outdoors* em Hollywood, bem abaixo da rua da cerimônia do Oscar, dizendo a verdade sórdida sobre o número baixo, muito baixo de mulheres e pessoas de cor atrás das cenas da indústria do cinema; e segundo, nossa instalação em grande escala na *Bienal de Veneza* deste ano, examinando a discriminação contida na própria exposição. As duas intervenções produziram um diálogo público sobre assuntos que poderiam ter ficado ausentes de alguma maneira.

## **Entrevista com ACT UP**

**Entrevistada:** Andrea Lindsay, uma das ativistas responsáveis pela organização na cidade de São Francisco.

**Idade:** 44 anos

**Data:** 4/05/2006

**As ações intervencionistas do ACT UP com o coletivo de artistas *Gran Fury* tiveram importância significativa na era Reagan e no início do governo Bush. Que diferenças você aponta entre o ativismo praticado pela coalizão nos anos 80 e 90 e hoje, na atual administração de George W. Bush?**

O clima político nos EEUU tem mudado bastante desde as grandes ações de conscientização sobre a AIDS nos anos 80. Ao invés da AIDS ser um assunto que ninguém gosta de falar, transformou-se em algo que pesquisadores, companhias farmacêuticas e políticos usam para ganhar dinheiro. Nos anos 80, os ativistas da AIDS poderiam fazer qualquer protesto sério que resultaria em pouca ou em nenhuma repercussão. Mas, nos últimos cinco ou oito anos, sob a atual administração Bush, tivemos ativistas do ACT UP de São Francisco sendo acusados de crime, processados, penalizados e colocados na cadeia por causa de protestos.

**Qual a importância do legado do ACT UP para os novos coletivos de arte ativista?**

Os ativistas aprenderam muitas coisas com a longa história do ACT UP. O grupo tem passado por importantes mudanças em sua estrutura (democrática e coletiva), muito mais que os outros ativistas que aprenderam com modelos de decisão coletiva (poder da maioria, consenso, consenso combinado etc).

Temos também uma longa história sobre o uso de diversas estratégias de manifestação, desde protestos contra alvos específicos, desobediência civil e teatro de rua, até encontros com políticos e protestos convencionais. O ACT UP tem utilizado todos esses métodos e eles podem servir como modelos de táticas efetivas (e também ineficazes). Claro, os tempos políticos mudaram, mas algo ainda pode ser aprendido. Penso que o ACT UP São Francisco tem mostrado que essas táticas ajudam na formação de diferentes alianças. Fazemos campanhas sobre a situação dos moradores de rua, direitos dos animais, homossexuais etc. Essas alianças têm resultado em um apoio cada vez maior para as nossas ações.

**Como as intervenções do ACT UP estão produzindo um impacto midiático global?**

Se você agir corretamente, uma ação local pode atrair a atenção de uma reportagem, que pode ser capturada pelas manchetes internacionais, fazendo todo mundo prestar atenção. Ao mesmo tempo, se um protesto chama atenção para algo que possa afetar todo mundo, como é o caso da AIDS, a *internet* pode ajudar a espalhar as informações e, muitas vezes, resultar em uma ajuda política global.

Por outro lado, sempre nos orgulhamos pelas maneiras hábeis, cômicas, dramáticas e graficamente prazerosas que passamos as nossas mensagens. Estas são as maneiras que encontramos de chamar a atenção do público e da mídia. Provavelmente, as pessoas respondem muito mais à forma teatral e dramática que os velhos e tediosos signos de protesto.

### **As formas tradicionais de protesto, como manifestações ou *sit-ins*, são eficazes nos dias de hoje?**

ACT UP tem notado que muitas ações de desobediência civil podem ser efetivas, mas isso depende do tempo e do alvo do protesto. Um protesto normal pode ser efetivo, assim como simplesmente colar cartazes na rua. Isso depende apenas de onde está o seu público-alvo e o que você espera alcançar.

### **O que o ACT UP espera provocar na sociedade e na mídia?**

O ACT UP tem realizado um trabalho com outros grupos para colocar a AIDS na frente dos assuntos sociais, trazendo-a para o discurso público. Além disso, desde 1996, o ACT UP de São Francisco tem sido o único a ir contra os testes em animais. Assim como a AIDS, testar animais em laboratório é algo que só as indústrias farmacêuticas, científicas e médicas tiram proveito, se recusando a aceitar qualquer tipo de debate público sobre o assunto.

Em uma época com ampla discussão sobre o “tratamento humano” dos animais usados em pesquisas, há uma atitude de rotular as pessoas que se opõem a isso como “anti-humanas”. Os testes em animais continuam porque há uma grande quantidade de dinheiro ao redor. Cria-se uma falsa sensação de segurança para as companhias farmacêuticas que estão tentando se proteger de processos. Nós ajudamos a refutar a idéia de que os ativistas dos direitos dos animais não ligam para as pessoas. E sempre falamos com orgulho que os ativistas da AIDS e as pessoas com AIDS podem ser, e são, contra os testes em animais.

## Entrevista com Beatriz da Costa

Data: 16/01/2006

**Você tem uma formação em artes visuais, mas seus trabalhos artísticos estão profundamente interligados com ciência e tecnologia. Quando você começou a se interessar por essas áreas de pesquisa?**

O meu interesse começou em uma pequena escola de arte no sul da França chamada École d'Art d'Aix-en-Provence. Lá, não havia muito apoio financeiro, mas a escola tinha uma faculdade que enfatizava a arte eletrônica. Desde o primeiro dia na escola, integrei o meio eletrônico ao trabalho de arte; nós construíamos robôs e equipamentos eletrônicos usando sobras de materiais vindos de carros e de computadores usados.

Depois, estudei na Carnegie Mellon University (CMU), nos EEUU. A Carnegie Mellon é uma grande escola de engenharia e lá a situação era bem diferente. A CMU tinha muito dinheiro, o que dava acesso não apenas a uma boa faculdade, mas ao uso de ferramentas mais caras. Mas foi a experiência na França que realmente me deu motivação e confiança para inserir a tecnologia no meu trabalho. Hoje, acredito que o desenvolvimento de tecnologias através de materiais usados, um ensino auto-organizado e o mais importante, o desenvolvimento de aplicativos e de aparelhos baseados em necessidades locais, constituem um grande caminho de resistência à dominação tecno-econômica pelo ocidente (principalmente pelos EEUU).

**Tenho algumas perguntas sobre o projeto *Free Range Grain* que você desenvolveu com o *Critical Art Ensemble*. A instalação participou da mostra *At Your Own Risk*, no Schirn Kunsthalle, o que ajudou a criar um debate público sobre biotecnologia e as barreiras impostas pela União Européia. Porém, confesso que ainda questiono a idéia do grupo em levar este projeto apenas para uma exposição em um museu. O grupo pensou em produzir esta instalação em outros espaços, a fim de ampliar as discussões fora do mundo da arte?**

Fico feliz de você ter perguntado isso. Nossa idéia inicial foi executar o projeto no lado de fora das lojas de alimentos. Assim, as pessoas poderiam levar seus próprios alimentos para serem testados ali mesmo na rua. Porém, com o equipamento de baixo custo que tínhamos, calcular os protocolos científicos e receber os resultados levariam 36 horas. Então, seria impensável realizar este projeto na rua... Para ser bem honesta com você, nunca fiquei muito satisfeita com o *Free Range Grain* exatamente por esta razão que você mencionou. Mostrar este tipo de trabalho em um museu foi a solução menos adequada.

**E quais foram os resultados dos testes na exposição na Alemanha?**

No Schirn Kunsthalle em Frankfurt todos os testes deram resultado negativo. No entanto, eu suspeito que algo deu errado com os nossos protocolos. Fizemos uma outra performance em Graz, na Áustria, depois de um ano. Nós apenas testamos Corn Flakes na Áustria e quase todos os resultados dos testes com os cereais constataram a presença de OGMs...

**Que benefícios você aponta no uso e na manipulação de organismos geneticamente modificados (OGMs) pela ciência?**

Acho que OGMs relativamente livres de riscos podem ser desenvolvidos, embora eu não tenha ainda muita certeza sobre isso. Também depende de como você define o risco do progresso. Há riscos para a saúde? Há riscos ao meio ambiente? A bactéria para

“comer” óleo, o primeiro organismo patenteado, parecia ser uma aplicação segura, desde que a bactéria morresse depois de comer o óleo. Porém, este microorganismo não parece ser usado hoje e eu não sei por que isso acontece (seria algo a ser investigado). Penso que não existe uma resposta direta sobre os OGMs serem uma coisa boa ou ruim, pois deve-se analisar caso por caso. Neste momento, estou trabalhando no desenvolvimento de uma bactéria geneticamente modificada que muda de cor quando exposta em um local com um alto índice de poluição no ar. Sempre haverá um limite, o que faz com que não aconteçam riscos a longo prazo.

**Em um ensaio do *Critical Art Ensemble* intitulado “Observations on Collective Cultural Action”, o grupo discorre sobre a estrutura organizacional de um coletivo e recomenda, baseado em Foucault, o uso do poder hierárquico (não dirigido à dominação), de forma a criar uma coordenação flutuante. Assim, um integrante com grande conhecimento em uma área teria autoridade sobre o projeto final de um grupo. Nos projetos que você participou com o coletivo, *Free Range Grain* e *Molecular Invasion*, qual foi a sua atuação no processo criativo?**

Nunca me adaptei a este modelo hierárquico que o *Critical Art Ensemble* propõe. Essa foi uma das razões que me fizeram parar de trabalhar com eles. No projeto *Free Range Grain*, eu estava basicamente envolvida com o desenvolvimento conceitual, assim como formular em conjunto o laboratório e preparar os processos de trabalho. Para o *Molecular Invasion*, eu executei os testes e ajudei com o conceito (embora o *Critical Art Ensemble* tivesse feito mais disso).

**O conceito de “amador” tem sido utilizado com muita frequência pelos coletivos de mídia táctica que afirmam a necessidade de uma colaboração multidisciplinar. De que modo o coletivismo artístico pode contribuir para a redefinição dos meios de produção cultural e de especialização do trabalho?**

Há muitos coletivos na comunidade da arte biotecnológica crítica usando o termo “amador” nesse contexto. O *Critical Art Ensemble* é apenas um desses artistas. Mas, respondendo a sua pergunta. Não, eu não acredito que o trabalho multidisciplinar possa substituir o trabalho especializado. Especialistas são necessários para o avanço da ciência! O que eu acredito, e tenho dedicado meu tempo lutando para isso, é ver o trabalho multidisciplinar sendo levado a sério como algo produzido por especialistas.

**Para você, quais foram os fatores que contribuíram para a convergência entre coletivos de arte e ativismo nos últimos anos, ligando questões sociais e políticas a práticas artísticas intervencionistas?**

Não sei te dizer exatamente... Se eu tivesse que especular algumas das razões, provavelmente, citaria duas:

1. No sentido de se engajar com eficiência dentro da economia da informação, pessoas estão se habilitando em diversas disciplinas. É muito difícil prosseguir com tudo que você conhece sem dar conta da capacidade de responder e conversar com múltiplos meios e tecnologias.
2. Os EEUU estão fazendo um movimento significativo para a direita. Isso não é uma boa novidade, mas tem levado os artistas para um trabalho mais politizado. E este tipo de trabalho é muito difícil de ser feito sozinho, então as pessoas precisam começar a formar coletivos.

## Entrevista com subRosa

Entrevistada: Hyla Willis

Data: 26/05/2006

### **Quando o *subRosa* começou a integrar tecnologia e biotecnologia em trabalhos de arte ativista? De onde partiu esse interesse?**

O *subRosa* foi formado em 1998 quando um grupo de artistas mulheres, educadoras e ativistas comunitárias se juntaram para instruir a si próprias e discutir as implicações da tecnologia da informação e da biotecnologia para as mulheres. Naquele tempo, algumas de nós eram estudantes de graduação, bacharéis ou visitantes da Escola de Artes da Carnegie Mellon University (CMU), em Pittsburgh, Pennsylvania. A CMU é uma instituição privada, altamente voltada para a tecnologia, e que usa um fundo do governo para pesquisa em robótica para medicina e em tecnologias de vigilância militar de todos os tipos. A instituição também ostenta um vigoroso programa para artes. A nossa outra entrada foi na Universidade de Pittsburgh, uma das principais frentes em pesquisa médica e genética, incluindo tecnologias de reprodução humana (fertilização *in vitro*). Naquele tempo, ficamos saturadas com essa atmosfera pró-tecnologia direcionada ao mercado. Mas, enquanto o programa de artes da CMU tentava injetar um discurso crítico e um acesso da arte aos programas interdisciplinares de pesquisa da universidade, o discurso feminista na tecnologia parecia ausente. Sentíamos que a pesquisa genética tinha também implicações específicas para os corpos femininos em todo o globo, e que isso não estava sendo reconhecido ou discutido.

Desse início, o trabalho do *subRosa* foi concebido coletivamente e produzido por um grupo de diversas mulheres com diferentes perfis culturais, religiosos e econômicos, assim como as experiências e atitudes direcionadas pela tecnologia em nossas vidas. O que inicialmente começou como uma leitura e discussão em grupo, acabou se transformando em projetos artísticos críticos. O grupo começou a publicar textos críticos e a imaginar maneiras interessantes de distribuir essas idéias. Experimentos em distribuição criativa, acompanhados do nosso interesse pela pedagogia como uma forma de performance (e vice-versa), nos levaram a desenvolver ambientes performáticos de aprendizados cada vez mais complexos.

Atualmente, o *subRosa* tem tentado compreender o papel e a importância da prática da experimentação biológica no nosso trabalho. A Bio-Arte está muito na moda no momento, mas carece de um conteúdo crítico (especialmente feminista), da mesma forma que as primeiras formas de arte-tecnologia (como arte robótica e instalações interativas) careciam. Na nossa observação, mesmo os trabalhos mais críticos são direcionados a um expectador masculino e branco, propagando uma cultura na qual projetos irônicos fazem com que artistas e público se sintam como se um trabalho político fosse feito apenas para ser exibido em um evento artístico. Uma das coisas que nós apreciamos sobre Bio-Arte é o seu potencial de transgredir as fronteiras sagradas a quem é permitido (ou não) realizar pesquisas ou compartilhar conhecimento. *SubRosa* sente (e a história indica) que amadores e pensadores estão propensos a acidentes infelizes e a observações geniais, da mesma forma que os pesquisadores treinados institucionalmente.

Hoje, o tamanho do nosso grupo tem variado entre duas e seis pessoas, de idades entre 20 e 60 anos, todas mulheres. Nós também trabalhamos com artistas independentes quando um projeto precisa de colaboração fora do coletivo. Produzimos todos os nossos trabalhos sob o nome de *subRosa* e não usamos os nossos nomes pessoais. Duas das

integrantes fundadoras coordenam as atividades e projetos do grupo: uma de nós ensina em uma universidade em Pittsburgh e outra de nós ensina em Chicago. Todos os nossos trabalhos estão documentados em nosso *site*<sup>8</sup>.

**Para grupo, qual a importância de se realizar projetos de mídia tática e de *internet* combinados com a visão crítica do ciberfeminismo?**

O mundo da arte da “mídia tática” e da “intervenção tática” tem se apropriado em muito dos artistas ativistas *gays*, feministas e defensores dos direitos civis. Tem sido apropriado de tal modo que as ligações históricas são perdidas e as mulheres e pessoas de cor são, frequentemente, convidadas a contribuir para os encontros culturais de mídia tática como algo que não foi pensado previamente. Gostaríamos de ver o “ciber” ligado a outras formas de feminismo. *SubRosa* decidiu denominar-se “ciberfeminista” no sentido de trabalhar para a expansão das possibilidades sobre o que isso pode significar. Quanto à *internet*, bem, há ainda muitas pessoas que não usam a rede em seu próprio benefício por causa da linguagem, devido à economia ou à política. Combinada com telefones celulares, GPS (Sistema de Posicionamento Global) e RFID (Identificação Por Rádio Frequência), a *internet* tem o potencial de tornar-se uma janela dentro da vida das pessoas que estão dentro deste alcance. Existe um potencial político na forma como as tecnologias da *internet* são usadas, mas os artistas deveriam continuar explorando os campos que estão além da *Net Art*, especialmente as artistas feministas. Coletivos como o *Preemptive Media*<sup>9</sup> estão fazendo um trabalho interessante a esse respeito.

**Tem-se noticiado um aumento do número de mulheres trabalhando com ciência no Brasil, mas com uma defasagem salarial grande em comparação aos homens que realizam os mesmos serviços. De que maneira as ações do *subRosa* podem contribuir com o debate público sobre esta situação nos EEUU?**

É uma pergunta interessante. Há uma situação parecida nos EEUU e na maioria do mundo. Além da ciência, o salário das mulheres está aquém na indústria de manufaturas, na universidade e em outras profissões que empregam ambos os gêneros, mesmo com um trabalho equivalente ou com um nível maior de competência.

Muitas vezes, as mulheres também são responsáveis pelos trabalhos domésticos e pelos cuidados com as crianças. E agora também são responsáveis (inconscientemente ou não) em fornecer milhares de óvulos que são solicitados pelos cientistas para a condição de pesquisas de células-tronco embrionárias. Assim, uma mulher nos EEUU, México ou Israel pode agora trabalhar em quatro turnos se ela for jovem e fértil: ela pode ser mãe e esposa, guerreira, “doadora” de óvulos e profissional com carreira, tudo de uma só vez. Mesmo com esses quatro trabalhos e uma supercompetência, ela não ganhará muito dinheiro.

Esperamos que o nosso trabalho contribua para chamar a atenção a essas disparidades, criando novas análises e novos desenvolvimentos da luta feminista. Nós também continuamos a exigir salários justos e compatíveis com o trabalho.

**Você considera o trabalho do *subRosa* arte e/ou engajamento social?**

Nossos projetos são as duas coisas. Você poderia chamá-lo de “engajamento social artístico” ou “arte engajada socialmente”, dependendo do caso.

**O *subRosa* participou da mostra *The Interventionists*, realizada em 2004 no Museu de Arte Contemporânea de Massachusetts (MASS MoCA). Como foi realizar um**

<sup>8</sup> Site do grupo: <http://www.cyberfeminism.net>.

<sup>9</sup> <http://www.preemptivemedia.net>.

### **projeto inspirado na história do local que abriga o museu?**

A história do prédio localizado em North Adams, Massachusetts, foi o mote para o nosso projeto *Can You See Us Now?*<sup>10</sup> O MASS MoCA está localizado no complexo de uma fábrica da Sprague, que antigamente produzia capacitores. Nos anos 80, a Sprague terceirizou a produção para uma companhia na cidade de Juárez, no México. Os dois locais, North Adams e Juárez, tiveram relevância econômica no campo da indústria e do turismo e ambas empregaram uma grande porcentagem de mulheres na indústria de manufaturas. Achamos que seria interessante descascar algumas camadas da experiência em museus e ajudar os visitantes a se colocarem no seguinte quadro: turistas culturais com poder social e econômico.

Para nós, foi um pouco incomum fazer uma exposição deste tipo. A maioria dos nossos trabalhos combinam performance, pedagogia, interação social e qualquer meio que sustenta a idéia de um projeto particular (vídeo, escultura, *design* gráfico, comida etc). O que nos interessou nessa exposição, e o que foi bem-sucedido como um projeto do *subRosa*, foi a capacidade de fazer a ligação entre a história do edifício do museu e os caminhos que surgiram através da nossa performance.

### **O conceito de “amador” tem sido utilizado com muita frequência pelos coletivos de mídia táctica que afirmam a necessidade de uma colaboração multidisciplinar. De que modo o coletivismo artístico pode contribuir para a redefinição dos meios de produção cultural e de especialização do trabalho?**

Sempre haverá um lugar para a especialização. Algumas habilidades, incluindo habilidades críticas e analíticas, precisam de um longo tempo de desenvolvimento. Os artistas sempre experimentaram novas tecnologias e empregaram ajudantes e assistentes de vários tipos. Talvez a novidade seja a extrema velocidade com que as novas tecnologias são desenvolvidas no mercado global. Algumas dessas tecnologias são muito difíceis de controlar rapidamente, ou requerem um conhecimento muito especializado, o que faz sentido trazer a colaboração de outras disciplinas.

Amadorismo e “artesanato” podem também ser uma prática radical quando o artista desafia as fronteiras regulares limitadas àqueles a quem é “permitido” produzir e distribuir conhecimento. Algumas formas de ativismo são mais efetivas quando temos pessoas envolvidas com um bom conhecimento de História e um senso muito refinado de organização coletiva. Indivíduos experientes são necessários para construir e manter a solidariedade, especialmente durante épocas quando o governo espiona os encontros ativistas. Um artista pode proporcionar o encontro de pessoas vindas de diversas disciplinas, com o intuito de trabalhar uma idéia que poderia ser extremamente insatisfatória se acontecesse no isolamento de uma disciplina em particular.

### **Projetos como *U-Gen-A-Chix*<sup>11</sup> fazem uma crítica contundente à cultura eugênica, mas imagino que seria interessante para o grupo explorar outros campos, como a indústria da publicidade e como a imagem da “mulher perfeita” é constantemente retratada e explorada em campanhas na mídia. Há interesse em discutir essas questões em algum projeto, apropriando-se dessas imagens, ou mesmo usando o humor como estratégia crítica?**

Temos feito isto em projetos como *Smart Mom* (um antigo projeto em *internet*)<sup>12</sup> e *Expo Emmagenics*<sup>13</sup>. É interessante a forma como a imagem da “mulher perfeita” muda com

<sup>10</sup> Detalhes do projeto estão no *site* <http://canuseeushow.refugia.net>.

<sup>11</sup> <http://www.cyberfeminism.net/projects/doc/ugn.html>

<sup>12</sup> <http://www.andrew.cmu.edu/user/fwild>

<sup>13</sup> <http://www.cyberfeminism.net/projects/doc/ex.html>



o tempo. Hoje nos EEUU, a mulher “pode tudo” se ficar bonita e charmosa. Ironia, humor e apropriação são estratégias difíceis de serem bem usadas, em parte porque há nuances culturais e hipóteses envolvidas.

Os recentes trabalhos do *subRosa* têm se apropriado da linguagem da publicidade, muito mais que as imagens. Tanto as imagens quanto as palavras da publicidade nos interessam e vemos isso como uma das manifestações da cultura eugênica.

**Para você, quais foram os fatores que contribuíram para a convergência entre coletivos de arte e ativismo nos últimos anos, ligando questões sociais e políticas a práticas artísticas intervencionistas?**

Coletivos de arte nos EEUU e Canadá aprenderam muito com os movimentos globais e os movimentos dos direitos civis/humanos norte-americanos, incluindo o programa de arte feminista no início dos anos 70 na Califórnia.

**Qual a sua opinião sobre as formas tradicionais de protesto ligadas ao feminismo, como as manifestações de rua? Ainda são eficazes?**

Algumas formas tradicionais de protesto ainda continuam totalmente eficazes. *SubRosa* apóia um movimento criativo e multifacetado para os direitos humanos. As abordagens do grupo procuram usar da melhor maneira nossas fontes e habilidades em projetos específicos para um público específico. Para outros, diferentes abordagens são melhores. Apenas tomamos cuidado para o mero fato de que um artista usando um novo método ou novos materiais (por exemplo, materiais eletrônicos ou biológicos) não produz, necessariamente, um trabalho crítico.

## **Entrevista com Yomango**

**Entrevistado:** Yoques (pseudônimo)

**Idade:** 24 anos

**Data:** 28/01/2006

**No e-mail que mandei, pedi para que algum ativista do Yomango respondesse o questionário. Por favor, apresente-se e diga qual a sua atividade no grupo.**

Olá, colega. Recebi o seu e-mail sobre o Yomango. Me parece que você está procurando alguém que responda a sua entrevista.

É que eu sou bastante inculto... Não tenho a menor idéia de história, nem de arte, nem de Situacionismo... nada de nada! Mas posso contar como estão as coisas na rua, do dia-a-dia das pessoas ligadas ao Yomango.

Meu apelido é Yoques, tenho 24 anos. Trabalho na construção, recupero blocos de solos (trabalho assalariado) e sou ativista social, *okupa* e reformo casas ocupadas. Sou psicólogo, sexólogo, ciberativista, funcionário público e consultor de dúvidas legais, entre outras coisas (trabalho não-assalariado).

Nas horas livres, sou o encarregado de responder dúvidas sobre a comunidade Yomango (como muitas outras pessoas). De vez em quando, escrevo alguns textos reflexivos ou recolho textos que me parecem interessantes e dou a eles um formato mais bonito (estilo pdf, por exemplo).

### **Quando começou o seu interesse pelo ativismo político?**

No meu tipo de vida de associação comunitária e apoio mútuo, novas idéias sempre surgem. Novas formas de confrontar a sociedade capitalista e de evitar uma ambição exclusiva vinda da mesma. Realmente, é muito frequente saber de vários grupos que estão trabalhando sobre algum assunto interessante. Assim, acredito que é quase impossível que, em sua vida, você não cruze com algo que valha a pena se dedicar, como foi o que aconteceu no meu caso.

### **E como surgiu a oportunidade de participar da rede Yomango?**

Simplesmente aconteceu. Yomango acontece, sucede, passa na sua frente e faz você se dar conta de que isso está te esperando, te ajudando a crescer e a viver mais feliz consigo mesmo e com as pessoas que te cercam.

### **De que forma as ações do Yomango são criadas e organizadas?**

Não sei como as ações são organizadas. Suponho que elas sejam criadas por amigos que tenham uma vontade em montar algo belo e reivindicativo. Não tenho participado muito das ações, tenho apenas acompanhado por vídeo ou conversado com as pessoas que participam. Só que, mais do que nunca, estou me concentrando em expandir a idéia de Yomango, em criar notícias, em ser crítico com as minhas explicações acerca das ações da rede pelo globo.

**O Yomango pretende tornar-se um movimento internacional. Levando em consideração as “franquias” da rede na Espanha, México, Alemanha, Argentina e Chile, e as diferentes situações e realidades sócio-econômicas desses países, como uma ação do Yomango torna-se global nos dias de hoje?**

Pergunta difícil... Yomango faz parte da vida de cada pessoa que sobrevive graças a essa ferramenta. Cada grupo que usa a ferramenta Yomango decide com seus conhecidos e

amigos o que querem fazer. As ações surgem espontaneamente na mente de alguém. Ninguém é obrigado moralmente a participar delas.

Sobre as realidades sócio-econômicas de cada país, é importante saber que existem diversas leis nesses países que implicam diferentes ações *Yomango* no cotidiano. Por isso, o apoio que pode ser dado a uma ação do *Yomango-BA* (Buenos Aires) será diferente ao apoio dado ao *Yomango-DF* (México, Distrito Federal) e o *Yomango-BCN* (Barcelona e Catalunha). Cabe lembrar que, em 2002, o *YMNG-BCN* celebrou o aniversário da revolta argentina *mangando* um centro comercial importante de Barcelona e celebrando a revolta em um dos bancos responsáveis pela crise argentina (Santander) com a famosa ação *Yomango-Tango*.

### **Como um protesto contra as multinacionais, o *Yomango* propõe o ato de *mangar*. O roubo é um ato político?**

Para mim, roubo é o que as empresas geram, jogando com a vida das pessoas e roubando sua alegria e felicidade, assim como o seu tempo livre em todos os países que, infelizmente, têm economias catastróficas.

Eu não PROTESTO contra as multinacionais. Eu LUTO contra elas. Protesto pelas condições injustas de vida que estão no mundo e resolvo mão a mão o conflito com as multinacionais e com os inimigos da humanidade.

Para mim, *mangar* é um ato político, tal como se entende na Espanha. É algo que não afeta você sendo de direita ou de esquerda, anarquista ou capitalista... Essa situação afeta a todos por igual e acredito que a definição que tenho de algo político não é bem isso. O que eu tenho claro é que *mangar* não é um roubo. No pior dos casos, é um furto.

### **Você considera o trabalho do *Yomango* arte e/ou engajamento social?**

Ação direta.

### **As formas tradicionais de protesto, como manifestações ou *sit-ins*, são eficazes nos dias de hoje?**

Acredito que são ineficazes. E acredito que apenas são eficazes quando reina a anarquia entre elas. Agora que as pessoas de direita saem às ruas para manifestar-se contra os direitos dos homossexuais, dos bissexuais e dos imigrantes, agora que se pode *assumir* que esta é uma sociedade madura, as manifestações organizadas me parecem tão estúpidas quanto os desfiles de moda. É o tipo de estratégia que você já sabe bem o que vai acontecer, o que te faz voltar tranquilo para casa... Para mim, manifestações com cartazes não têm o mesmo valor de antes.

Acredito nas revoltas, nos enfrentamentos diretos contra a ordem pré-estabelecida, nas formas possíveis de se fazer isso. O *Yomango* é uma dessas manifestações anarquistas de recusa. Surge no interior de pequenos grupos de amigos que planejam uma ação concreta, mas que desconhecem o seu resultado final. São pessoas capazes de decidir a realização de um plano inicial em três minutos. Pessoas autônomas que levam adiante suas idéias com a aprovação do subconsciente coletivo.

### **Qual a importância da *internet* na realização e divulgação das ações *Yomango*?**

Fundamental na divulgação. Desprezível (quero dizer, não-necessária) no caso de se montar uma ação. Mas continuo pensando que, para montar as ações, não é necessário usar a *internet*, ainda que ela possa dar uma ajuda.

### **O movimento contra a globalização capitalista está estagnado?**

Acho que está um pouco estagnado, sim. Mas é porque as pessoas estão recompondo suas lutas para ver se são ou não efetivas. Desde a invasão do Iraque por parte dos malditos EEUU, se resolveu fazer um boicote à Malboro, ao BBVA (Banco Bilbao Vizcaya e Argentaria) e à Coca-Cola, mas que finalmente se desfez por si só...

Para mim, o exemplo mais claro disso é que, em algumas casas ocupadas, ainda se encontra Coca-Cola em algumas geladeiras, e também em concertos e festas (é uma lástima, realmente...).

### **O que o *Yomango* espera provocar na sociedade e na mídia com suas ações?**

Espero que as pessoas assumam o *Yomango* e que, a partir disso, se crie uma forma de distribuição de justiça e de luta. Mas não penso que a mídia queira dar uma versão real de nossas atitudes. No fundo, estamos lutando contra o capitalismo desde a raiz, que é o mercado de compra e venda.

De parte da sociedade, para mim, ela tem mostrado que existem muitas pessoas que usam a ferramenta *Yomango* e que se sentem endossadas por outras que compartilham suas inquietações, ajudando com comentários e ações públicas.

E, finalmente, acrescento que essa entrevista pode te servir mais como a minha contribuição individual para responder suas dúvidas, mas quero que entenda que esta é a minha visão sobre *Yomango*, não a OPINIÃO do *Yomango*.

## Entrevista com The Yes Men

**Entrevistado:** Mike Bonanno (pseudônimo de Igor Vamos)

**Data:** 9/02/2006

**Há alguns meses, o governo brasileiro fez o pagamento antecipado da dívida que tinha com o FMI (US\$ 15,5 bilhões) e a Argentina pretende fazer o mesmo. Como vocês receberam essa decisão?**

Não recebemos a decisão muito bem. Claro, isso tudo está apenas focado em detalhes que vão desde a mudança do clima ao fim do petróleo. No fim das contas, ficará impossível para qualquer país liquidar suas dívidas, deixando as economias em uma desordem completa e irreparável. Realmente, é uma infelicidade que implica em aceitarmos o fim do mundo como o conhecemos e nos obriga a mudá-lo.

**Você considera o trabalho do *Yes Men* arte e/ou engajamento social?**

Nosso trabalho é ativismo criativo, mas isso depende apenas de quem o observa. Tanto faz o modo como as pessoas o enxergam.

**O famoso *prank* do desastre em Bhopal envolvendo a Dow Chemical foi certo no objetivo de levar às pessoas um assunto até então pouco conhecido e discutido. Por outro lado, acredito que vocês conseguiram, de alguma forma, mostrar a fragilidade da imprensa ao publicar notícias artificiais (por exemplo, os *pranks* de Joey Skaggs mostram muito bem isso). De que forma o seu trabalho pode contribuir para a mudança da situação atual do jornalismo político, no sentido de reformular a cobertura da imprensa, ou mesmo de promover a democratização da mídia?**

Sem dúvida, nós achamos que democratizar a mídia seria ótimo! Quebrar os conglomerados da mídia, assegurar que o dinheiro não traz um acesso igualitário, pois as pessoas que estão no comando não têm o menor interesse nisso...

Para nós, pelo menos, a mensagem do nosso *prank* sobre o caso em Bhopal não foi exatamente sobre a fragilidade da imprensa. Não estamos tão interessados nesse aspecto do trote. Já o Joey Skaggs concentra suas ações precisamente no modo como ele explica os seus *pranks*: “você não pode acreditar em tudo que ouve na mídia”. Essa é uma boa mensagem, mas não é o nosso objetivo. Na maioria das vezes, os brilhantes *pranks* de Joey Skaggs não são viáveis politicamente, mas alguns deles são.

Com o *prank* da Dow, quisemos causar a essa corporação uma humilhação pública pela sua recusa em ajudar o povo de Bhopal. Por um momento, mostramos que um outro mundo NÃO É possível se deixarmos as corporações decidirem aquilo que elas acham certo. A nossa mensagem é clara: devemos mudar o sistema. A imprensa unidimensional é apenas um sintoma da doença e nós estamos interessados em nos livrar da doença não apenas tratando um único sintoma.

**O *Management Leisure Suit* faz também uma crítica à situação da exploração do trabalho no Terceiro Mundo. Pensam em realizar mais *pranks* enfocando essa questão nos EEUU e na Europa?**

Pensamos bastante nisso. Mas agora, estamos concentrados em assuntos um pouco maiores do que nós. Assuntos que, de alguma maneira, perdemos de vista enquanto nos preocupávamos com os detalhes. Estamos tentando lidar com a questão da mudança climática...

**Em diversas ações, o *Yes Men* tem abordado o conceito de “correção de identidade”. Assumir os papéis e usar a linguagem do inimigo são, na sua opinião, as formas mais eficazes de produzir um protesto político atual?**

Poderíamos não ser úteis sem uma forma tradicional de organização. A organização real é a única forma útil de ativismo. Sem ela, poderíamos ser desnecessários, pois não teríamos como expandir o interesse de muitas pessoas sobre estes assuntos. Há uma série de atividades que são mais importantes do que aquilo que fazemos: processos, agitação, organização, passeatas etc.

Mas adoramos aquilo que fazemos. Contanto que se tenham pessoas fazendo um trabalho duro, continuaremos fazendo essas ações e dirigindo as pessoas que nós encontrarmos aos grupos mais sérios.

**Para você, quais foram os fatores que contribuíram para a convergência entre coletivos de arte e ativismo nos últimos anos, ligando questões sociais e políticas a práticas artísticas intervencionistas?**

Ativismo criativo sempre acontece de uma forma ou de outra, mas está mais popular agora porque é mais divertido que a maioria das formas tradicionais de ativismo. Mas há um perigo em pensar que esse ativismo criativo fará uma diferença quando, na verdade, não faz, superestimando sua importância com relação a outras formas de manifestação.

**O movimento contra a globalização capitalista está estagnado?**

Não, ele ainda continua fluindo... Somos otimistas.

**Depois do 11 de Setembro, qualquer tipo de protesto nos EEUU poderia ser considerado pelo governo norte-americano um pretexto para um ato terrorista. O que os artistas-ativistas podem fazer no contexto dessa situação política?**

Não sei se tenho uma boa resposta para isso... O que eu posso dizer? O vice-presidente Dick Cheney atirou em um amigo que participava de uma caçada com ele, mas isso não foi lá grande coisa! Acidentes acontecem o tempo todo, eles dizem. Acho que não consegui responder a sua pergunta...

**Vocês participaram da mostra *The Interventionists*, realizada em 2004 no Museu de Arte Contemporânea de Massachusetts (MASS MoCA). Como foi levar o trabalho que realizam para uma exposição de arte?**

Não nos importamos muito com isso, apesar de ser uma chance de contarmos a nossa história de uma outra maneira. Com frequência, financiamos o nosso trabalho por meio da arte. Temos conseguido algum dinheiro através desse canal.

**De que maneira as ações do *Yes Men* podem resultar em um impacto global? Dentre os diversos *pranks* que o grupo realizou, qual foi o mais bem-sucedido?**

Muitas das nossas ações locais são ativadas nas histórias que são contadas sobre elas mais tarde. Nós as contamos em textos, vídeos e mandamos *press releases*. As pessoas lêem e assistem sobre elas, e assim esperamos atingir os nossos objetivos.

Dentre os *pranks*, o anúncio da Dow na BBC foi o nosso trote mais importante porque:

- A) Forçou a Dow a anunciar que eles não ajudariam as vítimas de Bhopal,
- B) Causou a Dow uma perda temporária de 3 US\$ bilhões no mercado de ações,
- C) Fez com que milhões de pessoas soubessem que a Dow não havia limpado a sujeira em Bhopal (não necessariamente nessa ordem).

**Além dos *Diggers*, dos *Yippies* e dos situacionistas, quais outras manifestações artísticas são referência para o *Yes Men*?**

Há uma quantidade grande de influências. Satiristas como Jonathan Swift (1667-1745), Honoré Daumier (1808-1879), Denis Diderot (1713-1784) etc. Antigos mitos indígenas e seus personagens *tricksters* também são importantes. Esses personagens, regularmente, mudam de aparência, mascaram, intervêm e interrompem de modo a refletir os absurdos ou as injustiças do sistema. Influências posteriores incluem os movimentos artísticos, especialmente a vanguarda histórica, como o Dadaísmo, o Surrealismo e por aí vai.

**O que o *Yes Men* espera provocar na sociedade e na mídia com suas ações?**

Esperamos provocar uma mudança em um nível fundamental e profundo. Mas nós esperamos apenas mudar algumas poucas opiniões, principalmente opiniões políticas e sua convicção sobre a possibilidade de mudança. Através disso, queremos trabalhar em direção a uma mudança profunda.

## Entrevista com Mark Dery

Data: 11/09/2006

**Um dos primeiros críticos a escrever sobre *Culture Jamming* foi você no início da década de 90, popularizando o termo em jornais e revistas, como o *The New York Times* e a *Adbusters*. Passados todos esses anos, intervenções em *outdoors* e anti-propagandas parodiando as grandes corporações continuam efetivas?**

Sim, *Culture Jamming* e outras formas de guerrilha semiótica não farão os joelhos do capitalismo tremerem. Você quer provocar um “ataque no coração do Estado”, como diziam as Brigadas Vermelhas nos anos 70 na Itália? Vestir um paletó sobre uma camiseta com material explosivo, infiltrar-se na próxima reunião no *Bohemian Grove*<sup>14</sup> e então apertar o detonador e transformar o encontro da elite dominante da América em um banho de sangue? Vamos encarar os fatos: *Culture Jamming* é a Intifada dos estudantes de graduação. Eles não denominam *Culture Jamming* de “resistência simbólica” por acaso. Isso não vai diminuir o custo dos medicamentos, diminuir o nível de clorofluorcarbonetos na atmosfera ou provocar um enfarte no miocárdio do Poppy Bush<sup>15</sup>. É uma “expressão à”, não um “substituto para” a base vergonhosa da verdadeira mudança política – *lobbying* e legislação das forças armadas, jogando o seu corpo sobre os sistemas de poder.

Mas, em uma sociedade do espetáculo, na qual o poder é exercido cada vez mais por narrativas midiáticas cuidadosamente planejadas e acontecimentos encenados – pense na postura do Bush depois do estrago em Nova Orleans devido ao Katrina, com um pano de fundo iluminado artificialmente e uma boa imagem televisiva no estilo de Hollywood – combater simbolismo com contra-simbolismo é uma parte essencial de qualquer estratégia ativista. Se uma árvore cai na floresta de signos e a câmera de um telejornal não está lá para gravar, ou um *blogger* não está lá para escrever o ocorrido em seu *site*, ou um curioso não está lá para registrar com a câmera de seu celular, ela fez barulho? Você não precisa ser Baudrillard para saber a resposta, no nosso momento mediado e sem esperança: é um ressonante “não”.

Em 1943, Winston Churchill disse aos filhos da classe dominante da América, em uma aula em Harvard, que “os impérios do futuro serão os impérios da mente.” Agora, o mundo paralelo das narrativas das notícias, do simbolismo da publicidade, das fábulas de Hollywood e das imagens de videogame é um teatro de guerra onde a competição das narrativas – a luta pelo controle do significado das coisas e pelo mundo paralelo da opinião pública – está sendo disputada. Obviamente, isso não significa que a realidade é uma estrada assassina. Por exemplo, os ativistas do movimento de reforma da mídia, como Robert McChesney, que formou uma organização, a Free Press<sup>16</sup>, com o objetivo de exigir mudanças radicais na política de telecomunicação e de regulamentos da Comissão Federal de Comunicação (FCC), são de importância vital. Mas há também os bandidos de *outdoor* que sequestram o sistema da publicidade nas ruas, desconstruindo sua retórica visual para expor o materialismo em busca do sucesso, o sexismo da Idade da Pedra, o distúrbio de ansiedade, a rejeição do corpo, o falso alternativo e a rebelião de mentira que lubrifica as engrenagens da maioria das campanhas publicitárias.

---

<sup>14</sup> Clube seletivo situado perto de São Francisco, cujas reuniões participaram os antigos presidentes Richard Nixon, Ronald Reagan, George H. W. Bush e Bill Clinton, bem como o Primeiro-Ministro britânico Tony Blair.

<sup>15</sup> Poppy Bush é como a família e os amigos mais íntimos do pai do presidente norte-americano o chamam desde a juventude.

<sup>16</sup> <http://www.freepress.net>



Os embusteiros de mídia, como *The Yes Men* e Joey Skaggs, expõem a veracidade não-questionadora das notícias da mídia corporativa diante do governo e dos relações-públicas corporativos, que são como cães inofensivos a serviço de líderes políticos e de negócios. A qualquer momento, *The Yes Men*, *Billboard Liberation Front*, Ron English ou Joey Skaggs expõem as agendas ocultas e os mecanismos de manipulação que estão por trás das estratégias de Karl Rove<sup>17</sup>, as campanhas publicitárias corporativas da América ou as notícias obscuras. Eles nos levam para fora da nossa letargia consumista com uma astuta lembrança de que nós estamos sendo estimulados e persuadidos a “Obedecer o Gigante” (*Obey the Giant*, tomando emprestado a frase do grafiteiro norte-americano Shepherd Fairey, usada para a nossa cumplicidade descuidada com as agendas da elite).

Ao mesmo tempo, o *Culture Jamming* oferece desesperadamente lições necessárias de *media literacy*, sugerindo modos de ler as narrativas visuais que publicitários, marqueteiros, titulares das marcas, relações públicas e outros membros das indústrias da persuasão usam para maquiagem nossas mentes. Enfim, atos casuais, sem sentido, são inspiradores. Eles nos lembram de uma cínica e deprimida *TV Nation*<sup>18</sup> jogando um tijolo flamejante na indústria cultural, através de *pranks* políticos que podem ser potencializados tanto pelos *jammers* como pela audiência que observa, sem mencionar também uma boa diversão selvagem.

É importante lembrar também que o *Culture Jamming* tem na sua origem tanto a tradição do carnaval medieval (teorizado definitivamente por Mikhail Bakhtin em seu livro sobre Rabelais), como o teatro político dos ativistas dos anos 60, como Abbie Hoffman, ou as provocações na mídia dos situacionistas. Os *jammers* oferecem uma visão daquilo que Bakhtin chama de “mundo ao revés”. Seus *pranks* nos dão um controle necessário da realidade, nos lembrando que as relações de poder que estruturam a nossa sociedade são criadas pelo homem, e não dadas por Deus. Sobre o *statu quo*, os *culture jammers* argumentam que é puramente provisório. O gesto para um mundo melhor, onde os cidadãos são muito mais que meros consumidores – uma “carteira com uma boca”, para usar uma maravilhosa frase de efeito da publicidade – e onde a sociedade é muito mais que um vínculo com o dinheiro e uma escolha manipulada em meio ao menor dos males da política.

### **Para você, quais foram os fatores que contribuíram para a convergência entre coletivos de arte e ativismo nos últimos anos, ligando questões sociais e políticas a práticas artísticas intervencionistas?**

Por ter desafiado aquela multidão enlouquecida para ver a mostra sobre o Dadá no Museu de Arte Moderna de Nova York, tenho mostrado que a idéia de coletivo de arte não é exatamente recente. Não seria o que todos os “ismos” espalhados pelo Modernismo do século XX foram, mas com um outro nome?

Para ser mais claro, os nomes-marca dos movimentos do último século foram frequentemente dominados pelo produtor midiagênico de manifestos: Marinetti será eternamente o rosto público do Futurismo, Breton é o estenógrafo do Surrealismo (mas, nas mentes da maioria dos críticos de arte, Dali é o Surrealismo na imaginação popular), Andy Warhol é a imagem da *Pop Art*, e por aí vai. E é claro, movimentos semelhantes sempre incluem em seus espaços de circulação um punhado flutuante de profissionais, astutos o suficiente para perceber que pular na tendência do dia é a única maneira de mostrar-se, de ser examinado e de vender...

---

<sup>17</sup> Assessor político e principal estrategista do governo Bush.

<sup>18</sup> Série de televisão dirigida por Michael Moore nos anos 90.

Coletivos como *Critical Art Ensemble*, 0100101110101101.org, *Billboard Liberation Front*, *Billionaires for Bush* (ou Gore), *The Yes Men*, *The Biotic Baking Brigade*, Luther Blissett e outros descartam a idéia de serem conduzidos pelas energias de um único integrante ou dominados pelos olhares públicos de seus porta-vozes mais amistosos com a mídia, apesar de uma insistência “anarco-seja lá o que for” em uma identidade coletiva. Mas eles não são muito diferentes dos “ismos” modernistas que eu mencionei. Por outro lado, você está certo em apontar que o mundo da arte (e por mundo da arte, penso até nas tendências que estão na mídia e no mundo da arte de Manhattan) tem testemunhado um afloramento do que poderia ser chamado de “consciência coletiva” nos últimos anos. Aliás, há um artigo do crítico Holland Cotter sobre este fenômeno, publicado no *The New York Times* em 5 de março de 2006<sup>19</sup>. Claramente, esse “fenômeno de auto-organização” (para usar um vocabulário vindo de teoria da complexidade) é produto da nossa época, quando a atmosfera está densa com as conversas sobre “resistência sem líderes” das células terroristas – uma referência infeliz, talvez, mas a retórica de defesa do *Culture Jamming*, com suas ações de “guerrilha” e “mídia tática”, faz esse tipo de analogia ser inevitável. Perdoe o meu determinismo tecno à la McLuhan, mas as dinâmicas culturais da Era Digital – os *megatrends*<sup>20</sup> – para desenterrar uma palavra dos anos 90 – são todas sobre conexões espontâneas e estruturas de poder descentralizadas que permitem a horizontalidade (*peer-to-peer*), assim como a verticalidade da mídia de massas que facilitou um “fenômeno emergente” (de novo uma referência vinda da teoria da complexidade), tal como *MoveOn.org*<sup>21</sup> (política) e *The Huffington Post*<sup>22</sup> (mídia).

É uma sabedoria comum de que a rede, fiel ao seu nome, facilita a comunicação que caminha ao redor do *statu quo*, permitindo geograficamente que grupos espalhados, e com o mínimo acesso à mídia, alcancem a massa crítica, às vezes com uma rapidez de tirar o fôlego. Assim como essas novas estruturas oferecem aos artistas um espaço para organizar o dissenso, eu estou muito entusiasmado sobre o potencial dos coletivos subculturais em abrir seus caminhos para um discurso político dominante através do uso de táticas que rompam o espetáculo, que atraiam a cobertura da mídia e que agitem a estrutura diegética aprovada oficialmente para dentro das nossas relações culturais.

Eu estou igualmente entusiasmado com a habilidade desses coletivos em desestratificar o mundo da arte – em contornar a elite esclerótica formada por soldados de teorias acadêmicas e revistas que se incubem em apresentar as tendências como a “criança-prodígio do ano”. Mais especificamente, a lógica *open source* do nosso momento histórico, exemplificado pelos coletivos subculturais, poderiam levar à “napsterização”<sup>23</sup> do mundo da arte, pela qual eu entendo como a eliminação da sufocante “artestocracia” na economia de seu mundo. Por muito tempo, um bando de negociadores e de revistas de alta qualidade que falavam sobre (e para) a grande elite (como se ela fosse um elenco de um anúncio da Polo Ralph Lauren) frequentaram alegremente o rebanho confuso de senhoras do Upper East Side, que financiavam a arte como a crista heráldica da classe dominante, sem esquecer do investimento em *marketing* elegante.

---

<sup>19</sup> COTTER, Holland. “The Collective Conscious”, 5/03/2006. Disponível em: <http://www.caedefensefund.org/press/CollectiveConsciousNYT030506.pdf>.

<sup>20</sup> Nome do livro de John Naisbitt, publicado em 1982, que indicava as novas tendências globais para o século XXI no campo corporativo e da informação.

<sup>21</sup> <http://moveon.org>

<sup>22</sup> <http://www.huffingtonpost.com>

<sup>23</sup> Referência ao *Napster*, programa de compartilhamento de arquivos em mp3.

A música *pop* também tem mostrado um crescimento de bandas que estão dando um fim ao monopólio das gravadoras *majors* na máquina publicitária, usando os espaços sociais da *internet* no momento certo de dar adeus à indústria podre de discos e sua corrupção (suborno e contrato a juros). Nos meus sonhos, resistência celular – coletivos de arte e *Culture Jamming* explorarão estas e outras tecnologias para fazer o mundo da arte cair de joelhos (posso sonhar, não?). Um último ponto: esta lógica cultural se aplica da mesma forma aos agentes nômades – uma ação feita por uma única pessoa, como *Obey the Giant*, Joey Skaggs e Reverend Billy.

**Depois do 11 de Setembro, qualquer tipo de protesto nos EEUU poderia ser considerado pelo governo norte-americano um pretexto para um ato terrorista. O que os artistas-ativistas podem fazer no contexto dessa situação política?**

Presumo que você esteja se referindo ao *Critical Art Ensemble*, cujo um de seus integrantes, Steve Kurtz, está sendo processado pelos caçadores de bruxas do FBI pelo uso inofensivo de bactérias e equipamentos caseiros de laboratório em sua performance artística anti-biotecnologia. Eu não estou a par de outros *jammers* que estejam sobre suspeita oficial de crimes contra a segurança nacional.

Quanto ao *Culture Jamming* realizar uma crítica à administração Bush pós-11 de Setembro, por intimidar e interrogar pessoas (lembra do homem em *Fahrenheit 11 de Setembro* que recebeu uma visita ameaçadora do FBI depois de fazer comentários críticos sobre o nosso destemido líder?), mostrar a auto-censura e o hiperpatriotismo pueril dos noticiários, bem, este trabalho tem sido abandonado, não? Nesse sentido, precisamos de jornalistas investigativos teimosos e “oponentes” (são uma espécie em risco de extinção na mídia corporativa), como Walter Pincus, Lowell Bergman, Seymour Hersh, Robert Fisk e Greg Palast, muito mais do que precisamos de *jammers*.

Em nosso crescente momento “orwelliano”, uma exposição corajosa na primeira página de um jornal nacional, ou melhor ainda, em um noticiário em horário nobre, das tentativas do governo norte-americano em pichar as vozes críticas dos grupos ativistas como “não-patrióticas” – assim como no governo de Edgar Hoover, que enfatizava a ameaça da infiltração comunista nos EEUU – e o uso de táticas de intimidação contra os cidadãos americanos (como o FBI batendo na porta das pessoas), vale mais que uma dúzia de *outdoors* alterados quando queremos criar um impacto político mais profundo.

**Coletivos como *The Yes Men* e *Yomango* têm utilizado as “falhas” do sistema capitalista/neoliberal, produzindo ataques intervencionistas e de mídia tática contra as corporações. Como uma ação local promovida por estes e outros grupos pode resultar em um impacto global?**

A crítica do *Yes Men* está na indústria cultural. Eles se infiltram no sistema da mídia de massa e usam a sátira sociopolítica e o humor desconstrutivo para ridicularizar e criticar a falta de ação do governo, denunciar danos corporativos e outras injustiças sociais.

Por outro lado, o *Yomango* me vem como um *revival* gelado de *Roube Este Livro* (*Steal This Book*), de Abbie Hoffman. O manifesto do grupo, “10 Sugestões para um Estilo de Vida *Yomango*”, é uma mistura brutalmente inocente de estratégias contraculturais dos anos 60, “promovendo... o furto em lojas como uma forma de desobediência e ação direta contra corporações multinacionais”, um anti-consumismo pseudo-marxista que substitui o vínculo do dinheiro com uma “política de felicidade, de colocar o corpo em primeiro lugar” (sabe lá o que isso significa). Uma visão pseudo-situacionista do *shopping center* transformado em um espaço para um jogo subversivo e alguma onda pseudo-batailleana sobre o furto como um *potlatch* pós-moderno. Enfim, idéias meio

requentadas que tiveram seu prazo de validade vencido, assim como a sua periculosidade...

“Afanar” é entendido como um delito, mas o “*Yomango* não reconhece legalidades ou ilegalidades”, diz o seu manifesto. “Mas como um tipo de legitimidade que vem de baixo, do cotidiano, do desejo de viver com liberdade criativamente”. Que tipo de legitimidade é essa? Você sabe, cara, como “um tipo”. Isso está vago e é o tipo de coisa ectoplasmática – aquela autenticidade inexplicável que emana do povo, cara. Não me pergunte sobre detalhes! Quando a lei me acusar de furtar lojas, direi a ela que não reconheço legalidades ou ilegalidades. Isso realmente vai levantar o Pentágono! E para os varejistas miseráveis, cujas mercadorias eu estou afanando, queimar oferendas no altar da minha rebelião de classe média, bem, é um mundo cruel, cara!

Agora é sério: se você está me perguntando se *jammers* como *The Yes Men* e os *manguistas* anti-consumo do *Yomango* têm um “impacto global”, vou te responder com uma outra questão: isso importa? Quando (e esse é um “imenso” quando) gestos micropolíticos capturarem o olhar desviado da atenção desordenada da grande mídia e se (e esse é um “imenso” se) a mídia captar a piada dos *jammers* (apurar corretamente a história, ao invés da complacência afetada e pseudo-intelectual voltada para todas as coisas que estão fora do *mainstream*), então talvez, apenas talvez, esses atos de *Culture Jamming* poderão perfurar a desordem midiática que obstrui a mente global.

Mas há também uma desordem fora disso. Nos dias de hoje, a meia-vida de um acontecimento é de apenas 15 minutos, incluindo os grandes acontecimentos. Por um longo tempo, o pesadelo interminável no Afeganistão desapareceu da tela do radar da mídia, impedido pela contagem diária de corpos em Bagdá, a guerra do Hezbollah israelense no Líbano e as incessantes críticas das últimas bobagens de Hollywood (os filmes *A Dama na Água* e *Serpentes a Bordo*). Se uma bomba geopolítica, como o Afeganistão, pode ser jogada para fora da mente das pessoas como o pecado mais leve cometido por uma celebridade, o último *prank* do *Yes Men* terá um impacto global? Se eu altero um *outdoor*, prendendo apenas a atenção de um transeunte ao invés de vários e plantando a semente da consciência crítica, isso já não é o bastante? Claro, as mudanças permanentes na política pública, a lei da terra e a consciência nacional são os últimos marcos dos impulsos progressistas expressos na organização de reforma da mídia de McChesney, no movimento “Sem Logo”, de Naomi Klein, ou na revista anti-consumo e ecopolítica *Adbusters*. Mas isso não significa que devemos dispensar a ajuda do ativismo micropolítico, que captura uma feliz compradora de seu transe consumista, ou inspira a questionar a aceitação da mídia como um alto-falante pessoal de Karl Rove. Se todo *jamming* libera uma mente por costurar as sementes da alienação marcusiana vindas do espetáculo, ou expõe a manipulação das indústrias de persuasão das “imagens em nossas cabeças” (de acordo com Walter Lippman), ao fabricar o nosso consenso pelas agendas da elite, então isso é muito mais do que merecido.

Como Umberto Eco em seu ensaio de 1967, “Guerrilha Semiológica”: “É preciso ocupar, em todos os lugares do mundo, a primeira cadeira diante de cada aparelho de televisão (e naturalmente: a cadeira do líder de grupo diante de cada tela cinematográfica, de cada transmissor, de cada página de jornal). Se quiserem uma formulação menos paradoxal, direi: a batalha pela sobrevivência do homem como ser responsável na Era da Comunicação não é vencida lá onde a comunicação parte, mas aonde ela chega”. Esta citação de Eco é a verdadeira resposta teórica do leitor, a ladeira escorregadia que conduz alguns seguidores dos estudos culturais a identificar a subversão subcultural em cada episódio de *Buffy*, *a Caça-Vampiros*, mas também é um estimulante chamado à luta que, apesar de tudo, é o solo teórico do *Culture Jamming*.

### **Qual a importância da mídia tática hoje e do potencial da *internet* como uma ferramenta de distúrbio eletrônico?**

Nunca soube perfeitamente o que a frase vaga “mídia tática” significa, por isso eu não a utilizo. O problema com a mídia tática é que ela é igualmente aplicável de uma forma divergente, tanto pelos *samizdat* russos, como uma ferramenta repressiva como os “receptores do povo” (rádios de baixo custo), que asseguraram um sistema de circulação da propaganda nazista no Terceiro Reich. O termo tem uma objetividade à la McLuhan, uma neutralidade estruturalista que eu acho problemática, mas eu estou me desviando da sua pergunta...

Com relação à eficácia da *internet* como uma arma para o que o *Critical Art Ensemble* chama de “distúrbio eletrônico”, eu estou mais entusiasmado sobre o seu papel como um adesivo social, da vida em rede ser uma máquina de conexão (no sentido figurado, não aquele dado por Danny Hillis), permitindo desde um isolamento progressivo até o conectar-se e a formar coalizões com a massa crítica. Este é o fenômeno do *MoveOn.org*, e embora esteja em uma fase de desenvolvimento, tem um potencial de agitar os pilares do poder. Mesmo agora, há uma necessidade desesperada de contrabalancear a morte da cultura de massa – a atomização e o isolamento da América em bilhões de micronichos demográficos e enclaves privatizados – e a vida pós-moderna sem raízes (empregos múltiplos e um número frequente de casamentos múltiplos em vários estados no curso de um tempo de vida).

Isso tudo importa porque muitos progressos nos tornam vítimas de um profundo sentido de isolamento, nos deixando sem poder e cínicos. Nessa atmosfera, é fácil que os poderes sejam divididos e conquistados especialmente por aqueles espíritos azarados e dissidentes. Se corresponder às expectativas de se continuar como uma rede sócio-política, a *internet* pode catalisar o equivalente cultural ao “equilíbrio pontuado” de Stephen Jay Gould, o aparecimento abrupto e assustador de novas formas de organização social e, nos meus sonhos, de mudança política.

### **De que forma os usos do *détournement* e do plágio podem contribuir para a produção de uma crítica contra as atuais estratégias corporativas do capitalismo?**

Bem, todos os textos – pelo menos todos os textos ocidentais – são intertextuais (segundo Foucault). Suas idéias, pontos de referência cultural e frases se cruzam como rizomas. Nesse sentido, toda a escrita é recombinante, especialmente no século XX. Modernistas como Joyce, Burroughs, pós-modernos como DeLillo e David Foster Wallace apenas deixaram evidente o que é latente em toda escrita da era dos meios de comunicação. Mas, quando você usa termos como, por exemplo, “apropriação”, e seu primo mais próximo, o “plágio” (mais politizado), desconfio que você esteja falando sobre roubar os símbolos, propondo-os para fins subversivos. Esse não é único modo de tomar o poder de volta, mas é, certamente, um modo honrado pelo seu tempo. A noção de *hackear* a linguagem programada, que estrutura as relações de poder da sociedade, é tão antiga quanto a desconstrução das narrativas dominantes da cultura branca pelos escravos afro-americanos, reescrevendo-as através de paródias encriptadas culturalmente, de forma que os brancos não pudessem compreendê-las – um fenômeno que Henry Louis Gates analisou em seu ensaio “The Signifying Monkey.”

No século XIX, o crítico social vitoriano Henry Mayhew se maravilhava com as gírias dos vendedores ambulantes londrinos que falavam uma espécie de inglês invertido com o objetivo de ridicularizar impunemente seus superiores – ficando a dois passos a frente dos policiais. Aos entrarmos na era moderna, esta forma de decodificação e recodificação se move da trapaça linguística para o “meio tático”, escolhendo estratégias visuais mais apropriadas para a cultura emergente de imagens. Algumas

delas eram explicitamente políticas, como as fotomontagens anti-fascistas de John Heartfield; outras eram puramente estéticas, como uma resposta artística à informação sobrecarregada e à mudança social desgovernada, como as colagens dadaístas de Hannah Hoch. Inegavelmente, a colagem é a mais complicada alegoria modernista, das montagens cinematográficas de Eisenstein aos cadáveres esquisitos dos surrealistas e as novelas *cut-up* de William S. Burroughs. O *Culture Jamming*, cria bastarda de muita *media literacy* e tão pouca democracia, deveria falar da linguagem de cortes rápidos, mudança dos canais de televisão e clique em *links*. Este é o único meio capaz de produzir um trabalho artístico com conteúdo crítico? Não exatamente, mas tirar as palavras da boca daqueles que as controlam e usá-las para ridicularizá-los, certamente dá ênfase ao seu enfoque político.

**A publicidade assimilou o protesto do *Culture Jamming*? Por exemplo, a propaganda do tipo *wink* analisada por Douglas Rushkoff, seria uma resposta corporativa a esse tipo de prática?**

Rushkoff foi dificilmente o primeiro a notar a engenhosa forma de “ventriloquizar” a voz vinda das ruas do *Culture Jamming*. Leslie Savan, uma observadora atenta da cultura da publicidade, cita uma série de exemplos em seu brilhante livro *The Sponsored Life*. E críticos da cultura visual, como Rick Poynor e Stuart Ewen, têm notado a apropriação da publicidade sobre o que o *Culture Jamming* faz das idéias e imagens da propaganda. É um corredor de espelhos pós-moderno – aspas dentro de aspas, dentro de aspas. Como Savan mostra em seu livro, esse é o cinismo da maioria dos consumidores convencidos de que suas mentes serão salvas das mãos intrometidas dos publicitários, marqueteiros e criadores de marcas.

O problema, como os críticos como Savan (e Mark Crispin Miller em seu ensaio “The Hipness Unto Death”) argumentam, é que a ironia pós-moderna e o cinismo radical nos deixam tão blindados emocionalmente que a nossa experiência do mundo ao redor de nós é enfraquecida e achatada, com uma bidimensionalidade que é praticamente autista. O mais importante é que há dois jogadores nessa competição: a publicidade cooptando as táticas de guerrilha e o “autêntico” visual vernacular, contra a postura “transgressiva” das subculturas como *Culture Jamming*, com a publicidade mostrando que nós também somos *cool* o suficiente para descobrir aqueles que nos persuadem escondidos debaixo da cama – os símbolos fálicos dos anúncios da Newport.

Este é o ponto que eu tenho chamado de “a física newtoniana da cultura de consumo”, onde qualquer ação repressiva vinda da cultura dominante é contrabalanceada por uma reação igualmente enfática (nem sempre igualmente efetiva) das subculturas transgressivas. E é claro, a apropriação tem aumentado a velocidade do ponto no qual o gesto mais radical de ontem é a moda comercializada em massa hoje. Com essa velocidade, chega também a rendição cínica do *coolhunter* – a crescente fé de que nenhuma tática subcultural é tão transgressiva a ponto de não ser apropriada pelo mercado e transformada em um significante padronizado de “se parecer como”, de “pensar como sem conformismo”. *Culture Jamming* constitui uma das últimas linhas de resistência contra essa lógica cultural. Mas, a completa noção de resistência pode ser agora uma utopia ingênua, um fóssil vindo do mundo perdido de Maio de 68.

## Entrevista com Stewart Home

Data: 22/08/2005

### **Você considera o *Culture Jamming* arte e/ou engajamento social?**

Obviamente, em uma sociedade capitalista, você utiliza este tipo de classificação (é isto ou aquilo?). Para mim, o ponto está em ir além de toda a canalização capitalista, de inundar todas as separações sociais e, particularmente, aquelas entre arte e política. A questão para mim não é tanto saber se é arte ou engajamento social, mas se é uma ação progressiva, se está derrubando barreiras, se gosto de fazer isso e se é algo que me entretém.

### **Quais os pontos de contato entre as intervenções/performances dos *culture jammers* com algumas manifestações artísticas e teóricas do século XX, como o Dadaísmo, a Internacional Situacionista ou mesmo a *Pop Art*, por exemplo?**

Para mim, há alguns pontos em comum entre o *Culture Jamming* e essas correntes, embora as ações dos *jammers* não sejam tão coerentes teoricamente quanto os situacionistas (que não tinham uma política perfeita sobre si mesmos e estavam muito fechados para isso) e, muitas vezes, esteticamente insuficientes se comparadas aos artistas *Pop*, como Andy Warhol. O próprio Warhol era obcecado pelo dinheiro, mas essa obsessão serviu para desmistificar as relações sociais capitalistas. Embora Warhol não fosse um anti-capitalista, suas obsessões levaram seu trabalho a um posicionamento mais progressivo, posições que não eram defendidas conscientemente. Os *culture jammers* estão a par dessas correntes, mesmo que não as conheçam com profundidade. Há uma influência amplamente positiva, às vezes negativa.

### **Como e quando a indústria cultural consegue banalizar o protesto de um artista? Por exemplo, a propaganda do tipo *wink* seria uma resposta corporativa a esse tipo de prática?**

A recuperação acontece todo o tempo. Você já deve ter visto pôsteres com *slogans* pintados com *spray* e impressos neles. O *graffiti* vem sendo utilizado por muito tempo pela propaganda corporativa das bandas de *rock n'roll*, em que as gravadoras pagam garotos para pintar esses *slogans* nas áreas urbanas.

Aquilo que é progressivo pode tornar-se regressivo/reacionário. A indústria da publicidade tem aprendido com o Surrealismo e os situacionistas, assim como os *culture jammers* aprenderam. A indústria cultural deseja recuperar essas correntes, os *culture jammers* querem derrubar as relações sociais atuais. A indústria cultural tentará despejar suas armas contra nós. Isso significa que nós devemos improvisar, pois, em algum momento, será possível também virar as armas da indústria cultural contra a sociedade capitalista.

### **De que forma as grandes corporações e a mídia contribuem para o aparecimento de artistas e coletivos dispostos a atacá-las?**

Quanto mais a sociedade de consumo transforma pessoas em coisas, e infiltra objetos com uma aparência de subjetividade, maior o descontentamento, até que finalmente isso se amadurece como revolta. Devemos nos revoltar não apenas contra a sociedade dominante, mas também contra os papéis que nos são destinados. Aqueles que são artistas e vêem suas idéias como progressivas devem, no fim das contas, rebelar-se contra a arte, atacar seus próprios privilégios e juntar-se à grande massa da humanidade e da correnteza da mudança revolucionária.

**Quando que a arte torna-se publicidade ao invés de criticá-la?**

Quando tudo reproduzir nossa própria alienação nesta sociedade e a indústria cultural tentar recuperar tudo aquilo que fizemos. Se nossas armas estão voltadas contra nós, devemos improvisar com armas novas e melhores. Claro, não vou me preocupar muito com os truques usados pelos *culture jammers* que querem publicidade e ajuda para propagandas. A crítica pode ser feita, mas nós também precisamos nos mover para coisas novas.

**Quais as relações que você vê entre as intervenções dos *culture jammers* com atos de vandalismo ou desobediência civil?**

*Culture jamming* está em descobrir o seu vândalo interior. Aquilo que os capitalistas rejeitam como destruição e violência são, frequentemente, as atividades mais criativas da nossa classe. Isso não é sobre objetos, mas sobre as relações sociais entre as pessoas, das quais as culturas progressivas emergem. É sobre dizer NÃO ao mundo com novos e criativos caminhos.

**O que você espera que o *Culture Jamming* provoque na sociedade e na mídia?**

O impacto deve mover-se do local para o global, começando com grupos pequenos de pessoas sentindo seu próprio poder e reunindo-se em solidariedade com outros grupos. *Culture Jamming* é excelente, mas a libertação não pode ser alcançada através da mídia.



## Entrevista com Adbusters

**Entrevistado:** Julian Killam, funcionário da Adbusters Media Foundation.

**Idade:** 33 anos

**Data:** 1/11/2005

**Coletivos como o *Earth First!* vêm o *Culture Jamming* como uma tática ativista que possibilita causar danos concretos à propriedade, ao passo que Naomi Klein caracteriza as ações dos *jammers* como “uma versão diluída da revolução”. Em qual dessas duas visões você situa o trabalho da Adbusters?**

De fato, essa é uma questão interessante. É muito comum para a maioria dos movimentos ativistas a promoção de uma revolução pacífica – principalmente quando você está falando sobre movimentos mais amplos e com maior reconhecimento. Você poderia argumentar, sem dúvida, que parte da razão está em proteger a si mesmo contra qualquer ação legal ou de consequências negativas. O *Greenpeace* pode ir longe o bastante com suas ações pacíficas, mas se eles encorajarem ações com bombas de incêndio, como as que o *Earth Liberation Front* executa, perderiam rapidamente o apoio que recebem.

Sem dúvida, defendemos o radicalismo e vemos que algumas dessas ações são muito divertidas. No último *Buy Nothing Day* de 2004, alguém derramou cola nas fechaduras de algumas lojas de grandes redes, justamente antes dos dias de maior movimento de compras. Este tipo de ação pessoal muda idéias, chama atenção para questões. Em Nova York, uma pessoa colou balões, como aqueles das histórias em quadrinhos, nos *outdoors*, dando às pessoas a oportunidade de escrever suas próprias e irônicas críticas sociais. Essa intervenção permite um ativismo aberto e ela não está realizando uma ação destrutiva. Há um lugar para todos, sem dúvida, e parte da nossa tarefa consiste em identificar e observar todas as iniciativas, igualmente.

**Em suas edições, a Adbusters publica o que a revista chama de *subvertising*. Esse tipo de anti-publicidade pode revelar o verdadeiro propósito das corporações? Como evitar a cooptação dessa manifestação midiática?**

Com o passar dos anos, uma coisa estranha que aconteceu foi que o *subvertising* se transformou em uma arma usada pelos próprios anunciantes. Ficamos bastante chocados com isso, embora na prática não signifique uma grande ameaça real, pois os objetivos permanecem diametralmente opostos. Os anunciantes tentam fazer você se sentir como se estivesse rindo com eles, considerando que nós ainda pretendemos apontar os terríveis crimes inerentes na publicidade. Os dois lados estão se desenvolvendo e respondendo um ao outro, mas nós ainda defendemos a verdade e a realização dela. Então, acredito que a balança inclinará a nosso favor.

**Para a Adbusters, a transmissão de *memes*, sobretudo pelas intervenções dos grupos de *Culture Jamming*, produz uma mensagem educativa?**

Como um estudante de retórica, posso responder que qualquer mensagem pretende ser educativa. Se existe um *meme* que estamos tentando transmitir, ele será novo para as pessoas e precisará ser apreendido e compreendido. Muito da maneira de como nós nos comunicamos está na própria persuasão e educação. Isso significa que a maioria de nossos *memes* está muito bem adaptada para ser usada na educação, mas isso é muito mais uma consequência do fato de que a maior parte da comunicação bem-sucedida é planejada para ser dessa maneira.

**Sobre algumas campanhas da *Adbusters*, como *TV Turnoff Week*, *Unbrand America* e *Buy Nothing Day*. Quais foram os avanços mais importantes obtidos por esses eventos nos últimos anos?**

Acredito que um dos maiores avanços foi o fato de que o *TV Turnoff Week* e o *Buy Nothing Day* são, agora, eventos internacionais e independentes. Inicialmente, nós éramos os únicos que promoviam essas coisas, mas agora, são eventos globais que acontecem por meio de suas próprias iniciativas.

**O que você espera que a *Adbusters* provoque na sociedade e na mídia?**

O que eu espero? Essa é uma questão interessante. Pessoalmente, espero organizar algo todos os dias, pois eu quero prosseguir com a luta, embora eu não espere, necessariamente, que o mundo mude imediatamente. Nós estamos lutando por um mundo onde seja possível comunicar-se de maneira justa e aberta. Uma de nossas batalhas fundamentais está em mudar a mídia para que todos tenham acesso a ela. A outra está em estimular uma reconsideração da economia moderna. Realmente, eu não sei como colocar esta resposta com apenas uma frase breve. Queremos o que é o melhor para todas as pessoas.

## Entrevista com Negativland

Entrevistado: Don Joyce

Data: 14/09/2005

### **Tenho uma primeira pergunta sobre o disco *Jam Con '84*, do *Negativland*. O que inspirou a banda a criar o termo *Culture Jamming*?**

Alguns membros do grupo estavam envolvidos com *ham radio* (rádio amador) nos anos 80 e gravavam algumas coisas dos *jammers* amadores daquele tempo. Eram rádio-amadores mais jovens, que tinham prazer com o *jamming* fora do sério e perturbavam os tediosos *old-timers*, predominantes nas bandas de onda curta, tocando trechos de fitas divertidas ou obscenas. Tudo isso era irreverente e hilário. A idéia estendeu-se às práticas de *Culture Jamming* em geral, interrompendo o fluxo “normal” das coisas com diversos tipos de comentários divertidos e irreverentes através de uma crítica não-autorizada.

### **Quais os pontos de contato entre as intervenções/performances dos *culture jammers* (e mesmo os trabalhos do *Negativland*) e algumas manifestações artísticas e teóricas do século XX, como o Dadaísmo e a Internacional Situacionista, por exemplo?**

Acho que nós nos identificamos com o humor e a ironia do Dadá e o crescimento das imagens culturalmente banais da *Pop Art*, mas nós, provavelmente, temos uma relação maior com a invenção da colagem dos surrealistas, agora transposta para o trabalho em áudio. A combinação de *found sound* é o nosso jogo.

### **Hoje, ações como intervenções em *outdoors* e anti-propagandas parodiando as grandes corporações continuam efetivas?**

Houve um grande movimento de alteração em *outdoors* em São Francisco, no início dos anos 80 e 90, mas me parece ter decaído um pouco agora. Eu gosto muito dessa expressão pública de anti-mensagens. Muitas vezes, as mudanças hábeis e sutis nas mensagens corporativas, frequentemente realizadas no próprio estilo do *outdoor*, são um grande gesto público de auto-defesa contra o bombardeio da influência comercial que todos nós estamos sujeitos diariamente.

E é claro, a propaganda é o último conteúdo sagrado que não pode ser bagunçado. Tente reclamar sobre os comerciais nos programas de entrevistas nas rádios. Este é o ÚNICO assunto que não é permitido uma discussão livre. Então, naturalmente, a propaganda é um grande alvo!

### **A publicidade assimilou o protesto do *Culture Jamming*? Por exemplo, a propaganda do tipo *wink* seria uma resposta corporativa a esse tipo de prática?**

A Sprite fez uma grande campanha na mídia aqui nos EEUU em que denegria seus próprios comerciais (“este *jingle* é tão estúpido, obedeça a sua sede”). Sim, a cooptação corporativa de que tudo é uma “prevenção” é quase imediato hoje, incluindo comerciais que são “anti-comerciais”. Essas alterações psicológicas nos deixam confusos às vezes...

### **De que forma as grandes corporações e a mídia contribuem para o aparecimento de artistas e coletivos dispostos a atacá-las?**

Creio que tudo isso seja uma questão de AUTO-DEFESA! Acho que todos os protestos referentes ao nosso meio ambiente, excessivamente comercializado e corporativo, são, mais ou menos, um modo de sentir se temos algum controle pessoal e individual sobre o

*tsunami* de manipulação psicológica desses recursos que estão tentando ir contra nós todos os dias, vindo de qualquer direção e sem a nossa permissão.

### **Quando que a arte torna-se publicidade ao invés de criticá-la?**

No caso das alterações em *outdoor*, elas são sempre realizadas anonimamente (para evitar que o artista seja pego!). Então, se isso está ligado a ego profissional, ou auto-promoção, é uma maneira muito medíocre de alcançar esses efeitos! A maioria das ações de *Culture Jamming* é realizada relativamente no anonimato, pois é um ato considerado “ilegal”. Não acho que esse tipo de auto-promoção que nós poderíamos associar ao estrelato *pop* se aplica a esta esfera. Acho que a satisfação no *Culture Jamming* está muito mais limitada à satisfação pessoal, e não baseada na procura de fama ou fortuna.

*Culture jamming* e fama podem confundir-se de qualquer forma, assim como quando fomos processados pela Island por causa do nosso *single* do U2. A publicidade dada pela imprensa musical em torno disso deu ao *Negativland* um grande destaque, embora fosse a última coisa que gostaríamos que acontecesse.

### **Qual a sua opinião sobre a arte exibida em museus e galerias e o aumento do número de grandes corporações investindo em espaços de arte?**

Visitei recentemente o Museu de Arte Moderna de Nova York e fiquei surpreso de ver o quanto não me impressionei com as pinturas e esculturas que estão ali. Acho que a pintura está morta, tudo já foi feito e agora ela está se enfraquecendo fora da margem do possível, como um último suspiro de possibilidade. Estou exagerando um pouco, eu sei, mas é assim que me sinto no geral. E é claro, quando alguma coisa torna-se culturalmente morta (expressando uma penetrante falta de importância emocional), chega a hora perfeita para o apoio corporativo começar. As corporações nunca pensaram no assunto quando a arte era polêmica. Isso é um sinal de que a arte visual moderna, há tempos, não é mais sobre mudar precedentes ou superar atitudes, mas é, agora, um “padrão de vida melhorado”.

### **Quais as relações que você vê entre as intervenções dos *culture jammers* com atos de vandalismo ou desobediência civil?**

Difícil dizer porque esses conceitos se sobrepõem ou tornam-se a mesma coisa. No geral, rejeito o plano do velho vandalismo favorável a uma maior ação inteligente ou uma manipulação do *statu quo*. Acredito que a sociedade capitalista tenha se comercializado além da conta para o seu próprio bem. Tudo o que importa é fazer dinheiro (em arte ou em qualquer outra coisa) e “desobedecer” essa demanda da sociedade moderna. Colocar a arte antes do lucro, por exemplo, equivale à desobediência civil. Ainda melhor que esmagar o sujeito, nós apenas o deixamos fora de forma... reutilizando-o de algum modo sem intenção, com humor.

### **O que você espera que o *Culture Jamming* provoque na sociedade e na mídia?**

Apenas uma exibição pública e subversiva da “possibilidade” de ir contra os valores culturais predominantes com alguns valores contrários, como os nossos próprios pensamentos, reagindo individualmente. Isso, provavelmente, atinge pouco o quadro geral. Não posso prever nada, mas isso apenas ocupa o quadro como uma mosca no seu *drink*, que “pode” fazer você parar de bebê-lo, pelo menos “aquele” *drink*.

## **Entrevista com Billboard Liberation Front**

**Entrevistado:** Jack Napier (pseudônimo)

**Idade:** 47 anos

**Data:** 24/03/2005

**Você considera o trabalho do *Billboard Liberation Front* arte e/ou engajamento social?**

Nós somos brincalhões. Fazemos piadas.

**Quais são as implicações políticas e estéticas que estão presentes em suas intervenções ou performances?**

Prefiro deixar essa questão para os acadêmicos. Que analisem o nosso trabalho no *site*<sup>24</sup> e digam quais são as nossas implicações políticas e estéticas.

**Cite os principais alvos abordados em seu trabalho.**

Atacamos as propagandas que necessitam de aperfeiçoamentos. Privilegiamos imagens interessantes e mensagens que causam uma confusão geral nas pessoas, dentre as quais estão aquelas produzidas pela mídia e agências de publicidade.

**Como se dá o processo criativo de suas intervenções nos espaços urbanos?**

A propaganda é a linguagem da nossa cultura nos EEUU e eu suspeito que ela também esteja se transformando na linguagem de escolha no Brasil. Nosso processo utiliza o mecanismo da mídia no sentido de mostrar como qualquer cidadão pode usar essas ferramentas para comunicar-se com outras pessoas.

**Existem pontos de contato entre as intervenções que você produz e algumas manifestações artísticas do século XX, como a Internacional Situacionista, por exemplo?**

Os situacionistas poderiam dar uma excelente festa de rua e este é o talento pelo qual são admirados. Porém, depois de fazer uma análise minuciosa sobre seus escritos (até ficar com dor de cabeça), cheguei à conclusão de que 10% é relevante, enquanto os 90% que restam são uma linguagem inarticulada cripto-acadêmica, determinada a confundir outros acadêmicos (como você sabe, os situacionistas eram “acadêmicos”).

Você poderia atribuir a minha opinião ao mero fato de que, como americanos, nós do *Billboard Liberation Front* somos tipicamente ingênuos e conseqüentemente incapazes de entender a profundidade intelectual dos textos dos venerados situacionistas, ou você poderia reler alguns deles para tentar entendê-los e depois explicá-los à sua mãe, de forma que ela também possa entender o que Guy Debord está dizendo...

**Como o plágio e a apropriação de imagens da indústria cultural são inseridos no seu trabalho?**

Pensaria no seguinte esquema:

“O Plágio é linguagem”, pois cada palavra que você usa já foi usada por outras pessoas anteriormente.

“O painel publicitário é um presente”, um presente dos deuses.

---

<sup>24</sup> <http://www.billboardliberation.com>

“A mídia é a canja de galinha vinda do coração de uma mãe”. A mídia representa a verdade, e para um número cada vez maior de pessoas (nos EEUU com certeza é assim), está substituindo as velhas instituições, como a família, por exemplo. Hoje, uma pessoa identifica-se mais com as imagens da mídia que com sua família.

“A verdade é ficção”, e isso é óbvio.

“Um sanduíche de presunto é um sanduíche de presunto”. Ainda que a verdade seja uma ficção através daquilo que é mostrado pela mídia, um sanduíche de presunto é ainda, olhando de perto, um sanduíche de presunto.

Com as citações acima, gostaria de acrescentar que todas essas escolas de pensamento, como o pós-modernismo, são uma piada intelectual elaborada em todo mundo por um pequeno grupo de cínicos e impotentes “filósofos” franceses.

### **De que forma as grandes corporações e a mídia contribuem para o aparecimento de artistas e coletivos dispostos a atacá-las?**

Perguntaram a Jay Gould, um rico industrial americano do século XIX, se ele estava preocupado com o crescimento do movimento trabalhista daquele tempo e se tinha medo da classe trabalhadora. Gould respondeu com um sorriso amarelo: “eu posso empregar metade da classe trabalhadora para matar a outra metade amanhã!” Quanto mais as coisas mudam, mais elas continuam as mesmas...

### **Quando que a arte torna-se publicidade ao invés de criticá-la?**

A arte tornou-se publicidade há muito tempo na nossa cultura. Pergunto: no Brasil, a arte já alcançou esse *status*, assim como na América e na Europa?

Na história da arte, tivemos inúmeros artistas que foram patrocinados pelos ricos e transformaram sua produção em mercadoria da moda, tanto em vida como depois de sua morte. Muitos dos trabalhos de Diego Rivera foram patrocinados pelos Rockefeller ou ricos industriais. Para nós, o melhor que um artista pode fazer, a fim de tentar iluminar sua alma, é bancar o palhaço com os reis da indústria, da cultura e da sociedade.

A arte bem-sucedida é sempre uma *commodity*. Se sorte é ser um artista bem-sucedido culturalmente, então acho que os artistas poderiam usar uma pequena quantia de dinheiro gerada pela venda de seu trabalho e com isso desenvolver um plano bem-sucedido de especulação monetária. Além disso, espaços institucionais são uma importante peça da comodificação e de especulação da arte. Críticos de arte e autoridades como donos de galeria e diretores de museu são, e sempre serão, capachos dos especuladores.

### **Quais as relações que você vê entre as intervenções do *Billboard Liberation Front* com atos de vandalismo ou desobediência civil?**

Não fazemos nenhuma dessas coisas, nós apenas tentamos usar as ferramentas de comunicação que nossa sociedade criou. Nós nunca destruímos intencionalmente.

### **O que o *Billboard Liberation Front* espera provocar na sociedade e na mídia com suas intervenções?**

Esperamos que um homem ou uma mulher veja o nosso *outdoor* na rua, pare e gargalhe bem alto. A melhor coisa que o nosso trabalho pode inspirar é a idéia de um cidadão mudar a mensagem publicitária toda vez que um anúncio é visualizado. E isso não precisa ser feito necessariamente subindo em um *outdoor* e pintando sobre ele, a fim de controlar o diálogo que ele quer controlar. Ele apenas precisa mudar o significado em sua própria cabeça. Se alguém se sentir inspirado a pensar assim vendo o nosso trabalho, então fomos bem-sucedidos.

## Entrevista com Carly Stasko

**Idade:** 28 anos

**Data:** 13/11/2005 e 2/02/2006

### **Quando foi que você começou a se interessar por *Culture Jamming* e a promover cursos de *media literacy* nas escolas?**

Meu interesse por *Culture Jamming* começou quando eu era uma adolescente. Estava muito interessada na mídia de todos os tipos e lia muitos livros e revistas. Amava televisão e filmes, ficava empolgada com arte, música e qualquer outro tipo de criação cultural. Naquela época, o meu relacionamento com a mídia estava ligado ao consumo, embora eu gostasse de escrever e de fazer a minha própria arte.

No meu aniversário de 14 anos, ganhei de presente uma assinatura de um ano da revista *Seventeen*, uma publicação de moda para garotas. Tive uma estranha relação com a revista porque eu a lia por inteira, mas, no final, ficava mal comigo mesma. Sem levar em consideração o mês seguinte, quando a revista chegava e eu fazia a mesma coisa.

Um dia, me senti mais empolgada e comecei a recortar as fotos da revista e fazer uma colagem que ficou parecida com um modelo de um monstro assustador. Este trabalho artístico mostrava a feiúra dos distúrbios alimentares, o ódio a si mesmo e a misoginia que está por trás das imagens brilhantes da indústria da moda. Isso me deu um poder para criar algo que falasse sobre a mídia de massas que me bombardeia todos os dias. Assim, comecei a fazer a minha própria arte e a publicar minhas colagens e meus textos em um fanzine que escrevia com alguns amigos. Pensávamos o fanzine como uma revista independente, feita com baixo custo, mas com uma grande quantidade de criatividade e liberdade de expressão.

Através do fanzine, conheci alguns criadores do *Indymedia* e, aos 17 anos, comecei a participar de um grupo chamado *Toronto Media Collective*. O grupo era muito influenciado pelo anarquismo, mas não havia apenas uma única filosofia. Publicávamos um fanzine chamado *Anarchives* e o grupo foi muito influente na época. A idéia de comunidade é muito importante e potente; a cultura do consumo nos trata como indivíduos auto-centrados, mas a comunidade nos ajuda a aprender a compartilhar e a celebrar a vida em conjunto. Só assim podemos desafiar o outro! No coletivo, muitos artistas e ativistas compartilhavam idéias, fontes e projetos. Foi uma grande maneira de ligar-se a uma comunidade mais ampla na minha cidade, e isso me levou a outros assuntos políticos em escala global, como justiça social e meio ambiente.

Comecei a criar as minhas próprias mensagens e a colocá-las em adesivos colados pela cidade, assim como dar continuidade ao meu fanzine. Com isso, fazia o material circular pelas escolas, no trabalho ou nas casas dos amigos. Ao invés de ser apenas inundada por mensagens comerciais, eu podia ver as minhas mensagens e a minha resistência no ambiente. Esperava também que as pessoas se inspirassem a propor questões e a pensar mais criticamente sobre como elas vivem no mundo. Nesse período, comecei também a escrever diretamente nas propagandas publicitárias, principalmente nos *outdoors* de propagandas de cigarro próximos às escolas.

Nessa época, contatamos a Naomi Klein, autora de *Sem Logo* (mas isso foi há alguns anos antes dela escrever o livro). Naomi escrevia artigos muito políticos em um jornal de circulação nacional, o *Toronto Star*. Pedimos a ela se poderia nos ajudar a conseguir alguma cobertura sobre o trabalho de intervenção que estávamos fazendo nos *outdoors* e ela nos colocou em contato com alguns repórteres que fizeram uma reportagem para a TV sobre este assunto. Alguns educadores mais subversivos começaram a mostrar a reportagem para seus estudantes, como um modo de levar esses assuntos para a sala de

aula. Fui procurada por um dos professores em um fórum público, que convidou os meus amigos e eu para visitar a sua aula e falar aos estudantes sobre *Culture Jamming*. Eu tinha 18 anos e estava ensinando e promovendo cursos na minha própria escola sobre anti-racismo e o trabalho da Anistia Internacional. Percebi que gostava de usar a sala de aula como um local de discussão de assuntos sociais. Quando visitei a escola para ensinar sobre *Culture Jamming*, foi tão estimulante e divertido que eu realmente senti como se nós estivéssemos fazendo diferença. Notei que a sala de aula é um meio que pode ser interferido. Desde então, tenho visitado diferentes escolas, universidades e centros comunitários para ensinar *media literacy* e produção de mídia independente aos estudantes e professores. Como professora de *media literacy* e artista visitante nas escolas, tento deixar as coisas mais acessíveis e incentivar os estudantes na busca de seus modos de pensar.

Passados dez anos, vejo que o meu ativismo e a minha arte conseguiram passar a informação sobre o tipo de educação que eu faço, e vice-versa. Tento não ensinar lições, mas compartilhar histórias e inspirar um pensamento crítico. Também ajudo os estudantes na criação de seus próprios fanzines ou um outro tipo de trabalho, quer que ele seja música, teatro ou ação direta.

### **Cite os principais objetivos do seu trabalho.**

Os principais objetivos do meu trabalho criativo são experimentar e celebrar a livre expressão, assim como realizar uma ação pedagógica que promova pensamento crítico, inspiração e ação cívica (empoderamento). Uso a paródia social como um modo de me relacionar com as pessoas, porque o humor desarma o público e a linguagem da publicidade, que é muito familiar e não-ameaçadora. Assim, espero alterar a maneira como as pessoas percebem a cultura de consumo e o complexo industrial-militar.

A razão pela qual essas ações são tanto expressivas como pedagógicas vem do fato de que a motivação surge do desejo de participar de um diálogo. Publicidade e mídia de massas estão baseadas em uma relação unilateral entre produtores e consumidores de significado, e eu também quero ser produtora de significados! Através do *Culture Jamming*, improvisei diferentes oportunidades para que eu participe de um diálogo e dê a minha opinião, para que a resistência e pontos de vista alternativos sejam ouvidos. Isso também é pedagógico, porque está na base do meu trabalho o desejo por mudança social, e creio que a educação é um elemento-chave para tal mudança. As pessoas precisam desafiar as conjecturas que estão ao redor delas, assim como suas próprias.

Espero que esse trabalho forneça um exemplo de alguém indo além dos papéis pré-determinados que nós nos encaixamos. Por interferir na publicidade, não estou apenas colocando uma mensagem particular (como quando eu escrevo “me alimente”, influenciada pelas modelos anoréxicas), mas estou também promovendo a idéia de que se pode resistir às mensagens que nos cercam. Tenho a esperança de que as pessoas olhem de maneira diferente para o significado fabricado que está ao redor. Assim, podem isolar as formas como os marqueteiros e os militares da propaganda tentam influenciar suas crenças, medos e desejos.

### **Como se dá o processo criativo de suas intervenções nos espaços urbanos?**

O processo criativo que envolve as minhas intervenções e performances nos espaços públicos sempre muda dependendo do projeto e da situação. No entanto, algumas coisas são permanentes. Geralmente, algum acontecimento ou problema me inspira a fazer uma ação. Ao invés de ficar apenas preocupada, tento pensar em uma maneira de abordar o problema com criatividade. Reflito sobre o poder que tenho e como posso usá-lo da melhor forma, então imagino o que pode ser possível.



Às vezes, levo as minhas idéias para a sala de aula ou para um grupo, como um coletivo de mídia, para obter retorno das pessoas. Me pergunto algumas coisas: “isso efetuará uma mudança?”, “isso incluirá todos os tipos de pessoas?”, “há uma mensagem e como ela será compreendida?” e “qual o objetivo da intervenção?”

As próximas etapas estão em planejar quais os recursos necessários, que pessoas ou organizações isso envolve. Às vezes é um projeto bem pequeno e eu posso fazer tudo sozinha, como uma intervenção pessoal. O objetivo é deixar as coisas simples, fáceis e divertidas, de modo que não tenha muitas coisas entre a idéia e a ação. O objetivo é ser ativo e as etapas mais importantes entre idéia e ação são reflexão, análise e método.

Sinto que esta resposta ficou muito abstrata, mas é difícil respondê-la porque depende do tipo de intervenção. Por exemplo, ações como *Culture Jamming*, as do *Reclaim The Streets!*, festas em metrô, teatro de guerrilha, produção de fanzines e *media literacy*. Às vezes, o principal objetivo é protestar encontrando uma maneira de expressar uma resistência pessoal contra uma mensagem ou uma corporação em particular. Em outros momentos, faço desobediência civil, porque há alguma performance nisso quando pratico jardinagem de guerrilha ou nas festas em metrô. Isso serve para engajar as pessoas, sugerir novas idéias e imaginar novas possibilidades.

Em outros momentos, a intenção das ações é produzir vandalismo. Por exemplo, uma revista muito popular em Toronto costumava colocar anúncios de cigarros em suas cinco primeiras páginas. Muitos grupos da cidade começaram a cobrir as caixas de jornal com adesivos onde se lia a frase “chega de anúncios mortos” e imprimir folhas com textos sobre o assunto e colocá-las dentro de cada jornal. O objetivo do projeto foi produzir uma ampla conscientização, fazendo também com que os anúncios de cigarro publicados nas revistas ficassem cada vez mais caros. Depois de um tempo, o dinheiro gasto nos anúncios foi usado na limpeza das caixas.

Um outro exemplo de vandalismo ocorreu com a publicidade em banheiros públicos, que são impressas mas às vezes circulam em pequenas telas de televisão. Muitas pessoas, incluindo eu, interferem nesses anúncios com o objetivo de enviar uma mensagem de resistência que possa ser vista, vandalizando o anúncio original de modo que isso fique caro para as companhias que estão colocando publicidade dentro das escolas e restaurantes.

### **Você considera o seu trabalho arte e/ou engajamento social?**

Intervenções são arte e engajamento social, porque acredito que a arte é mais poderosa quando se combina com assuntos sociais e políticos que afetam as pessoas, enquanto o ativismo social é mais efetivo quando tem criatividade, humor e às vezes quando há algum sentido de celebração envolvido. Arte e engajamento social trabalham muito bem juntos, pois são as idéias criativas que dão vida a isso e trazem a comunidade. Mudar é possível. Fique de pé e faça parte da solução.

### **Hoje, ações como intervenções em *outdoors* e anti-propagandas parodiando as grandes corporações continuam efetivas?**

A intervenção em *outdoors* pode revelar as verdadeiras intenções das corporações que os utilizam, tornando explícitos seus significados ocultos. Esta técnica pode ser eficaz porque tem a possibilidade de atingir grandes espectadores, assim como as propagandas originais pretendiam. E também requer poucos recursos e o máximo de criatividade. Usando um *outdoor* que já está criado e instalado em um local ideal para exposição pública, a intervenção é capaz de mudar apenas algumas palavras, ou adicionar uma imagem em um anúncio existente, para torná-lo crítico.

**A publicidade assimilou o protesto do *Culture Jamming*? Por exemplo, a propaganda do tipo *wink* seria uma resposta corporativa a esse tipo de prática?**

*Wink* é quando o publicitário nos sinaliza uma mensagem de “sim, a publicidade é propaganda, nós sabemos que você sabe e é por isso que você deveria comprar o nosso produto, porque nós respeitamos o fato de você ser tão inteligente quanto a mídia”. Pessoalmente, isso é realmente irritante. É uma tentativa dos marqueteiros em integrar e cooptar a crítica que eles ouvem de pessoas que estão cansadas da realidade falsa dos comerciais.

Os publicitários estão tentando dizer que, se você não gosta da cultura de consumo, então você deveria comprar o produto porque eles também não gostam. Em outras palavras, eles estão dizendo “nós somos a marca para os sem-marca! Você pode ser um ativista comprando a nossa marca, seja diferente do *mainstream*... você pode ser o mesmo tipo de ‘diferente’ como todos os outros”. E muitos publicitários também tentam fazer seus anúncios como se eles tivessem sido interferidos. Usam tinta *spray* sobre o anúncio ou o fazem como se alguém tivesse escrito nele com um marcador. Em 2002, houve um incidente aqui em Toronto quando a Nike contratou grafiteiros para produzir um logo especial para sua nova linha de tênis chamada *Presto* e grafitá-los pela cidade. Em Toronto, nossas latas de lixo foram privatizadas há alguns anos e agora estão cobertas com anúncios. A Nike pagou a Viacom para deixar os artistas grafitarem as latas, como se aquilo fosse um movimento *underground*, o que não era, era uma campanha paga. Em junho de 2002, a Nike também abriu uma galeria de arte em um bairro alternativo de Toronto chamado Kensington Market. A galeria foi chamada de *Presto* e as bandas poderiam tocar lá, mostras de arte poderiam acontecer no espaço.

No primeiro momento, ninguém sabia que se tratava de uma campanha publicitária, pois os tênis ainda não haviam sido lançados. Quando as pessoas descobriram que tudo não passava de um lançamento de uma nova coleção da Nike, ficaram furiosas e ofendidas. Desde então, a agência de *marketing* Youthography tem sido criticada por esta campanha. Artistas e músicos fizeram um contra-concerto na rua (o qual eu ajudei a organizar), trazendo cartazes com a frase “nós não vamos celebrar a cultura em seu anúncio!” A outra mensagem dizia que não era *cool* ser desonesto quando você é a publicidade. No final, a galeria fechou as portas e depois foi reaberta como uma galeria *underground*, administrada por integrantes da comunidade. No mês passado, estive em uma mostra de arte nela, onde havia diversos artistas imaginando como eles gostariam que o público comesse a olhar para a publicidade, pois os táxis e os metrô também estão cobertos por propaganda.

**Muito interessante a história da galeria em Kensington Market. Interessa a você realizar uma crítica ao sistema de arte?**

Sem dúvida. O que me levou a publicar o meu próprio fanzine quando adolescente, e a criar arte pública mais tarde, foi porque eu não gostaria de ser independente por não ter sido “selecionada” por alguma autoridade em arte. Eu não queria ser censurada ou ter que criar alguma coisa agradável para o curador. Queria que a minha arte alcançasse um número maior de pessoas, não apenas um número pequeno da comunidade de consumidores de arte. Acredito que a liberdade que vem do faça-você-mesmo realmente ajudou a desenvolver a minha própria voz e estilo. Sou realmente grata por isso.

Quando comecei a criar, fiz muitos projetos com outros integrantes do *Toronto Media Collective*. Tive o sentimento de que toda a mídia era acessível e que eu poderia tentar qualquer coisa. Poderia realizar um teatro de guerrilha e ser uma atriz, poderia escrever *raps* e ser uma cantora, poderia criar adesivos, pôsteres e colagens para o meu fanzine e ser uma artista, poderia escrever para o meu fanzine e outras pequenas publicações e ser

uma escritora. No nosso próprio programa de rádio, eu me sentia como uma jornalista... era muito empolgante e as portas não estavam fechadas. Agora que trabalho em uma grande rede de televisão, a Canadian Broadcast Corporation (CBC), como produtora, tenho encontrado muitas pessoas que tiveram um percurso tradicional estudando jornalismo, estagiando e submetendo o seu trabalho aos editores que frequentemente o rejeitavam. Essas pessoas se sentem muito menos confiantes e não tiveram ainda a chance de encontrar a sua própria voz, pois perderam a compreensão do jogo. Vejo a mesma coisa com os/as artistas que conheço, que estudaram na escola de arte e tentaram entrar no circuito que continua sendo dominado pelos homens. Meus artistas favoritos são aqueles que não esperaram que alguém dissesse se o seu trabalho era bom para ser publicado ou exibido, mas que encontraram formas criativas de fazer isso por si mesmo. Cada um de nós merece a chance de sentir-se capaz de trilhar um caminho mais livre no mundo. Porém, vivemos em uma era na qual ser um artista ou produtor de mídia equivale a ter poder.

## Entrevista com Jorge Rodriguez Gerada

**Idade:** 39 anos

**Data:** 28/03/2005

### **Você considera o seu trabalho arte e/ou engajamento social?**

Não vejo uma distinção entre arte e engajamento no meu trabalho. Vejo meu trabalho como uma expressão pessoal que questiona a presente condição humana.

### **Quais são as implicações políticas e estéticas que estão presentes em suas intervenções ou performances?**

A melhor forma de responder a esta pergunta é contando a você um pouco da minha história. Minhas intervenções favoritas sobre os *outdoors* são do período inicial da minha experiência no *Artflux* e depois, quando comecei a fazer sozinho as intervenções. O *Artflux* era apenas um bando de estudantes da Universidade de Nova Jersey que decidiram se juntar para produzir um trabalho polêmico que tivesse um efeito de agitação na mídia. Conseguimos destaque na CNN e em outras redes locais e nacionais. Depois, chegamos a ser notícia na Associated Press e terminamos em diversos jornais pelos EEUU. Tudo isso com apenas uma pequena apresentação de arte num colégio que enfocava a questão de uma bandeira em chamas. A apresentação foi chamada de *Enfraquecendo Nossa Liberdade*<sup>25</sup>. Percebemos que a mídia estava muito interessada em polêmica e notamos que outras questões poderiam ser usadas por nós neste tipo de atenção dada pela mídia. Tudo que fizemos foi mudar nosso enfoque. Decidimos por evidência o aumento desproporcional da quantidade de produtos negativos (álcool e tabaco) sendo anunciada em áreas pobres habitadas pelas minorias. As intervenções em *outdoors* realizadas nessa época estão entre as minhas favoritas porque tinham uma finalidade muito clara e um plano de ação. Nós alterávamos ou substituíamos um anúncio de tabaco ou álcool com uma frase e uma imagem que pudesse falar sobre os efeitos negativos desses produtos. Com isso, mandávamos *press releases* com fotos. Recebemos uma grande atenção e, na maioria das vezes, a imprensa publicava os *releases* diretamente ou mandava um repórter. Toda vez que um jornal, revista ou rede de televisão mostrava o nosso discurso sobre essa doença social, soava como uma vitória para nós. Gosto de pensar que nós, no mínimo, demos uma pequena cutucada em ajudar a derrubar a propaganda de tabaco em *outdoors* nos EEUU. Algumas pessoas não gostavam muito de nós.

O outro período que gostei muito foi quando iniciei a minha fase solo. Foi no tempo em que os anunciantes começaram a parodiar o *Culture Jamming* em suas campanhas. Os anúncios do rum Captain Morgan com a frase “O capitão esteve aqui”, e depois uma imagem do capitão pintando bigodes vermelhos em indivíduos brincalhões, é o exemplo mais bobo desse tipo de propaganda. Foi nessa época também que comecei a sentir que o *Culture Jamming* estava enfraquecendo por causa de pessoas viciadas na atenção da mídia em suas intervenções. Senti que uma boa parte desses artistas não estava tentando passar um objetivo específico em suas ações, mas apenas tramando piadas. Alguns *jammers* nem tinham uma idéia do motivo pelo qual deveriam atacar anúncios de uma certa companhia... Para alguns, a alteração em *outdoors* tornou-se um recurso estilístico usado apenas com o objetivo de atrair a atenção para eles mesmos. Como efeito colateral, esses artistas fizeram nada mais do que dar reconhecimento ao produto que,

---

<sup>25</sup> Em inglês, *Flagging Our Freedom*. A palavra *Flagging* refere-se tanto à idéia de “enfraquecer”, como também denota a palavra *flag* (bandeira).

supostamente, deveria ser atacado. Vendo isso, decidi não fazer com que um produto fosse totalmente reconhecido nas minhas intervenções. O reverendo Calvin Butts fez algo nesse sentido, mas, para um artista, seria difícil apenas pintar os *outdoors* de branco. Eu precisava de algo que fosse poético, então criei minhas intervenções no sentido de que apenas a minha idéia pudesse chamar atenção. Meu objetivo era falar sobre o problema dos anúncios em geral.

**Cite os principais temas abordados em seus trabalhos.**

Meu trabalho coloca em foco a manipulação da mídia. Ele fala do modo como estamos sistematicamente sendo empurrados em direções que, de uma outra maneira, não gostaríamos de ir. Minhas imagens questionam esse processo insinuando o efeito marcado na sociedade.

**Como se dá o processo criativo de suas intervenções nos espaços urbanos?**

Tenho de acreditar naquilo que estou fazendo. Procuo desenvolver a minha filosofia pessoal sobre a condição humana. Acredito no enfoque de temas universais com o intuito de desencadear um possível diálogo em diferentes níveis.

**Que manifestações artísticas do século XX são referência para suas ações?**

Similaridades e afinidades existem em abundância com muitos movimentos do século XX. Nunca olhei para os movimentos do passado em busca de uma inspiração direta. Meu trabalho é uma reação pessoal ao que me cerca, ao ambiente. Minhas intervenções recentes na Europa e na América do Sul têm o mesmo tema das ações nos EEUU, mas se manifestam de um modo diferente.

**De que forma o plágio e a apropriação de imagens da indústria cultural são inseridos no seu trabalho?**

Não acredito no uso de logos e em qualquer tipo de identificação do produto. Isso só traz apenas mais atenção e lucro a corporações que não ligam para os seus empregados. Há um ditado nos EEUU que diz “falem bem, falem mal, mas falem de mim”. O que eu uso são elementos em comum com a indústria da publicidade, como tamanho, formato, visibilidade e uma execução bem pensada para assegurar a este trabalho as mesmas oportunidades de impacto na comunidade sem ser facilmente ignorado.

**Como e quando a indústria cultural consegue banalizar o protesto de um artista?**

Têm aparecido numerosos exemplos de anúncios *jammed* produzidos pelos publicitários a fim de brincar com o ato de alterar propagandas. Nesses anúncios, eles tentam tirar a importância do *Culture Jamming* até uma certa altura. É difícil determinar o quanto eles são bem-sucedidos. Minha decisão de parar de usar produtos atuais e logos nas minhas alterações foi baseada nesse problema. Eu decidi que a melhor maneira de continuar seria chamar a atenção para um problema básico, que obtém êxito sem ter empatia. O problema está nos efeitos dos anúncios na população que é coagida a comprar um produto, ou um estilo de vida, que colide negativamente em suas vidas. Foi isso que me impulsionou a começar a desenhar os rostos de moradores dos bairros carentes nas paredes e em construções abandonadas.

O importante é que essas paredes falem sobre algum tipo de história. Gosto de trabalhar em paredes gastas pelos anos de esquecimento, com os elementos que expõem o que costumava ser ali (como marcas de uma construção anexa que não existe mais). Para mim, essas paredes parecem dizer algo sobre deslocamento, ganância e gentrificação. Às vezes, elas falam também sobre desprezo e pobreza. Às vezes, elas apontam para a

importância de salvar uma herança arquitetônica. Algumas podem fazer parte de um projeto de renovação urbana que consiga uma mudança positiva para os moradores originais. Meu intuito é fundir a imagem de alguém, cujo sentido de identidade permite tornar-se um ícone, com a história daquela parede que quer dizer algo para nós. O resultado é tão amargo quanto doce. A combinação entre o carvão e a superfície da parede com o vento, a chuva ou sua destruição repentina é a parte mais importante do processo. Identidade, memória e lugar tornam-se um só.

**Qual a sua opinião sobre a arte exibida em museus e galerias e o aumento do número de grandes corporações investindo em espaços de arte?**

Acredito que o patrocínio de corporações privadas em museus e galerias trará a mesma quantidade de conteúdo artístico e intelectual controlado que foi visto no pós-guerra na Europa durante o Plano Marshall. Clement Greenberg basicamente matou a idéia de conteúdo na arte. Estamos em bom momento para os artistas clarearem o seu ofuscamento. Acho também que o Estado deveria financiar museus e instituições, mas sem censura (corporativa, política ou religiosa). Essa idéia é comum na Europa. Na Espanha, caixas econômicas têm que determinar um dinheiro a mais para assegurar um campo fértil de criação de arte contemporânea.

**Como a crítica ao sistema de arte aparece em suas intervenções?**

Decidi não mostrar minhas intervenções em *outdoor* em galerias porque sinto que meu trabalho é feito por uma razão diferente. Acho que seria perigoso mostrar algo que tem um reconhecimento artístico através do *Culture Jamming* e que pode se transformar em um recurso estilístico usado para conquistar uma fama mesquinha. Isso acontece atualmente e muitos *jammers* produzem um pouco mais do que “piadas de *outdoor*”, com o intuito de terem suas ações noticiadas.

**A internet o auxilia a promover o seu trabalho?**

A *internet* me permitiu a oportunidade de um diálogo real com as pessoas interessadas naquilo que eu produzo.

**O que você espera provocar na sociedade e na mídia com suas intervenções?**

Eu espero provocar pensamento e ação. Espero viver em uma sociedade que não permite a manipulação da mídia simplesmente porque alguém paga por espaço publicitário. Espaço público é para o público.

## Entrevista com Mario Ramiro

**Idade:** 48 anos

**Data:** 22/02/2006

**Participaram da entrevista:** Ludmila Britto (25 anos, do Grupo de Interferência Ambiental, Salvador, Bahia) e Sérgio Bonilha (29 anos, MAC-USP)

**André Mesquita: Ramiro, seria interessante começar a entrevista ouvindo suas opiniões sobre a atual situação dos coletivos brasileiros e suas aproximações com questões ativistas e sociais.**

O que está havendo agora é praticamente uma recuperação desse movimento que nos anos 80 aconteceu aqui em São Paulo e no Rio de Janeiro. É o que eu tenho de informação sobre o assunto. No fim dos anos 70 e começo dos anos 80, tivemos uma eclosão muito grande de grupos de intervenção urbana. Eu acompanhei muita coisa aqui em São Paulo nessa época, pois eu era estudante da ECA. Se você fizer um levantamento, você verá que, desde os anos 70 e também nos anos 80, tivemos sempre uma maior ou menor incidência da presença de grupos. Eu arrisco a dizer que é praticamente uma constante na arte brasileira nesses últimos anos.

Desde os anos 80, existe um interesse muito grande de toda uma geração de artistas, não só pela idéia de intervir no espaço urbano e na natureza, mas principalmente em torno daquilo que você comentou, que é a questão do ativismo. Uma arte que tem um enfoque mais social, que procura um diálogo com o outro, não só dentro do seu estrito circuito artístico. O curioso é que a coisa está de tal forma acentuada que se você for ver o programa da nova *Bienal de São Paulo*, que vai acontecer neste ano, ou o programa curatorial da *Bienal de Havana*, verá que todo mundo está indo atrás disso. A arte internacional está muito interessada nesse aspecto do diálogo com o outro. E é a arte se posicionando cada vez mais em relação à sociedade na qual ela está inserida.

**André Mesquita: O 3Nós3 atuou até 1982, em um período marcado pela redemocratização que culminou com as Diretas em 1984. Por outro lado, a preocupação social de muitos artistas daquela época não era uma constante, correto? Parece que o interesse por uma arte voltada a questões sociais e políticas se perdeu em algum momento desse período, sendo retomado com maior precisão na metade dos anos 90...**

Sim, tivemos algo muito curioso nesse período dos anos 80. De um lado, houve uma eclosão da transvanguarda, dos “novos selvagens” e aquela onda toda na qual o mercado estava por trás e com um peso muito grande. Os artistas dos anos 60 e 70 que foram meus professores aqui na ECA tinham um trabalho todo voltado para uma coisa mais investigativa e de linguagem, algo que estava sendo desenvolvendo no período da passagem dos anos 70 para os 80.

No Brasil, temos um apreço muito grande por uma pesquisa formalista. Existe uma vertente formalista muito forte, preocupada com o problema dos materiais, da linguagem da arte, da arte pela arte. Eu mesmo nos anos 80, depois do 3Nós3, fui desenvolver um trabalho que podemos chamar de uma segunda fase do movimento da arte tecnológica no Brasil, sendo que a primeira se inaugura com Waldemar Cordeiro. A partir de 1982, 1983, há uma retomada da pesquisa tecnológica, já num outro patamar. Os computadores já haviam sido compatibilizados e com isso começou essa pesquisa com novas tecnologias. Tivemos também um *boom* do movimento da “Nova Pintura”, com o mercado faturando lá em cima.

Realmente, tinha uma vertente muito forte de artistas trabalhando em torno do mito do artista, do criador, do pintor, com muita grana rolando. Paralelamente a isso, estava se formando um núcleo que hoje, com o advento total da tecnologia, está sendo recuperado e revalorizado, que era o de artistas trabalhando com a noção de coletivos em trabalhos com telecomunicação e arte, usando uma tecnologia em trabalhos que seriam os bisavôs da *internet*. Obras tendo em vista essa noção de colaboração, sem autoria e não-material. Ou seja, todas essas questões que hoje estão evidentes, de uma certa forma, estavam presentes nos anos 80. Mas a ênfase foi toda em cima do *boom* da pintura e pouca gente que hoje está aí, principalmente alguns críticos que estão começando a se aventurar a escrever sobre arte e novas mídias, não estava dando importância para isso. É curioso, acontecem duas coisas ao mesmo tempo. Havia os artistas do *mainstream* com 30 anos de idade vendendo uma pintura por US\$ 30, 40 mil. Mas teve aquele *crack* de gente que comprou um monte de trabalhos e não conseguiu vender nada daquilo. Ao mesmo tempo, tinha um pessoal que já estava dentro de um espírito do coletivo, mas não do coletivo do ativismo que estamos revendo agora, mas o coletivo como uma idéia de trabalhar um tipo de obra na qual a noção de autoria, que é uma coisa da hora também, já estava sendo questionada.

Esse interesse de vocês nessas questões hoje é o que vai daqui há alguns anos levantar essa poeira. É impressionante o número de pesquisadores hoje, não só no Brasil, mas principalmente no exterior, que estão interessados nesse movimento dos coletivos. Vocês não estão com esse interesse sozinhos. Doe um catálogo para a biblioteca da ECA de uma exposição inaugurada no dia Primeiro de Maio de 2005, uma data simbólica, em Kassel, na Alemanha, chamada *Collective Creativity*...

### **André Mesquita: Aquela exposição que você participou com os coletivos brasileiros BijaRi, Urucum, Contra Filé...**

Isso. Essa exposição foi organizada por um grupo de curadoras de Zagreb, na Croácia, e com o apoio do Museu Fridericianum, instituição que sedia a *Documenta* de Kassel. As curadoras recuperaram um monte de histórias, assuntos que muitas vezes temos uma notícia muito vaga, pois é agora que está começando uma reavaliação dessas informações. Como curiosidade, inaugurou no dia 7 de fevereiro, no Instituto Henry Moore, em Leeds, Inglaterra, uma exposição sobre escultura brasileira. O 3Nós3 foi convidado a participar como uma vertente da chamada “escultura urbana”, de um tipo de objeto que não é só o objeto e a sua materialidade, mas a condição em que ele se instala na cidade, dialogando com a arquitetura.

### **André Mesquita: Como era a cena dos coletivos de intervenção urbana em São Paulo nas décadas de 70 e 80?**

Eu costumo frisar que não era só o 3Nós3 que estava trabalhando com a ocupação urbana nesse período. Existem tantos outros grupos que, talvez pela origem deles, acabaram ao longo do tempo sendo menos articulados com esse nosso meio, com esse tipo de informação que a gente produz aqui e que por conta disso são mais desconhecidos. Muitas pessoas não conhecem esse movimento dos anos 80 porque não tem nada publicado, simplesmente por isso. Temos alguns *sites* em português que falam dos coletivos, mas eles falam do presente contínuo, do que está acontecendo. Você não encontra nada que busque o resgate, não tem o interesse nisso.

Os grupos de hoje têm uma diversificação muito maior do que a gente tinha na época, como foi o caso do GEXTU e de um grupo argentino que esteve várias vezes aqui, chamado TIT (*Taller de Investigaciones Teatrales*). Da ECA, saiu um grupo chamado Viajou sem Passaporte, que era um grupo formado basicamente por estudantes, não de



artes plásticas, mas do pessoal de teatro e cinema com uma menina da história da USP. Pelo referencial deles, fizemos vários trabalhos em conjunto, mas o Viajou Sem Passaporte era um grupo que atuava dentro do circuito de teatro. Uma das primeiras intervenções que eles fizeram foi em uma peça do Augusto Boal.

**André Mesquita: Tendo como referência o Teatro do Oprimido.**

Exato, o Teatro do Oprimido, aquela coisa de criar um teatro que acontece num supermercado. Cria-se uma crise num supermercado onde tudo é encenado, aquela situação é a peça. O Viajou Sem Passaporte veio para o *Festival Internacional de Teatro*, que a Ruth Escobar organizava no teatro dela. Durante uma peça em um palco italiano, os atores estavam naquele drama e entram dois caras do Viajou Sem Passaporte jogando basquete com uma bola invisível no meio da peça (risos). Por azar, os atores continuaram o trabalho como se nada tivesse acontecido (risos). Aí já começa o público a gritar. O *Evento Fim de Década*, em 1979, foi o grande trabalho coletivo que a gente fez e que reuniu vários grupos que estavam trabalhando com a mesma estratégia.

**André Mesquita: É legal ver o catálogo com os relatos dos grupos que participaram do Evento Fim de Década. Algumas coisas deram certo, outras intervenções foram um fiasco.**

Como sempre (risos). A arte e a ciência funcionam assim. Você tem uma previsão de fazer uma pesquisa, você encaminha tudo em cima de um programa e um monte de coisa não dá certo. Mas o interessante aqui é que a gente reuniu grupos com perfis completamente diferentes, como o GEXTU, um trio formado por duas meninas e um cara. Normalmente, o GEXTU fazia intervenções dentro de restaurantes. Uma menina do grupo era bem magrinha, alta, com o cabelo cheio, e a outra era baixinha e gordinha. A menina alta entrava num restaurante na Henrique Schaumann, na época em que a avenida era cheia de barzinho da moda, vestindo um camisolão, dava uma volta e saía. Daí entrava a menina gordinha, de camisola, histérica e louca gritando “gente, a minha irmã é sonâmbula! Vocês viram a minha irmã por aqui?” (risos). O Alan fotografava as intervenções, inclusive ele é o autor de várias fotos das intervenções do 3Nós3. Com isso, tínhamos várias nuances de trabalhos nessa época.

Tinha uma frase de um dos caras do Viajou Sem Passaporte que dizia que o 3Nós3 fazia intervenção urbana e o Viajou Sem Passaporte fazia “intervenção humana”. O trabalho deles era muito mais ligado com a relação de “bater com o outro” do que com o espaço urbano. O interesse do 3Nós3 no espaço urbano era por uma idéia bem básica de instalação, como a gente entende hoje, que é da relação de como uma determinada interferência, um determinado projeto dialoga, interfere e cria tensão com uma estrutura arquitetônica dada na cidade. A nossa idéia era muito mais trabalhar fazendo uma espécie de um desenho na planta da cidade.

**Ludmila Britto: E a intervenção X-Galeria? Seria uma intervenção humana?**

Aí foi uma intervenção no circuito, pelo menos é assim que eu entendo. Da mesma maneira que muitos grupos atuais estão preocupados em ocupar um espaço, não só o da cidade, mas o espaço da natureza, criar situações específicas, como um encontro do MST ou do Movimento Sem-Teto do Centro, que vai reivindicar a ocupação de um espaço de um prédio no Centro de São Paulo. Têm muitos grupos que produzem trabalhos nesses espaços para interferir naquela situação específica. A questão nem é urbana, nem de um determinado circuito, mas quase ideológica.

No caso da *X-Galeria*, a idéia de lacrar as galerias e colocar aquele aviso, “O que está dentro fica, o que está fora se expande”, era muito mais demarcar um tipo de espaço que

a gente estava reivindicando naquele momento. Mas, quando a gente interrompeu a Avenida Paulista com aquelas faixas coloridas, aquilo você até pode ver como uma espécie de intervenção humana. Claro, você está no seu carro, indo para o trabalho e tem uns caras fechando a avenida. Mas aí a gente entendia muito mais como uma intervenção no fluxo da cidade, não no aspecto estático, físico, arquitetônico, material, mas no movimento e na circulação.

**André Mesquita: Eu sempre fico imaginando esse trabalho que você citou com as faixas feitas de papel celofane. Quanto tempo durava a intervenção?**

Durava questão de minutos. Usávamos celofane porque era uma intervenção que a gente pagava do próprio bolso. Fomos a uma distribuidora de material escolar, compramos um monte de papel, juntamos tudo com cola e fizemos uma tira. Ao fechar o sinal, o papel já estava preso de um lado, só tinha que atravessar a rua e prender no outro lado. Dava tempo de cruzar e esperar o inevitável quando abrisse o sinal, que era dos carros romperem o celofane. Os carros de trás começavam a buzinar, faziam pressão, o motorista não sabia do que se tratava e acabava rompendo. E isso rendeu fotos bem bacanas. Se você conferir o catálogo especial sobre performance do *15º Videobrasil*, a capa é essa intervenção da Paulista. Por coincidência, um fusquinha azul claro rompeu a faixa de celofane azul, produzindo algo completamente pictórico. Até parece armação, mas foi pelo puro acaso.

**Ludmila Britto: O engraçado é que o Paulo Bruscky, em Recife, colocou uma faixa na ponte do Capibaribe e ninguém foi capaz de romper a faixa. Todas as pessoas passavam por baixo ou por cima e o fluxo foi mesmo interrompido.**

É legal reparar nisso. O artista sempre está dialogando com o outro o tempo todo. É inevitável não associar esse tipo de intervenção que a gente fez com os trabalhos que o Bruscky realizou nos anos 70. Ou seja, a arte é sempre uma questão de diálogo. Ou você dialoga com seus pares, ou com as pessoas que dividem o tempo com você ou com os mortos, os artistas que deixaram uma obra. É legal entender isso.

**André Mesquita: Você tocou num ponto importante que é a questão do registro da intervenção. O Nós3 trabalhou isso de uma forma muito inteligente, principalmente na intervenção do *Ensacamento* das estátuas da cidade. A imprensa noticiou a intervenção e o trabalho assumiu a existência de um fato jornalístico. Eu gostaria que você falasse mais sobre como o Nós3 encarava essa opção de registrar ou não um trabalho, de apenas deixá-lo na memória ou de fazer isso acontecer por meio da mídia.**

Acho que aí tem duas coisas. É sempre importante entender qualquer manifestação cultural primeiro no contexto da época e depois com os nossos referenciais. A arte, a ciência e seus paradigmas estão sempre passando por reavaliações, pois cada nova geração e cada novo conceito fazem com que o passado seja redimensionado.

Somos de uma geração do final dos anos 70 e o contexto que dominava o cenário internacional nessa época ainda vinha da *Minimal Art* e da *Arte Conceitual*. Esses artistas já estavam trabalhando as noções de ocupar um espaço remoto e fazer dessa ocupação um registro, sendo ele parte constitutiva da obra, uma vez que o filme e a fotografia nos anos 70 também tinham a capacidade de trazer para o circuito da arte o movimento de transformação que muitos trabalhos se submetiam.

As intervenções dos Nós3 eram efêmeras e reter esse recorte da manifestação era uma maneira de poder trabalhar a nossa memória. Basicamente, a cultura humana é

fundamentada na memória e nos vários meios que você têm como registrá-la, seja pela oralidade, pelo objeto (escultura), pela imagem (pintura) e pela palavra.

A segunda questão tem a ver com ponto de vista prático. Trabalhar com a imprensa chamando o jornal, a TV e o rádio era, para a gente, uma forma de ter um registro impresso barato. Para se ter uma idéia, até 1982, um equipamento “portátil” de vídeo era uma câmera enorme com um monte de cabo e uma mala onde estava um gravador. Não era todo mundo que tinha isso. Trazendo a imprensa, tínhamos com esse material a possibilidade de fazer os nossos livros de artista; o registro está muito ligado a essa idéia. Nesse período, tivemos um *boom* da Arte Postal. Consequentemente, as fotos se transformavam em xerox, colocava-se uma informação básica, fazia um postal e isso rodava o mundo. Era um jeito de internacionalizar essa coisa toda. Inclusive, conhecemos o Paulo Bruscky por meio da Arte Postal. Esses eram os contextos de época que davam suporte para a documentação. Mas também fizemos trabalhos dos quais não temos registro, temos apenas um registro verbal.

### **André Mesquita: Por exemplo?**

Na verdade a gente até tem registro, mas não é um registro para ser divulgado. A gente fez um trabalho chamado *A despedida da velha senhora*, onde reunimos todo o tipo de publicação sobre arte, catálogos que a gente tinha e colocamos tudo num saco de lixo. O Rafael França morava na Rua das Palmeiras, no Centro, onde a gente sempre fazia as nossas reuniões. Deixamos esse saco com moldura, edições de *Gênios da Pintura*, tudo meio aberto e jogado na rua. O que a gente fez foi só observar os lixeiros levando aquele saco de lixo repleto de material da história da arte. Tiramos algumas fotos, mas era só para a nossa novelinha pessoal. Esse trabalho também estava no espírito da *X-Galeria* de negar a tradição, uma coisa bem característica da época, dando um tchau para a “velha senhora”.

### **Ludmila Britto: A X-Galeria foi uma intervenção anti-institucional. No caso da Arte Conceitual, o registro foi uma forma do mercado absolver essa arte desmaterializada. Como foi a absorção do mercado sobre o 3Nós3?**

Até hoje nenhuma. O que eu estou desconfiado é que com essas exposições todas, as ações vão começar a subir. A muamba toda que está lá guardadinha vai começar a valorizar (risos). E não são apenas essas exposições que eu falei. Eu vou participar de um seminário na Universidade do Texas e sobre o que eles estão tratando? Sobre a questão do território, a relação com o outro, ocupação. Passados esses vinte anos, é só agora que está realmente ocorrendo um interesse por esse assunto.

Fui convidado porque há três anos, uma pesquisadora da Universidade do Texas entrou em contato com o Eduardo Kac por causa de um artigo que escrevi para a revista *Leonardo* (do MIT)<sup>26</sup>. Essa menina já veio três vezes para o Brasil para fazer pesquisa sobre o 3Nós3 e está escrevendo um trabalho sobre isso. E ela é curadora-assistente do museu que está sendo inaugurado na Universidade do Texas. Essa sua iniciativa e a iniciativa da garota do Texas são exatamente a de resgatar as vertentes históricas que hoje nós valorizamos. São as pessoas com articulações institucionais que hoje estão vendo essas manifestações “marginais”. Esse era o adjetivo de época. Se você pegar a revista *Arte em Revista*, você encontra denominações como “arte independente”, “arte marginal”. Era esse o qualificativo. Essas pessoas estão vendo o interesse que vinte anos depois esse tipo de arte suscita nos dias de hoje, e com isso você coloca a questão da

---

<sup>26</sup> “Between Form and Force: Connecting Architectonic, Telematic and Thermal Spaces”, 1998.

capitalização da muambeira toda. Aquele monte de xerox e de serigrafia feita em papel de pão vai começar a valer grana. Isso é inevitável.

É que nem o Hélio Oiticica. Hoje, a família está lá em cima da mumabeira dele. Desculpe, “muamba” é o jeito de falar. Mas eles estão em cima de todos os trabalhos, de toda obra, dos livros, tudo aquilo vale ouro hoje em dia. O que o mercado faz? A gente sabe muito bem como essas coisas são feitas. Você tem uma constante e inevitável recuperação de coisas que antes eram marginais e subversivas. O exemplo mais clássico é a figura do Che Guevara numa grife de luxo.

**Ludmila Britto: E a Frida Kahlo virando marca de tequila...**

Pra você ver (risos).

**André Mesquita: Certo, mas o que você acha de levar registros dos trabalhos dos coletivos que estão realizando intervenções na ocupação Prestes Maia para o espaço de uma galeria?**

Pois é... não existe um valor absoluto para isso. O próprio projeto do JAMAC (Jardim Miriam Arte Clube) na comunidade... A Mônica Nador trouxe o que é desenvolvido no Jardim Miriam para a Galeria Vermelho, para tentar levantar fundo para o projeto. Acho que isso é inevitável. No caso do Prestes Maia, pegando todo mundo que está envolvido, tem muita gente que nem é ligada à arte. O que não parece arte hoje, talvez seja daqui há vinte ou trinta anos... Pode ser que todo esse monte de informação não sobreviva a uma reavaliação de época. Aquilo que os críticos ficam enaltecendo, para o observador do futuro, talvez não signifique nada.

**André Mesquita: Falando de novo sobre a intervenção *Ensacamento*. Como o roteiro do percurso foi pensado? Ele foi traçado em cima de um mapa?**

Eu sou do interior de São Paulo e o Rafael França era de Porto Alegre. O único paulistano mesmo era o Hudinilson. O Hudinilson sempre foi o nosso guarda-livros, é o cara que organizou tudo que a gente tem, está tudo listado, etiquetado, foi ele que fez. A memória do 3Nós3 é do Hudinilson Jr, ele já foi um puta arquivista, assim como o Bruscky. Como ele conhecia São Paulo de cabo a rabo, foi ele quem desenhou o percurso que a gente fez. Começamos no Ipiranga e terminamos no Centro de São Paulo. Eu não lembro mais o percurso, mas essa coisa toda em relação aos lugares de São Paulo, aos monumentos, isso é praticamente um repertório que a gente empresta do Hudinilson nesse momento.

O curioso é que eu conheci o Hudinilson trabalhando exatamente na periferia de São Paulo. Eu vim do interior para cá, a gente que é de classe média tem um pai para dar uma força, mas a gente não tem dinheiro pra viver. Eu tinha que trabalhar para fazer a universidade. Fui trabalhar no processamento de dados da prefeitura, com entrega do imposto predial. Então você pegava um bolo de imposto predial e os caras te mandavam para bem longe. Um dia, quando nós éramos todos cabeludos, eu encontro um cabeludo muito louco que estava fazendo um desenho no caderno. Pensei: “quem é esse cara? Esse cara mexe com o troço” (risos). Começamos a conversar, e por coincidência, o Hudinilson já conhecia o Rafael da cena *gay* do centrão de São Paulo. Teve esse cruzamento porque eu conheci o Rafael aqui na ECA e ele era da minha turma. Foi o que poderíamos chamar de “encontros notáveis”.

Estamos batalhando há um tempão, talvez agora com essa onda toda, para lançar o nosso livro. Temos esse projeto desde a época em que encerramos o grupo. O Hudinilson começou a coletar todo o tipo de ação na rua que não era feita por artistas,

mas que saía na imprensa. Um cara resolveu pintar os arcos do viaduto Santa Ifigênia com as cores do arco-íris porque queria embelezar a cidade...

**Ludmila Britto: Como fez o Profeta Gentileza escrevendo aqueles textos no Arco da Lapa.**

Exatamente! Paralela a essa suposta grande correnteza que a gente se acha no meio, tem um monte de afluentes aí que estão desaguando no mesmo lance. O nosso do trabalho de cultura é alinhar essa história toda, porque as coisas não funcionam num monobloco. Várias coisas estão alimentando essa questão, direta ou indiretamente, tudo faz parte desse *zeitgeist*.

Na época do 3Nós3, existia uma galeria na Alameda Santos chamada Escultura, que representava um artista grego chamado Nicolas Vlavianos. O Vlavianos fez uma peça e, certo dia, uma pessoa foi lá, pegou uma privada e colocou no alto dela. Pois é, alguém se deu ao trabalho de colocar a privada lá em cima (risos). Sai no jornal, o Hudinilson recorta. São várias manifestações que estão acontecendo e aquilo tudo vai fazendo parte de uma colcha de retalhos da época. No nosso projeto de livro, ofereceremos esse levantamento que cobre o período da nossa existência, entre 1979 e 1982. São pessoas anônimas que estavam aí, dentro do mesmo espírito.

**André Mesquita: Como o 3Nós3 pensava a ligação do grupo como a política? Vocês estavam fazendo arte, política ou era algo que não podia ser desassociado?**

Hoje a gente não pode mais desassociar. Mas, na época, confesso que o grupo não estava muito interessado nesse problema. Pelo fato da gente usar muito plástico vermelho, em um período de transição de uma ditadura para uma democracia, era inevitável ouvir as pessoas perguntando se aquilo ali tinha algum vínculo com a Internacional Socialista. E não tinha mesmo. O Rafael e eu nunca fizemos parte do movimento estudantil, ao contrário do pessoal do Viajou Sem Passaporte, que era da Libelu, tendência trotskista dentro da ECA. A gente não tinha absolutamente nada a ver com isso e nem queria ressaltar esse tipo de coisa. Não queríamos ver colado ao nosso trabalho uma associação política que estava explícita. Para nós, era muito mais interessante – e eu odeio falar esse tipo de coisa – que o trabalho falasse por si. Era uma coisa de ocupar um espaço que até então, como você poder ver nos relatos da época, tinha sido restrito ao carnaval e a comemorações de futebol.

O que eu quero dizer é que a idéia de colocar 300 metros de plástico na Avenida Paulista, sem autorização da polícia ou da prefeitura, mostra exatamente a ocupação de um espaço que estava se distendendo. Um espaço que deixou a compressão da ditadura e começa a ter uma “distensão”, como se fala em política, e é exatamente nessa distensão que a gente vai trabalhar. Ou em alguns trabalhos que são uma intervenção direta na mídia, como foi quando a gente publicou no caderno de artes visuais da *Folha de S. Paulo* um texto chamado “A categoria básica da comunicação”, em 1979. Estávamos todos chapados numa noite, pegamos vários livros e começamos a usar vários parágrafos e jogá-los na máquina de escrever. O bacana desse período é que não se mandava um texto por *e-mail*, então tinha que pegar um texto que não falava porra nenhuma, mandar para o jornal e ter um cara reescrevendo tudo na prensa (risos).

**André Mesquita: Não teve um crítico que chegou a falar mal desse trabalho?**

Não, as críticas foram do Jacob Klintowitz sobre a nossa ação da *X-Galeria*. Primeiro, saiu uma matéria falando da intervenção. Dois dias depois, saiu uma reportagem com ele entrevistando os galeristas e donos de museu, com as pessoas dando as suas opiniões

sobre a ação e a gente fazendo uma tréplica. Uma típica “contenda cultural” (risos), usando o espaço do jornal para um ficar arrancando o cabelo do outro (risos).

“A categoria básica da comunicação” foi uma intervenção muito importante porque o jornal é um espaço de opinião. Mandar um texto dessa natureza e isso ser publicado... ele trabalha exatamente num domínio de mídia. Como eu arrisco a dizer hoje, os nossos trabalhos já mostravam uma característica midiática. Uma vez que eles existiam num período muito pequeno no espaço urbano, enquanto objeto ou intervenção na arquitetura, pouquíssimas pessoas tiveram a relação direta com eles. As pessoas sabiam disso através da informação do trabalho.

**Sérgio Bonilha: Além de ser uma intervenção que fala por si mesma, o texto publicado é uma forma de ativar o jornal.**

Qual é o valor da notícia? É mais ou menos na mesma linha, claro que sem a grandiosidade, do Orson Welles. Não quero comparar um trabalho com o outro, mas o Orson Welles coloca a crise no valor do rádio enquanto veículo de verdade. O que o rádio transmitia? A hora certa, as últimas notícias, a previsão do tempo, coisas que nas quais nos fiamos. Quando Welles faz a *Guerra dos Mundos*, ele coloca uma crise na credibilidade do meio, fora toda a estrutura do trabalho, a questão espacial e temporal. Curioso isso porque hoje você acha que está fazendo um trabalho que discute o problema da superação do espaço e do tempo, mas alguém já fez isso em 1938 com o rádio e subverteu tudo, mexeu com esses valores. A analogia que eu faço é com a questão da credibilidade. Entre o espetáculo e o noticiável, a gente acaba achando que a cultura se assenta nesses dois pilares. Mas, e o resto?

## Entrevista com Poro

Data: 26/07/2005

**Sobre a exposição *Desvios no Discurso*<sup>27</sup>, gostaria que vocês falassem um pouco da experiência de levar registros de intervenções urbanas para o espaço de uma galeria (no caso a Galeria Cemig, pertencente ao Governo de Minas).**

Desde o início do Poro, sempre tivemos claro que possíveis parcerias com instituições poderiam viabilizar alguns de nossos projetos. Um primeiro aspecto importante de ter realizado a exposição é que a Cemig financia um catálogo para cada exposição que acontece em sua galeria. Esse processo acontece de um modo muito legal: ficamos responsáveis pela criação e produção gráfica do catálogo e eles pagaram a gráfica. Bom, considerando que a exposição durou 20 dias e que o catálogo continua circulando, isso é de extrema importância, pois viabilizou um sonho nosso: poder compartilhar os registros dos nossos trabalhos através de uma publicação impressa - fora do ambiente digital (tínhamos experimentado fazer em *cd-rom* uma versão *offline* do nosso *site* para distribuir para as pessoas, mas não é todo mundo que está habituado a “ver” material no computador).

Outro aspecto importante é que fizemos um apanhado da nossa produção e a organizamos em formato de exposição de registros. Isso foi bacana para fazer um balanço do que já fizemos, ver boa parte dos trabalhos reunidos num mesmo lugar. Foi bacana também, pois mesmo que o trabalho do Poro tenha circulado de diversas formas, através das intervenções multiplicáveis (proposições, panfletos, carimbo, adesivos, lambe-lambe), *site*, por *e-mail*, *cd-rom* e publicando textos a respeito dos trabalhos, nossas propostas não eram muito conhecidas aqui em BH e foi muito legal ver a identificação e a ressonância de idéias causadas pelos trabalhos nas pessoas que foram à exposição, e/ou que receberam o catálogo.

Um terceiro aspecto é o da ocupação do espaço. Do mesmo modo que podemos ocupar um jardim abandonado com uma intervenção poética, encaramos uma exposição de registros de intervenções+proposições como uma ocupação. Um lugar que normalmente apresenta exposições de linguagens mais tradicionais, como pintura ou desenho, foi ocupado com nossas proposições, vídeos e fotos de ações.

Outro aspecto é o fato de exercitar as possibilidades de diálogo entre o espaço institucional e o espaço público, que é uma das questões que sempre nos interessou e é um desafio. Como criar um curto-circuito entre esses universos distintos?

**A mostra terminou no dia 15 de maio. Como foi a reação e a interação do público frente aos trabalhos?**

Os trabalhos conseguiram interlocução tanto com os executivos que têm reuniões no prédio da Cemig, quanto com as pessoas que foram resolver problemas em sua conta de luz, ou ainda com pessoas do meio da arte. Mesmo que tenhamos apresentado registros, os trabalhos mantinham a força e as pessoas adoraram!

Muitas pessoas que foram à exposição, e que trabalham com educação, voltaram levando suas turmas (achamos isso maravilhoso). Um poeta daqui (Renato Negrão), que está dando um curso de escrita como ferramenta para mobilização e abordava na época a idéia de “terrorismo poético”, foi um desses educadores... Todo mundo que foi lá ganhou catálogo, o que fez com que eles se esgotassem.

---

<sup>27</sup> Em comemoração aos três anos de atividade, o Poro apresentou a exposição *Desvios no Discurso*, realizada nos meses de abril e maio de 2005 na galeria Cemig, em Belo Horizonte

Em algumas vezes que fomos à exposição (quase ninguém sabe quem é do Poro), pudemos ouvir leituras muito interessantes dos trabalhos e ficamos satisfeitos que os trabalhos conseguiram se comunicar com os mais diferentes tipos de pessoas.

### **O trabalho do Poro é arte e/ou engajamento social?**

O trabalho do Poro é arte, não temos dúvida em relação a isso. O engajamento político faz parte de nós como pessoas e esse traço da nossa personalidade, naturalmente, produz ecos na nossa produção. Em certos trabalhos, isso acontece com mais força que em outros.

### **Vocês chamariam de “retomada” essa relação entre o trabalho coletivo do Poro e os artistas brasileiros dos anos 60 e 70, como Cildo Meireles, Artur Barrio, Paulo Bruscky e Hélio Oiticica? De que forma tais procedimentos artísticos, criados e utilizados em períodos anteriores, são reelaborados por vocês?**

Não acreditamos numa retomada, no sentido de uma continuidade. O que tem acontecido nos últimos anos é uma outra coisa. Têm ecos das idéias dos anos 60/70, mas estamos num contexto completamente diferente. Talvez os diálogos entre as idéias apareçam depois dos trabalhos já realizados. Quando um trabalho está sendo feito, não nos preocupamos em reelaborar conceitos ou idéias existentes neles. Talvez seja mais um certo ciclo pelo qual a cultura passe, que pode ser que, de tempo em tempo, algumas questões voltem à tona, como se fossem preocupações comuns a nossa época. Eles são referências para nós, mas não são guias, embora compartilhem de muitos de seus ideais. Se você perguntar por aí, vai ver que têm grupos que nunca ouviram falar de Cildo Meireles, Hélio Oiticica e companhia.

### **A idéia de “desvios no discurso” nos leva a pensar de alguma forma no método de *détournement* proposto pelos situacionistas. Além da Internacional Situacionista, quais seriam os pontos de contato entre os trabalhos produzidos por vocês e outras manifestações artísticas e teóricas do século XX?**

Só vemos relações entre o nosso trabalho e os situacionistas quando invertemos o olhar e observamos o nosso trabalho de um outro ângulo, mais analítico e crítico, como se não estivéssemos envolvidos nele. Durante o processo, essas referências não estão presentes para nós. Na verdade, embora exista muita admiração pelos situacionistas (até colocamos o manifesto no *site*), eles não são uma referência muito próxima. Fomos ter contato com as idéias e ler alguma coisa sobre Situacionismo bem depois da criação do Poro. Já ouvimos amigos nossos dizendo isso com uma certa ironia: “estou lendo o livro dos situacionistas e fui descobrir que já fiz várias coisas ‘situacionistas’”.

Vemos mais pontos de contato com a arte brasileira nos períodos já citados na resposta anterior, pois ela trata de questões que estão bem mais próximas do nosso imaginário.

### **Qual a opinião do Poro sobre os coletivos que realizam intervenções urbanas no País? E por que muitos dos grupos começam e terminam com tanta facilidade?**

Alguns grupos que curtimos bastante são: GIA (Grupo de Interferência Ambiental), Urucum, BijaRi e Esqueleto Coletivo.

As pessoas se aproximam e formam os coletivos devido à vontade de fazer coisas juntas ou por afinidades que levam à atuação conjunta. O que percebemos é que acontecem rearranjos entre os grupos – um grupo se dilui e os integrantes vão participar de outras coisas – ou que, em determinado momento, as pessoas acabam partindo para outro tipo de atuação no mundo: seja indo trabalhar numa ONG ou indo cuidar da sua vida particular. Acontece também de pessoas se juntarem para projetos específicos e, depois



do projeto realizado, produzirem outras coisas. De certo modo, acreditamos que a existência de tantos coletivos tenha se dado muito em contrapartida ao espaço que a mídia, especializada ou não, vem proporcionado a esse tipo de manifestação. Existem muitos grupos por aí, mas e os trabalhos? Tem se valorizado mais o rótulo de “coletivo” que a produção dos mesmos.

E sobre terminar com facilidade, isso não é um problema. Historicamente, sempre foi assim, depende muito da disponibilidade e do desejo das pessoas que estão em constante transformação. Por isso essa mobilidade.

**Como foi a transição do GRUPO para o Poro em 2002? Quais foram as mudanças significativas entre essas duas experiências?**

A transição foi um processo natural. O GRUPO acabou por dispersão de seus integrantes: diversos integrantes seguiram caminhos diferentes, de acordo com seus interesses pessoais. Um foi para um mosteiro budista no Rio Grande do Sul, outro foi “ficar rico” no Rio de Janeiro, outro foi para o interior de Minas de volta às suas raízes, e assim por diante. Um pequeno núcleo continuou interessado em trabalhar junto fazendo intervenções. Um tempo depois, se diagnosticou que o GRUPO já não existia mais, escolhemos um nome diferente para nos chamar e batizar a nova fase: Poro. No GRUPO, por ter um número muito maior de pessoas diferentes, e com poéticas diferentes também envolvidas, era muito difícil de definir uma estratégia de atuação. Tudo precisava ser muito discutido antes de ser realizado. Com isso, muitos projetos não saíram do papel.

Por ter menos integrantes e uma sintonia melhor entre seus elementos, o Poro conseguiu ter mais mobilidade e fazer mais coisas. Inclusive, construir uma poética para ele. Estamos aí, indo para o quarto ano de existência.

**Em alguns trabalhos do Poro, há uma sutileza extraordinária, como é o caso de *Enxurrada de Letras e Espaços Virtuais*. Em uma cidade com tantas informações, vocês procuram chamar a atenção de quem? Seria de algum observador atento?**

Talvez a resposta seja “pescar” alguma atenção, um deslocamento momentâneo e silencioso do olhar. Gostamos também de trabalhar com o improvável. Com a possibilidade de alguns trabalhos poderem não ser vistos por ninguém (ou quase ninguém). Como se aquele trabalho fosse feito exclusivamente para aquela pessoa que o viu, mesmo que seja uma só.

**O trabalho *Imagine* funcionou como uma espécie de anti-propaganda contra a Monsanto. Vocês já pensaram em adulterar ou parodiar *outdoors* e anúncios de grandes corporações?**

Temos a maior vontade de fazer isso. Certa época até fizemos uma série de reuniões com um outro pessoal daqui para tentar atacar os mega-*outdoors* que cobrem as laterais dos prédios. Nossa vontade esbarrou em um grande obstáculo: não encontramos nenhuma estratégia para atingir essas mega-propagandas que não demandasse muito recurso financeiro. Como não temos muita grana, o que poderíamos fazer? Pensamos também que a poética do Poro está mais para pequenas ações simples e poéticas do que para um ataque assim tão incisivo sobre algo, mesmo que seja a publicidade que a gente tanto detesta. A camisa que sacaneia a Monsanto talvez seja menos um ataque à empresa e mais uma tomada de posição diante do que está acontecendo na agricultura e sobre o que estas empresas estão fazendo com a natureza. Ainda bem que existe a *Adbusters*, eles sim são bons nisso de sacanear grandes corporações!

**Como a *internet* auxilia a promover o trabalho do Poro e quais são as vantagens (e desvantagens) que vocês encontraram na divulgação dos trabalhos no *site*?**

A *internet* é um veículo incrível. A maior vantagem é que na *internet* a veiculação acontece de modo “descentralizado” (não dependemos de nenhum veículo da grande mídia para fazer nosso trabalho circular) e “aleatório” (as mais diversas pessoas com os mais diversos interesses passam pelo *site*, seja via Google, seja via algum *link* que alguém colocou pro nosso *site*).

Uma outra coisa é que o custo para se publicar é muito baixo. Nós fizemos o *site*, só gastamos com a manutenção do domínio e com a taxa de hospedagem, mas criamos um domínio para colocar outros *sites*: o [www.redezero.org](http://www.redezero.org). Tornamos o [redezero.org](http://www.redezero.org) um domínio compartilhado entre os *sites* que já tínhamos e os novos que fizemos. Só para você ter uma idéia, o custo de se fazer um catálogo como o do Poro dá para manter o domínio com os *sites* no ar por 50 anos!

Outro ponto interessante é que o *site* é uma publicação na qual possibilita colocar aquilo que quisermos: as matrizes dos nossos trabalhos para o pessoal baixar e reproduzir, textos que consideramos importantes para o pensamento da arte e do ativismo, *links* para *sites* que adoramos. Recentemente, tivemos a experiência de colocar a versão digital do Catálogo do Poro para *download* e, apesar de ser um arquivo relativamente pesado (2Mb), muita gente baixou. No dia 26 de julho de 2005, quando respondemos essa pergunta, o catálogo já havia sido baixado 211 vezes (considerando que a tiragem impressa foi de 600 exemplares, esse número de *downloads* é um grande presente).

Eu não diria desvantagem, mas o maior problema que temos com o *site* é que não temos tempo para colocar no ar tudo o que gostaríamos. Temos muito mais idéias que disponibilidade para atualizá-lo (daí a idéia de criar o *blog* “novidades”).

## **Entrevista com Entorno**

**Entrevistada:** Clarissa Borges

**Idade:** 29

**Data:** 20/04/2006

### **Como surgiu o Entorno?**

Foi em 2002, quando a Marta Penner entrou em contato com algumas pessoas com uma proposta de fazer intervenções em Brasília, por uma cansaça mesmo do circuito comercial, das galerias e do que acontecia aqui na cidade. O primeiro evento que a gente fez havia mais de 20 artistas, cada um com um trabalho individual que foi mostrado com o nome de *Projeto de Arte Entorno*. Esse projeto não tinha uma característica de refletir sobre questões sociais e políticas. Porém, a gente começou a se reunir com frequência e começamos a discutir trabalhos que eram possíveis como grupo, e não como projetos individuais para depois juntá-los.

Nesse mesmo ano, houve um primeiro trabalho com uma questão mais política, quando criamos um candidato de mentira chamado de *Candidato do Entorno*. Daí para frente, todos os trabalhos começaram a ser assinados pelo grupo, priorizando a criação coletiva. Tivemos um monte de brigas e problemas porque um grupo de 19 pessoas era insustentável... Hoje, temos um grupo de cinco pessoas, mas têm alguns trabalhos que o Entorno mantém, como a *Lavagem da Praça dos Três Poderes*, que é anual, realizada todo o segundo domingo de dezembro e que a gente instituiu como algo que é feito mesmo sem mídia e cobertura. Tivemos casos de artistas no grupo que ficavam extremamente decepcionados por ser um evento que não tinha repercussão, e que só encontrava esse retorno na mídia, não nas pessoas que estavam ali em volta. Teve gente que saiu porque o jornal não foi lá fazer cobertura da lavagem.

### **O grupo discutia muito essa inserção do trabalho na mídia?**

Sim, havia muitas discussões em que um concordava e o outro não concordava; um tinha uma idéia e daí outro tinha uma rixa com a pessoa e colocava um empecilho... Fizemos muitas coisas, mas perdemos muita gente no meio do caminho.

Acontece que todos do grupo têm uma formação de artista plástico, acostumados a ter ateliê, coisas individuais que não precisam de um coletivo. Os grupos de teatro, por exemplo, têm uma outra relação com a criação em conjunto.

### **E nesse grupo de cinco pessoas, há uma divisão de tarefas?**

Dividimos algumas coisas. Uma pessoa cuida da parte visual do Entorno, outra pessoa manda os *e-mails* e faz a divulgação, outra pessoa faz as cartas que convidam outros grupos a participar da lavagem, outra pessoa faz a produção da ação...

### **Pelo fato do grupo ter sido formado em Brasília, a política virou um ponto essencial no trabalho de vocês, não?**

Sim, a política aparece porque o poder engole a gente. É meio difícil esquecer isso. Quem está aqui vê manifestação, convive com política...

Nas eleições de 2002 para presidente, a gente se incomodou muito com tudo que estava acontecendo, com a separação da política, de ficar julgando as pessoas... Resolvemos questionar esses limites. O candidato que o Entorno criou parte dessas questões políticas e sociais, mas também parte de uma observação da cidade, do modo como a gente convive.

Naquele ano, fizemos muitas ações que são políticas, mas que também são sobre a observação da cidade. Fizemos algumas intervenções em que a gente inaugurou simbolicamente lugares abandonados que fizeram parte da construção de Brasília, como o planetário e a concha acústica. Por exemplo, na década de 60, todas as colações de grau da Universidade de Brasília eram realizadas na concha acústica. São espaços que foram esquecidos e que perderam a função. O governador daqui tem feito pontes, viadutos e outras inovações, mas a conservação dos espaços antigos não existe. É uma cidade que parece que vai esquecendo o passado. Ela só vive do futuro.

### **E hoje? O que há nesses lugares que vocês inauguraram?**

Nada, eles continuam abandonados. A gente chegava nesses espaços, plantava uma árvore e tirava fotos registrando a inauguração. No planetário, andamos em volta do local e descobrimos algo que ninguém conhecia: um teatro de arena. A única coisa que sobrou do teatro foram as pilastras e o suporte de concreto que segurava a lona, que era colocada lá na década de 70. O vigia do teatro contou que havia muito morador de rua escondido lá e o governo soterrou o teatro inteiro. Hoje, há um círculo de concreto e terra no lugar, um teatro todo soterrado.

Um outro trabalho que fizemos nesse período foi colocar faixas pretas na cidade. Todos esses trabalhos são do nosso candidato, responsável por essas ações. As faixas pretas surgiram como um incômodo do excesso de propaganda, de imagens, nomes de gente e de cores que surgem na campanha política. Fizemos como se fosse um protesto mesmo com a faixa preta, sem nada escrito. O mais interessante foi a reação do público na hora do acontecimento.

### **Onde as faixas foram colocadas?**

Fomos de madrugada para o centro da cidade, em um local com muita prostituição e gente vendendo droga. Pregamos todas as faixas usando a máscara com o rosto do candidato, como se todo mundo do grupo fosse a mesma pessoa. Me lembro que passava gente falando “é isso mesmo! Tem que ter candidato preto do preto!”, tomando aquilo como uma questão racial, enquanto outras diziam que tinha de protestar porque a política é uma merda. Houve várias reações inusitadas e inesperadas e as leituras eram diversas. Quem passava de carro estranhava muito, porque não havia nada para ser lido. Quando o grupo está fazendo essas intervenções, eu costumo observar muito as reações do público nesses espaços. Para mim, as reações são muito mais instigantes e interessantes do que uma matéria sobre o nosso trabalho no jornal.

### **E o candidato também distribuiu cobertores.**

Isso foi no gramado que fica na rodoviária. Em Brasília, os espaços são muito grandes e isso é uma dificuldade para nós. Tínhamos mais de 100 cobertores e eles não conseguiram ocupar o gramado inteiro...

Com os cobertores, fizemos uma forma que dialogasse com as bocas-de-lobo do local; as pessoas recolheram rapidamente. Começamos o trabalho às 17h, às 21h não tinha mais nada. Tem muito morador de rua na rodoviária, mas é que aqui eles se escondem muito facilmente. Brasília consegue esconder muito bem isso.

### **E como tem sido a resposta do público em relação à *Lavagem da Praça dos Três Poderes*? Há uma participação ativa dessa audiência?**

O grupo faz uma divulgação não muito grande da lavagem. Tem gente que realmente vai para participar, outras pessoas vão para ver o que acontece. Poucas pessoas se dispõem a levar balde e vassoura para lavar, a maioria quer ver a gente fazendo isso.

Mas há a participação de gente que, inesperadamente, cai dentro da lavagem. A Praça dos Três Poderes é muito visitada por turistas que chegam de ônibus no local. Essa chegada é curiosíssima, principalmente porque os turistas querem saber o que está se passando. Há três cartões postais nessa praça: o Palácio do Planalto, o da Justiça e o Congresso, de alguma forma a lavagem vai parar em muitos lugares. Em alguns momentos, é impossível tirar foto do Palácio do Planalto sem tirar uma foto da gente lavando. Quando a gente faz essa intervenção, a ação se espalha no Brasil e no mundo. As respostas do público são muitas. Desde gente que pergunta se é de um partido político ou se é da oposição. Mas tem gente que aprova a lavagem, diz que tem que lavar mesmo. Metaforicamente, todo mundo entende o que o grupo está fazendo. Tem ainda a arquitetura de Brasília, há quilômetros entre um prédio e outro. A gente nunca conseguiu lavar a praça inteira (risos), por isso, lavamos só alguns fragmentos.

**A primeira lavagem aconteceu em 2002, antes da posse do Lula. Na época, li uma reportagem no jornal *O Estado de São Paulo* onde uma das integrantes do Entorno dizia que a ação representou “a limpeza de toda a sujeira que ficou para trás, com o objetivo de trazer bons fluídos para o governo”. Tinha uma dose de esperança aí. E hoje, depois dos escândalos, dos mensalões, como que o Entorno se posiciona frente a isso?**

Vamos continuar lavando! (risos). Vai ser preciso lavar sempre. Se um dia a gente achar que está bom de lavar, que já estamos satisfeitos com o País que temos, aí eu acho que haverá uma estagnação. Quando fizemos em 2002, muita gente falou que ia lavar agora, mas muita gente se perguntou “vamos lavar de novo no ano que vem? Estamos com o governo que a gente quer! E agora?”

Sim, vamos continuar lavando, mesmo porque você tem que manter a casa limpa ou começar a descobrir as sujeiras novas. E teve gente que não foi na segunda lavagem porque não concordou. A primeira vez foi para limpar pro novo governo. Agora que esse governo está no poder, algumas pessoas acham que não precisa lavar mais, como se não tivesse mais sujeira, como se a mudança fosse da água pro vinho...

**Já tiveram problemas com a segurança da praça?**

Como chega um caminhão-pipa no dia da lavagem, a gente fica com algum receio da polícia porque o local é vigiado. Os seguranças olham e perguntam o que estamos fazendo. Não é proibido lavar porque isso não está denegrindo a imagem da praça. Pelo contrário, é até uma ação de serviço público.

**Os artistas da cidade participam?**

Todos os artistas e grupos sabem que vai acontecer a lavagem, mas eles não aparecem.

**Quantas pessoas participaram no ano passado?**

Ano passado foi o único ano que choveu e foi uma chuva muito forte. Havia umas oito pessoas, cinco adultos e três crianças. Já tivemos ano com até 40 pessoas.

**Como é a relação do Entorno com os espaços institucionais?**

A gente nunca levou um trabalho para um lugar fechado. Todo mundo que participava do grupo, ou ainda participa, tem um trabalho artístico que às vezes é selecionado para salões e exposições. Mas esse contato que está do lado de fora dos espaços de arte, e que muitas vezes não entra nos museus, sempre incentivou todo mundo do grupo a ter um trabalho que fosse menos fechado.

Quando você põe um trabalho na parede de uma galeria, a pessoa precisa ir até este local onde tudo ali se transforma em arte. Mas, quando você leva um objeto ou uma ação para o lado de fora, as pessoas não estão ali achando que aquilo é arte, essa aura não existe. É muito mais sincero e sensível essas reações que surgem de fora, as falas são outras, mas elas ainda não deixam de ser de natureza artística. São mais inocentes e mais livres dessas amarras do objeto que está dentro do museu.

Se acontecer um convite, a gente aceita, mas não vamos atrás disso. Não mandamos fotos, nem vídeos.

### **Há outros coletivos de arte em Brasília?**

Temos algumas notícias. Tem gente que saiu do Entorno e diz que criou um outro grupo, mas não vimos nada ainda. Há grupos de três pessoas que fazem trabalhos na rodoviária, há outros trabalhos que foram feitos na rua, mas não são como grupo.

### **Você considera o trabalho do Entorno como arte e/ou engajamento social?**

Eu acho as duas coisas. Mas, para o outro, pode ser só social, ou só artístico. Não quero que as pessoas afirmem se isso é arte ou não, mas que elas perguntem coisas, se questionem.

Eu acredito que esse trabalho coletivo é também uma busca por outros espaços. Normalmente a gente não aprende isso nas escolas, de que trabalhar em grupo tem muito mais força do que trabalhar individualmente. É muito legal poder dividir e discutir a arte e suas possibilidades. Sozinho, você não tem com quem falar.

No Modernismo, por exemplo, tivemos um movimento, mas cada um tinha um trabalho individual. Quando se perde isso, a gente se torna muito individualista e cada um acaba pensando o seu movimento. Acontece que têm coisas que todo mundo está se perguntando e indagando... Quando esses grupos se juntam, é uma tentativa de construir coletivamente sem se prender a essa coisa individual do ser especial, da aura do artista. E isso dá a impressão de que essa pessoa está separada em um canto e ela não tem relação com o resto da sociedade.

### **O interessante na *Lavagem* é que ela busca essa referência na *Lavagem do Bonfim*. Qual a importância desse diálogo com a cultura popular brasileira?**

Ela é importante porque todos os membros do grupo enxergam a arte como algo que está em todos os lugares. Às vezes, temos manifestações que são muito sutis, mas que têm uma força muito maior do que aquelas que a gente vê nos espaços de arte.

Em Santa Teresa, no Rio de Janeiro, a gente fez uma ação em que o grupo distribuía terra que estava dentro de uma mala. Era um trabalho do candidato do Entorno chamado *Terra da União*. Eu associei muito este trabalho com essa questão dos raizeiros, esse pessoal que receita plantas medicinais e dá objetos, como aqueles que a gente estava dando. Tinha um contexto político, mas é uma ação que se assemelha a esses pensamentos populares.

### **Vocês já fizeram algum trabalho com movimentos sociais ou partido político?**

Tivemos um contato com os trabalhadores sem-terra, mas não foi para frente. A Sofia conversou com eles, mas não conseguimos pensar em nada e o contato se perdeu. A gente não trabalhou com partido político, mas conseguimos imprimir as cartilhas de um trabalho que foi feito dentro do Senado sobre erradicação do trabalho escravo.

No final de 2003, a Valéria, que participava do Entorno, começou a ler sobre o assunto e a mandar textos para nós. Fizemos discussões sobre essa questão e começamos a nos envolver com isso. Fizemos uns *outdoors* muito grandes que ficavam no corredor da

Câmara dos Deputados, onde as pessoas passavam para votar; eram elementos urbanos invadindo o espaço interno. De repente, você via *outdoors* enormes com a foto de um pedaço de carne, carvão, uma jaqueta *jeans* ou açucareiro, carimbados com a frase “trabalho escravo”. A foto sempre se refere à matéria prima e a gente usou a estética da publicidade. É um trabalho muito sarcástico.

As fotos eram lindas, contratamos um publicitário para fazer. O grupo queria que tivesse a cara de publicidade mesmo, para contradizer o que esse tipo de estética propõe. O trabalho custava muito dinheiro, então a gente começou a correr atrás de pessoas que pudessem ajudar e que estivessem envolvidas com este assunto. Coincidiu com a votação no Senado sobre o tema e eles investiram no trabalho por causa disso.

Com o que sobrou no Senado, pegamos o material e no *Foto Arte* de 2004, a Karla Osório pediu para que a gente fizesse uma intervenção urbana. Fizemos seis barracas, como se fossem as que são usadas nesses acampamentos de trabalho escravo, com o *outdoor* sendo um suporte dessas barracas e construída com material recolhido. O legal é que esse trabalho ia desaparecendo. Durante uma semana, as barracas, que ficaram na Esplanada dos Ministérios, eram recolhidas pelas pessoas e iam sumindo aos poucos.

### **O que as pessoas comentavam sobre os *outdoors*?**

O pessoal achava estranhíssimo. Tinha muita escola visitando, muitos professores de história levavam os alunos e discutiam o trabalho escravo no Brasil. Já a reação dos políticos, a maioria reagia sobre o *outdoor* com o carvão... A frase “trabalho escravo” foi escrita em um metal dentro de uma fogueira. A gente ouvia coisas do tipo “ah, eles estão falando que todos nós vamos morrer na fogueira”. Era uma coisa de sentir meio agredido, sabe?

Nesse projeto, fizemos uma cartilha e a publicação dela foi ligada ao PT. Essa cartilha explicava como funciona o trabalho escravo no Brasil hoje, era uma coisa bem educativa mesmo. Esse material foi distribuído nas escolas. Mas, no final, a gente se sentiu como se usassem o nosso trabalho para falar sobre o assunto... Passamos seis meses indo ao ministério, lendo os relatos, olhando todos os processos. Tem um grupo do Rio contra o trabalho escravo, com vários atores globais. Na cerimônia de abertura das mesas sobre o assunto, vieram todos eles e era uma coisa estranha porque os atores ficavam na frente dos nossos trabalhos. A gente estava lá, mas eles mandaram a gente sair, não podia aparecer... Só os políticos e os globais podiam aparecer na abertura da nossa exposição. O grupo nunca teve intenção de aparecer. Mas, tudo que saía, era sobre eles e com o nosso trabalho atrás.

Mesmo assim, foi um trabalho recompensador porque conseguimos mexer com um tema muito pesado usando imagens com muita ironia e sutileza; isso aí é muito importante. Estamos cansados de ver trabalhos sobre o assunto que mostram o trabalhador escravo, mas a gente não pensa no que estamos consumindo, nós como fomentadores do trabalho escravo e alimentado a indústria.

### **Vocês pretendem voltar com o candidato do Entorno para as eleições deste ano?**

Sim, a campanha das eleições começa em setembro e a gente deve voltar com ele. Mas não sabemos ainda como vai ser o candidato deste ano. Queremos retomar a ação de distribuição de terra feita no Rio. É uma ação simples e que não precisa de muito recurso. A imagem do rosto do candidato é uma junção dos rostos dos integrantes do grupo, mas isso vai continuar. Não faz sentido mudar a cara dele agora. Sinto muito pelas pessoas que deram a cara para ele (risos).

## **Entrevista com Grupo de Interferência Ambiental (GIA)**

**Data:** 19/01/2006

### **Vocês consideram o trabalho do GIA arte e/ou engajamento social?**

Arte? Nós não poderíamos afirmar porque ninguém realmente sabe o que é esta coisa. Como diria um amigo chileno: “a arte existe, mas só porque falamos dela”. Não cabe ao GIA decidir sobre esta questão. Fazemos coisas que acreditamos e se as nossas propostas, porventura, apontarem questões pertinentes... Pode-se dizer que o GIA utiliza arte para fazer críticas sociais, como também realiza trabalhos puramente estéticos, sem engajamento. Às vezes, deseja apenas chamar a atenção do transeunte para situações ordinárias do seu cotidiano. As palavras do Ricardo Rosas respondem parcialmente essa questão no texto “Hibridismo Coletivo no Brasil: transversalidade ou cooptação?”, em que ele afirma existir nos coletivos um “hibridismo temático que (...) mescla tanto a questão urbana propriamente dita (sua invasão ou expulsão) quanto as implicações políticas ou o inusitado estético”<sup>28</sup>, mesmo que depois ele questione esse hibridismo, algo que estaria colocando em risco as ações dos coletivos.

**Nota:** O Grupo de Interferência Ambiental não chegou a um consenso sobre a pergunta.

### **O GIA foi formado em Salvador, o que dá uma característica especial ao grupo, visto que muitos coletivos de intervenções urbanas estão situados no eixo Rio-São Paulo. De que forma a cultura local aparece como um dado essencial na realização dos trabalhos?**

Trabalhar em Salvador é muito agradável. De uma certa forma, o baiano é sempre muito amistoso e isso não é apenas uma opinião nossa, mas de outros grupos que aqui estiveram. O fato do GIA não estar no eixo Rio-São Paulo nunca foi uma situação incômoda. Mantemos uma relação muito saudável com coletivos do Sul e também do Nordeste. O GIA é o primeiro grupo a trabalhar com intervenção na cidade de Salvador e, felizmente, de lá para cá, encontramos em nossa cidade uma receptividade muito boa por parte da comunidade artística.

Hoje, é possível ver em Salvador ações que se assemelham com as propostas do grupo. Salvador ainda tem uma cultura de arte muito dependente, alguns dos espaços que poderiam servir de apoio a muitos artistas estão sendo conduzidos por políticas culturais ridículas... Para você ter uma idéia, a Secretaria de Cultura está atrelada à Secretaria de Turismo e um dos museus mais importantes da cidade (dizem até do Brasil), o MAM, está sendo conduzido por um filho de uma mãe, ladrão (isso já foi comprovado), Heitor Reis, que está na diretoria da instituição há dez anos. Estar no eixo Rio-São Paulo poderia, sim, favorecer o grupo. Estar na Bahia é muito motivador, até mesmo pelas questões sociais que são, muitas vezes, catalisadoras das ações do GIA. Com certeza, a estética do efêmero e do precário que caracteriza o grupo tem influência da situação sócio-cultural não somente do Nordeste, mas do dito “Terceiro Mundo”.

### **Ludmila, uma vez você comentou rapidamente que sua experiência com coletivos/intervenções urbanas é recente. Como artista, o que motivou a trabalhar com coletivos e realizar trabalhos de arte no espaço urbano?**

Uma vontade de mudança. Minha formação artística foi bem tradicional. Cresci vendo meu pai fazer desenhos acadêmicos, meu primeiro curso de pintura foi extremamente acadêmico, cheguei a fazer oficinas no MAM-BA, nada muito diferente...

---

<sup>28</sup> Disponível em: <http://www.rizoma.net/interna.php?id=285&secao=artefato>.



Quando entrei na Escola de Belas Artes, as aulas de história da arte eram, na minha opinião, enfadonhas... O conteúdo era maravilhoso, mas as sessões de *slides*, as provas discursivas eram massacrantes. Foi quando comecei a estudar, por iniciativa própria, arte contemporânea (confesso que sempre saía dos salões de arte com uma pulga atrás da orelha, eu pensava: “meu Deus, ou esse trabalho é muito hermético, ou eu sou burra!”) e conheci os trabalhos de Duchamp, mais tarde, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, esse pessoal neoconcreto... As obras de Artur Barrio, Antonio Manoel, Flávio de Carvalho, *Fluxus* e *Gutai* começaram a me fazer enxergar essa ruptura com os cânones tradicionais da arte, a desmaterialização do objeto artístico, a nova relação entre o espectador e a obra...

O GIA foi uma forma que eu encontrei de colocar em prática essa “ruptura”. Eu realmente acredito em um diálogo entre arte e cotidiano, que a arte não pode ficar restrita aos centros oficiais (galerias, museus). Arte deixa de ser um mero objeto dentro de uma instituição (como diria o 3Nós3: “o que está dentro fica, o que está fora se expande”) e torna-se uma atitude... Nada contra instituições!

### **A que se deve o crescimento do trabalho coletivo produzido no País nos últimos anos e sua relação com questões sociais e políticas?**

A falta de oportunidade e a necessidade de encontrar espaços são, em princípio, um dos fatores que geraram o surgimento de tantos coletivos. A *internet* também contribuiu muito, facilitando o contato e troca de informações. Acreditamos que a individualidade perdeu muito dos seus adeptos. O coletivismo foi a forma encontrada para lutar contra certas injustiças a que estão submetendo nossa sociedade. Não é difícil olhar para as ruas e perceber o quanto elas estão cheias de contrastes, injustiças e condicionamentos. Essa realidade está presente em Salvador e em outras cidades. Grupos como o GIA não poderiam ficar indiferentes a tudo isso.

### **Vocês chamariam de “retomada” essa relação com o trabalho coletivo entre o GIA e os artistas brasileiros dos anos 60 e 70, como Cildo Meireles, Artur Barrio, Paulo Bruscky e Hélio Oiticica? De que forma tais procedimentos artísticos utilizados em períodos anteriores são reelaborados por vocês?**

A palavra “retomada” talvez não seja a mais adequada para designar nossa relação com os trabalhos desses artistas, mas, com certeza, eles são influências marcantes para o GIA, inclusive tivemos a oportunidade de conhecer o Paulo Bruscky...

As inserções do Cildo são uma referência para qualquer coletivo de arte que almeje atuar fora dos centros oficiais, propondo modos de circulação artísticos/ideológicos alternativos. Seu texto “Inserções em Circuitos Ideológicos”, assim como o manifesto da Internacional Situacionista e o texto “Nova Objetividade”, do Oiticica, são referências teóricas importantes, e o mais interessante é que continuam atuais, apesar de escritos nos anos 60 e 70 do século XX.

Há uma inquietação em comum entre esses artistas e o GIA (e, com certeza, entre muitos outros artistas e coletivos). De fato, ao carimbarmos mensagens em sacos de pipoca, estamos propondo um meio de circulação de idéias não-convencional. É uma reelaboração das inserções do Cildo, quando ele carimbou as cédulas de dinheiro. Trazemos para o nosso contexto atual essa idéia que foi colocada em prática nos anos 70 do século XX, sob o regime da ditadura militar.

### **Qual a opinião do GIA sobre os coletivos brasileiros? E por que muitos dos coletivos começam e terminam com tanta facilidade?**

Existem alguns coletivos, como Poro, Laranjas, CDM, Alerta! e EIA, que têm executado trabalhos muito bons, cada qual com suas particularidades. Sobre o fato dos grupos normalmente não durarem muito, não saberíamos dizer muito bem o porquê, mas sabemos que não é fácil trabalhar em conjunto. Essa coisa da vaidade e dos interesses divergentes, quando não são bem conciliados, podem ser um problema fatal. Sobre o GIA, as relações de amizade e respeito têm prevalecido, mas isso não quer dizer que não haja no nosso grupo dissonâncias em relação a algumas questões. Aceitamos isso como um fato e continuamos a trabalhar sem problemas. O grupo está para fazer quatro anos e encontrou nesse tempo uma certa maturidade nas relações interpessoais. Hoje em dia, estamos trabalhando de forma mais consciente e o GIA está mais do que nunca tentando compor um futuro para si.

**Sobre o Salão de m.a.i.o. de 2004, gostaria que o grupo falasse da experiência em organizar uma mostra de arte urbana e os resultados desse trabalho. Falem também da participação do GIA na Semana de Artes Visuais do Recife (SPA), em outubro de 2005.**

Realizar o Salão de m.a.i.o. foi extremamente empolgante, gratificante e estressante. É, primeiramente, empolgante, porque trata-se de um evento que aglomera artistas do Brasil todo. É possível conhecer pessoas diferentes, ver novas linguagens artísticas, discutir sobre arte contemporânea (fora as festinhas). Além da parte da execução dos trabalhos nas ruas, é uma adrenalina que não saberíamos explicar... é muito bom.

Gratificante porque o GIA quase não possuía recursos financeiros para a realização do Salão; é uma iniciativa “quase” independente. Dessa forma, foi muito bom constatar que é possível levar arte para as ruas, realizar experimentações artísticas fora dos centros oficiais, inovar, fazer intervenções urbanas e trabalhos contemporâneos sem depender de patrocínio ou “apoio” do governo. Ver que é possível reunir pessoas com inquietações em comum e que sabem que arte não se trata apenas de objetos finitos, confinados dentro de galerias para que as pessoas possam observá-los. Estressante porque não é fácil lidar com pessoas e devido aos percalços comuns a qualquer evento... imprevistos etc. Os resultados mais imediatos são essas trocas de experiências entre artistas de diversos lugares e registros que conferem aos trabalhos uma “perenidade”, já que muitos deles são efêmeros. Diríamos que, a longo prazo, o resultado esperado seria uma conscientização, não apenas dos artistas, mas da população em geral, da importância dos circuitos alternativos.

O SPA foi uma experiência maravilhosa para o GIA. Foi muito diferente de outros eventos que o grupo participou (como o *Manifestação Internacional de Performance*, MIP, em 2003 em Belo Horizonte, por exemplo), porque ganhamos dinheiro para realizar as intervenções. Isso deu uma certa tranquilidade ao grupo, pois pudemos, pela primeira vez, comprar material para as ações sem tirar dinheiro dos nossos bolsos. Por um lado, isso é ruim, pois por se tratar de um evento (apoiado pelo Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães – MAMAM e pela prefeitura do Recife), tivemos que nos adequar a algumas regras que não estamos acostumados, pois nossas ações são realizadas livremente, sem avisos prévios ou solicitação de autorização dos órgãos governamentais locais. O grupo simplesmente vai lá e faz. No SPA, tínhamos que seguir horários (pois havia muitos artistas e grupos participando do evento e os trabalhos, logicamente, tinham hora marcada para acontecer) e tivemos de assinar um termo de responsabilidade (caso acontecesse alguma merda), essas burocracias.

Uma coisa que incomodou muito, por exemplo, foi quando realizamos a intervenção dos *Balões Vermelhos*. Foi quando um pessoal do *Diário de Pernambuco* fez uma matéria sobre o SPA e queria fotografar a intervenção do GIA. Até aí tudo bem...

Acontece que eles ficavam pedindo pra gente posar para as fotos, queriam forjar situações para que as fotos saíssem interessantes e essa pressão terminou estressando a todos, porque o grupo ficou preocupado em atender as solicitações dos jornalistas e terminou não conseguindo curtir o trabalho... Só quando o pessoal do jornal foi embora que o trabalho fluiu...

Durante a nossa outra intervenção, *Fila*, aconteceu um fato interessante: como você sabe, a *Fila* não tem uma utilidade lógica, ela é formada em locais inusitados. Em Recife, foi formada em frente ao edifício JK, onde funcionava o INSS, mas que se encontra desativado atualmente, abandonado... Durante a performance, um colega de Brasília que estava na fila viu-se confuso com a falta de um objetivo “concreto” para aquele trabalho (interpretação do GIA) e escreveu (bem grande!) no cercado de madeira do prédio: “AQUI, HOJE!”. Imediatamente, o segurança do prédio (que já estava olhando estranho para a fila há algum tempo...) chamou a polícia, pois por se tratar de uma propriedade federal, aquilo era vandalismo, não era permitido pichar etc. Tivemos que sair bem rápido e nos espalhar por ruas diferentes para despistar...

O evento foi muito bem organizado e estruturado. Tivemos a oportunidade de conhecer artistas de outros estados e coletivos locais também, como o Media Sana, o Molusco-Lama (que já acabou...), o Pardieiro... Queríamos muito ter conhecido o pessoal do Telephone Colorido, mas não conseguimos (eles não realizaram o trabalho, tiveram uns problemas). Outra coisa legal foram as palestras: Tadeu Chiarelli, Lucia Koch, Cabelo... Aprendemos muita coisa e acreditamos que foi muito bom para o GIA se fortalecer como grupo.

### **Por que levar registros de intervenções urbanas para o espaço delimitado de uma instituição?**

À primeira vista, é realmente paradoxal para um grupo de interferência urbana estar dentro de uma instituição. O GIA, porém, não é anti-institucional... É perfeitamente possível fazer uso das instituições a nosso favor, desde que se tenha consciência das suas limitações e convenções que, muitas vezes, podem certas manifestações artísticas. Seria também ingênuo ignorar as relações que o GIA mantém com a comunidade artística local (pessoas que, além dos artistas, coletivos e acadêmicos, frequentam exposições e eventos artísticos), pois, de uma forma ou de outra, a exposição de registros foi visitada por essas pessoas, mas também pelo público comum, “não iniciado” na arte contemporânea.

Além disso, a cena artística em Salvador é muito restrita e iniciativas como essa só aumentam as possibilidades de diálogo. Dessa forma, a exposição dos registros do 1º *Salão de m.a.i.o.* (diga-se de passagem, a mostra teve um formato diferenciado: os registros foram impressos a jato de tinta, as pessoas tinham acesso aos projetos dos artistas que participaram do *Salão*, havia “restos” das intervenções na galeria, como carimbos e sobras de lambe-lambes). Foi um momento oportuno para as pessoas que não puderam presenciar as intervenções em tempo real conhecerem os trabalhos e refletirem sobre eles. Digamos que seja esse o objetivo principal. Muitas vezes, o grupo se viu confuso com essas questões de instituição e há um exemplo bem ilustrativo: em 2004, na *Bienal do Recôncavo*, o GIA propôs a execução do *Não-Propaganda* e o projeto foi aceito. Dessa forma, o grupo realizaria uma panfletagem (garotos da própria cidade vestidos de amarelo entregariam 1000 panfletos amarelos) na abertura do evento, como foi feito. A ação foi um fiasco. Isso porque o trabalho estava fora do seu contexto original (centros urbanos) e as pessoas que estavam ali, em sua maioria, eram do “meio artístico”. Logo, estavam preparadas para performances, sabiam que aqueles garotinhos entregando aqueles papéis deviam fazer parte de algum trabalho. O *Não-Propaganda*,

então, perdeu sua força por não contar com uma forte característica que faz parte das ações do GIA: chamar atenção das pessoas através de situações inusitadas.

**Na performance *Fila* ou em trabalhos como *Cama*, o grupo realiza um *détournement* de uma situação cotidiana convertida para um novo espaço ou, no caso de *Cama*, o deslocamento de certos objetos e cenas para novos contextos. Obviamente, o conceito de *détournement* nos leva diretamente para as práticas apontadas pelos situacionistas na década de 60, retomadas por muitos coletivos atuantes hoje no País. Além da Internacional Situacionista, quais seriam os pontos de contato entre os trabalhos produzidos por vocês e outras manifestações artísticas do século XX?**

De fato, é impossível fazer um mapeamento completo das manifestações artísticas com as quais as ações do GIA estabelecem um diálogo. Citemos alguns grupos e artistas individuais: 3Nós3, Viajou Sem Passaporte, *Fluxus*, *Provos*, *Culture Jamming*, Cildo Meireles, Paulo Bruscky, Hélio Oiticica, Antonio Manuel, Artur Barrio, Krzysztof Wodiczko, ente tantos outros.

**De certa forma, os trabalhos intitulados *Quanto* e *Não-Propaganda* lembram bastante as propostas dos grupos de *Culture Jamming* norte-americanos e canadenses. Para o GIA, qual a importância de se realizar uma crítica ao consumo utilizando os mesmos recursos que a propaganda oferece?**

Os *culture jammers* sabiam perfeitamente a visibilidade que suas interferências teriam ao serem feitas diretamente nos *outdoors*. Essa apropriação direta do veículo midiático tem muito mais força do que qualquer crítica. A proposta do GIA é uma apropriação irônica desses veículos: fazer uso da sua “popularidade” (panfletos, faixas etc.) para criticar a publicidade exagerada a que todos são submetidos diariamente, a pressão consumista que está impregnada em nossas vidas desde o momento em que nascemos. Propor situações absurdas, como a entrega de panfletos em branco para que as pessoas reflitam sobre essas coisas, sem discursos demagógicos... Esse descondicionamento momentâneo pode impulsionar essas reflexões (ou não, já que muitas vezes as pessoas não prestam atenção nas ações, que passam despercebidas...).

**A sutileza de algumas ações do GIA pode, muitas vezes, ser captada por um número pequeno de pessoas. Em uma cidade com tantas informações, vocês procuram chamar a atenção de quem? Seria de algum observador atento?**

Alguém atento??!! De jeito nenhum! Muitas das ações do GIA não são apreendidas como arte. São pouquíssimas as pessoas que associam nossas ações a manifestações artísticas, devido ao entorpecimento perceptivo do dia-a-dia. Nosso objetivo, portanto, é descondicionar (ou não...) essas pessoas...

## **Entrevista com Graziela Kunsch**

**Idade:** 27 anos

**Data:** 7/03/2007

### **Quando foi que você começou a trabalhar coletivamente?**

Minhas primeiras lembranças estão na terceira série do primeiro grau. Eu escrevia e montava peças para homenagear as minhas professoras ou encenava histórias de livros que a gente lia e envolvia outros alunos nesses projetos. Eu estudava em um colégio bem tradicional [Colégio Visconde de Porto Seguro], mas sempre dava um jeito de resolver todos os trabalhos com teatro ou com vídeo. Eu gostava de trabalhar em grupo e acabava levando todo mundo comigo. Tinha gente que nunca teria interesse em fazer teatro, mas daí topava fazer uma peça. Por exemplo, a gente transformava um trabalho sobre o efeito estufa em teatro. Alguns professores se tornaram aliados e passamos a montar peças para apresentar para outras turmas.

Entrei em um curso profissionalizante de ator [Teatro Escola Célia Helena] com 14 anos. A experiência coletiva ali foi muito forte; as pessoas que fazem teatro juntas acabam se conhecendo profundamente; artes plásticas é um pouco mais solitário. Mas quando se forma um grupo em artes plásticas, é sempre muito legal porque normalmente é o pessoal que não quer seguir aquele caminho mais individual, e acaba trabalhando com arquitetos, com pessoas de outras áreas.

Depois de formada, dei muitas aulas de teatro [sete anos na Casa do Teatro e dois anos no próprio Célia Helena] e sempre fazia processos de criação coletiva com os meus alunos. A gente escrevia uma peça própria e cada aula era importante nesse processo; todas as aulas eram espaços de criação. Com os alunos mais velhos, no final de cada aula, eu largava os alunos com uma proposta e fechava a porta para eles se resolverem sozinhos; quase 20 alunos construindo uma cena juntos e sem a professora. Acho que ali foi a experiência coletiva mais forte que eu tive, como artista e como professora.

Na Faap, já como estudante de Artes Plásticas, em 2000, ano-zero, nasceu o Núcleo Performático Subterrânea, que cresceu e me acompanha até hoje. Um dia qualquer eu assisti a uma aula de cenografia fora do meu horário normal. O professor [Mário Salladini] pediu para os alunos se organizarem em trios para desenvolverem cenários. Juntei-me a dois meninos que eu simpatizava, o Bruno Sipavicius e o Daniel Camilli. Eu não lembro qual foi a nossa idéia inicial de cenário, que a gente nunca chegou a realizar, mas a gente se batizou com o nome de Subterrânea. O nome veio de um texto do Hélio Oiticica no qual ele fala de “subterrânia”, com “i”, escrito em Londres. Um de nós estava com esse texto em mãos, por acaso, nesse primeiro encontro. A gente se deu o nome de brincadeira, mas começamos a fazer coisas juntos, principalmente pelas ruas do bairro da Faap. Era sempre uma performance não-planejada, e cada um tinha uma característica. O Bruno gostava de cantar, às vezes ficava se rastejando. O Daniel pensava os espaços arquitetônicos, vivendo um personagem chamado *Aracnidae erectus*. Eu já tinha a coisa dos latidos, dos gritos. Atravessava as faixas de pedestre diversas vezes saltitando. Às vezes eu fazia umas coisas mais sutis. O Subterrânea era como uma filosofia de vida. A gente defendia que todo mundo é subterrânea, mas ninguém tinha descoberto isso ainda. Isso continua até hoje, é que está um pouco reprimido (risos). Para mim, Subterrânea é para o resto da vida.

### **As performances sempre aconteciam perto da Faap?**

Era muito lá dentro e nos arredores. Mas não existia um lugar específico. Quando estávamos juntos, meio que, espontaneamente, a gente se soltava um pouco. Podia ser

no metrô, em qualquer parte da cidade. Tem muito a ver com o filme *Os Idiotas*, que a gente nem tinha visto na época, mas quando eu vi, achei que tinha tudo a ver com a nossa atuação. A gente mal se conhecia e começou a se gostar muito. Oficializamos isso como um grupo e começamos a fazer trabalhos.

Um trabalho mais formal que realizamos se chamou *No jardim inglês do Subterrânea*, feito para uma aula de escultura. Colocamos todas as mesas das salas de aula para fora, ocupando todo o corredor de artes plásticas da Faap, e cada um fez a sua performance sobre/entre essas mesas, embaixo dessas mesas. Colocamos algumas mini-florzinhas de plástico sobre as mesas. O público vestia capacetes *Space man* e assoprava apitos e línguas de sogra. Eu levava tombo o tempo inteiro, o Bruno carimbava formiguinhas e o Daniel virava um chafariz.

Teve um outro grupo importante dentro da Faap. A minha turma ali era muito legal e era todo mundo amigo. Tinha o Tiago Judas, o Fellipe Gonzalez, a Lia Chaia, a Flávia Lobo, a Carolina Parra, a Sílvia Cruz, o André Marinheiro, o Daniel Zanardi... A gente começou a se reunir às quintas-feiras para ver se saía algo especial. Às vezes era um trabalho individual de alguém, que precisava de mais pessoas para ser realizado. Isso foi uma coisa que eu pensei também sobre coletivo. O Atrocidades Maravilhosas foi uma proposição de uma pessoa que envolveu outras vinte no processo de serigrafia – preparação das telas e impressão de 5.000 cartazes – e no processo de colagem dos lambe-lambes. Dessa turma, derivaram muitas coisas legais. Por exemplo, o Movimento Terrorista Andy Warhol [MTAW, leia-se “metal”]. O MTAW, entre outras ações, pintou as portas da Faap de colorido, em 2001. Na Faap, as paredes e as portas são pintadas até o meio de cinza. Duas pessoas pintaram as portas do corredor de artes plásticas de colorido, cada porta de uma cor.

### **Mas isso foi feito durante a aula?**

Foi feito escondido. Eu não conheço os detalhes, mas acho que foi em um horário mais à noite. Conforme a gente atuava na Faap, a repressão ia aumentando. Eu entrei na Faap quando começaram a colocar as grades no jardim das esculturas. Antes, o jardim era aberto, de acesso público. Depois das grades, colocaram catracas. As primeiras semanas das catracas coincidiram com o lançamento da revista *Urbânia*, do Núcleo Performático Subterrânea, em março de 2001. A gente lançou a revista contra a “Faaprisão”: no cartaz de lançamento, a gente fez uma montagem da Faap com o Carandiru, porque tinha acabado de acontecer uma rebelião. Este cartaz convocava as pessoas a “quebrar o mármore” – o chão da Faap é todo de mármore ou granito. Isso deu o maior rolo; fomos proibidos de lançar a revista lá dentro porque estavam com medo de que a gente realmente quebrasse o chão. Quando nos proibiram, fizemos o lançamento da revista presos à grade, na calçada. O Judas, nosso “mestre de cerimônias”, leu a revista do começo ao fim dentro de uma caixa, com um microfone e um amplificador. Várias pessoas ficaram amarradas à grade, somando-se ao protesto contra as catracas da Faap.

Outra ação que juntou muita gente, um ano antes, foi o *Manifesto do nariz vermelho*. Houve alguma lei que autorizava as fundações a aumentar mensalidades, e a Faap aumentou consideravelmente a mensalidade nessa época. Isso aproximou pessoas de diferentes turmas. A grande maioria dos alunos não estava nem aí, mas foram se conhecendo e se juntando as pessoas que tinham vontade de fazer alguma coisa diferente lá dentro. Uma pessoa que se destacou para mim foi o Fabricio Lopez, do Espaço Coringa. Marcamos um dia de todo mundo usar nariz vermelho e ir em manifestação até a casa rosada, onde fica a presidência, com cartazes contra as mensalidades. Um desses cartazes dizia “Vendam o mármore já”. Fomos recebidos, mas não adiantou porque não baixou a mensalidade.

Aí eu e o Fabricio pensamos em fazer um dia de evento na Faap. Joguei a idéia para a minha classe e decidimos fazer um dia inteiro de exposição, das pessoas chegarem lá e montarem seus trabalhos. Isso foi chamado de *Fumaça*, por ser uma coisa efêmera e ocupar todo o espaço enquanto estiver em um determinado lugar. Foi em uma quinta-feira; alguns de nós arrancamos todas as caixas de madeira e vidro que ficavam nas paredes do corredor de artes plásticas, onde antigamente eram colocadas aquarelas, gravuras e pequenas pinturas, emolduradas e fechadas com chave. As paredes ficaram livres e avisamos as pessoas sobre a exposição no boca-a-boca. Aos poucos, os alunos foram enchendo a parede de trabalhos do chão ao teto; tinha trabalho muito lá no alto (o pé direito dessa parte da Faap é altíssimo). Tocaram várias bandas no dia, como a ZOIX [Tiago Judas, Fellipe Gonzalez, André Komatsu, Carolina Parra, Gustavo e Theo]; até eu tinha uma banda, chamada Parangolé [eu, Lia Chaia, Anna Dulce, Gabriela Hess e André Marinheiro]. Na nossa banda era só voz (risos). Fizemos um palco com as mesas da sala de gravura, colocamos cerveja e gelo nos tanques de água. Houve performances também, por todos os espaços. O resultado do primeiro *Fumaça* foi muito bom; os professores nunca tinham visto a faculdade daquele jeito. Pra gente foi muito legal porque a faculdade estava muito viva.

A gente acabou fazendo esses trabalhos na faculdade porque aquilo virou a nossa casa. E quanto mais repressão, mais criativos a gente ficava. Uns professores falavam que o curso de arte na USP não dava certo porque os alunos ficavam fazendo escultura no jardim (risos). A gente ainda não pensava tanto na cidade. Mas, aos poucos, fui fazendo alguns trabalhos que iam para a cidade. Naquele momento, a Faap era a nossa cidade. Ou o nosso governo, a nossa polícia: tinha uma estrutura hierárquica, tinha repressão, a gente era vigiado...

### **E quando apareceu a Casa da Grazi?**

Eu já dava aula de teatro há algum tempo, então eu tinha uma certa estabilidade financeira na época. Tínhamos planos de morar e de trabalhar juntos, só que nunca dava certo. Uma hora eu cansei de esperar e daí eu fui procurar uma casa para alugar. Para mim era importante que fosse uma casinha boa para uma pessoa e para algum projeto. Em 2001, no nosso último ano na Faap, achei a casinha e decidi que seria um espaço para todo mundo, apesar de não ter definido o que poderia ser. Eu sabia que ia morar lá e que iam acontecer exposições que fossem coletivas. Tive de fazer uma reforma grande na casa e foi o pessoal do Subterrânea que me ajudou a levantá-la.

Abri a casa no dia 3 de agosto de 2001 e no dia 7 foi a primeira exposição. Chamei três pessoas que eu achava que trabalhavam legal com a cidade e todos eram estudantes ainda. Foram o Marcelo Cidade, o Daniel Camilli e o André Komatsu. Eles não eram famosos ainda, acho que essa foi a primeira exposição do Marcelo, fora a *Fumaça*. Várias pessoas põem ainda hoje a *Fumaça* como primeira exposição (risos). A exposição foi bem linda, o Daniel tinha aquela coisa da performance do *Homo Erectus* no Subterrânea, mas ele também fazia uns desenhos sempre com o espaço arquitetônico. Ele encheu a biblioteca da casinha com os conjuntos de desenhos. O André trabalhou na edícula, com uns desenhos bem lindos que eu recentemente vi na Galeria Vermelho. Eram umas monotipias que eram também trabalhadas com o espaço. O Marcelo levou essa calçada com o símbolo de São Paulo, sabe? Ele tirou de várias partes da cidade e depois remontou no espaço expositivo. A vontade dele era a mesma que a minha, de transformar aquele espaço privado em público. Era a minha casa, mas também uma residência pública. Ele também fez aquele capacho de concreto chamado *Welcome*. Ele faz para a casinha, mas me roubou o trabalho (risos). Você abria a porta da casa e, normalmente, todo mundo tropeçava, porque o capacho ficava do lado de

dentro. Aí ele brincava dizendo que “no Centro de Contracultura, todo mundo já tem que entrar tropeçando” (risos). Esse era o segundo nome do lugar, o primeiro era Casa da Grazi. O tapete ficou durante muito tempo na casinha, mas o Paulo Reis, um curador de Curitiba, pediu o trabalho para o Marcelo para uma exposição. Ele topou e daí ele vendeu o trabalho, acho que depois ele fez uma réplica e eu perdi um capacho! Tinha também as fotos daquele trabalho mais famoso dele, o *Horizonte*, em que ele se pendura num poste.

Depois, isso tudo acabou virando uma coisa mais oficial. Convidava os artistas para ficar na casa entre os dias 1 e 7 de cada mês como residência. Um encontro com o público era realizado em todo o dia 7. Eu organizava uma curadoria sempre no sentido de convidar as pessoas para fazer um trabalho que elas quisessem lá dentro. A maioria acabava trabalhando com a própria casa. O trabalho ficava lá ou no entorno, e às vezes a gente trabalhava junto. Com cada turma foi diferente.

Em novembro de 2001, teve a primeira festa do *Rumos* do Itaú Cultural, que foi um marco muito importante. Hoje, sinto que o último *Rumos* já tinha uma coisa mais comercial, de ter muita gente famosa participando. Esse de 2001 ainda não, a maioria dos artistas era mais desconhecida. Eles ofereceram um ciclo de palestras e trouxeram todos os artistas para São Paulo. Isso durou um fim de semana; na sexta feira à noite, chamei todo mundo para uma festa na minha casa, porque a maioria estava ficando em hotel. Havia mais ou menos 70 artistas e dez curadores, quase todo mundo foi na festa. Conversei muito com o Alexandre Vogler; nas palestras, tinha conhecido o Ducha e o Arthur Leandro, que era superbagunheiro e eu ficava brigando com ele (risos).

O que fez a gente se identificar um pouco mais foi a curadora escolhida para apresentar o projeto de exposição, a Marisa Florido César, que fez a *Sobre(A)ssaltos*. A Marisa mostrou alguns dos nossos trabalhos anteriores, como o meu, do Ducha, do Alexandre Vogler, do Marcelo Cidade, da Rosana Ricalde e do Felipe Barbosa em dupla, da Carla Linhares e do Jorge Menna Barreto. Foi muito legal porque a gente se conheceu através da palestra da Marisa. Junto disso, fiquei com muita vontade de no primeiro semestre de 2002 fazer residências na casinha com coletivos de artistas. Eu tinha conversado com o Fabricio do Coringa em fazer uma residência lá, e ele topou. Eu não conhecia tantos coletivos e tinha os grupos com os quais estava envolvida, como o Subterrânea e o Anti-Cinema. Mas aí acabou não acontecendo porque os grupos de fora têm muito mais interesse em fazer uma residência aqui.

### **Como você fazia os convites para expor na casinha?**

Na casinha, tudo funcionou com uma pessoa conversando com outra, sempre estabelecendo laços de amizade. Muita gente que não conhecia a casinha pensava que era uma panelinha, mas não era nada disso. O lugar foi ficando forte porque foi construído sempre por amizade. Muita gente me mandava *e-mail* perguntando como fazer para apresentar um projeto. Não era bem assim.

No começo, quase não tinha móvel. A sala da biblioteca nem era tão cheia e a gente fez alguns debates lá. A sala do meio era vazia, com paredes brancas, um aparelho de som e umas almofadas. Quando eu abri a casa no dia 3 de agosto, pedi para as pessoas que levassem uma almofada de presente para casa, justamente porque não tinha sofá e eu imaginava as pessoas em roda conversando. A casa não foi pensada para ser uma galeria, mas era um espaço flexível e vários grupos usaram diversos lugares, como a escada ou o quintal. No caso dos grupos, a primeira apresentação coletiva do EmpreZa foi lá em casa. O Fábio Tremonte, que é do Valderramas, morou um tempo em Goiânia, conheceu as pessoas de lá e voltou para São Paulo. Daí ele me contou do EmpreZa,



sabendo do meu interesse em receber coletivos em casa. Fiz um convite e eles foram muito receptivos, vieram em peso.

### **Fala mais sobre a sua convivência com os grupos na casa.**

Era muito bom porque eu chegava em casa e parecia que eu estava de férias. O pessoal do EmpreZa, por exemplo, eles sempre cozinhavam alguma coisa, estavam sempre tocando um violão... A casinha tinha algumas regras e eu tinha alguns documentos disso. Um deles era o convite que eu dizia que eu não tinha dinheiro para levar os grupos para casa, mas o grupo que chegasse em São Paulo receberia as chaves e poderia usar o computador, a câmera de vídeo, a câmera fotográfica, a TV como monitor de vídeo, o vídeo cassete e a biblioteca. Falava também sobre as outras coisas da casa, como vassoura, panela e colchões. Sempre colocava o período de 1 a 7 de cada mês e quando o grupo topava o convite, ele recebia um papel de regras em casa, que incluíam coisas como deixar a casa arrumada e pendurar as roupas no varal. Por um lado, era muito normal eu abrir a minha casa como um espaço público. Vivia esse cotidiano lá, só que é por isso que eu precisava ter um cantinho para o meu sossego e a minha privacidade no meu quarto. Mas sempre quebravam essa regra (risos), ou quebravam para fazer um trabalho específico para o quarto. Uma outra regra é que a casa era vegetariana e, portanto, não poderia entrar nada de origem animal.

Para mim era muito gostoso porque era sempre uma situação diferente com cada grupo. Na época das exposições do primeiro semestre da casinha, tinha um lado ruim porque às vezes tinha uma exposição linda, os grupos deixavam vídeos, cadernos e livro de referência, mas havia pouca visitação. As pessoas tinham que agendar ou saber da exposição por alguém. Tinha uma média de 60, 70 pessoas nos dias 7 de cada mês, fora um público de mais ou menos 30 pessoas que sempre ia nas aberturas de exposição. A casa ficava como um espaço completamente aberto.

### **Que outros trabalhos os coletivos e os artistas realizaram?**

Por exemplo, o Atrocidades Maravilhosas. Quem mais ficou na casa foi o Ducha e ele tinha um projeto que não foi realizado, que era encher a casa de redes para que várias pessoas deitassem. Não sei se ele queria derrubar a casa (risos), porque a casinha era muito velha e as paredes não aguentariam.

O Roosevelt Pinheiro e o Alexandre Vogler fizeram um trabalho na frente da casa. O Roosevelt tem um trabalho chamado *Polígono Arte*, com aquelas barracas brancas que no Rio de Janeiro são usadas na praia pela polícia, assim como pelo cara que vende coco. Ele levou o polígono para o meio da rua, na frente da casa, e os carros tinham que passar por dentro. Na calçada, tinha uma churrasqueira e eles colocaram cadeiras, um vídeo e uma TV e então ficaram passando vários vídeos de intervenção urbana, fazendo churrasco e vendendo cerveja, porque na casa também era proibida a circulação de dinheiro. Os vídeos eram muito bons, tinha gente do *Rumos* que conheceu os trabalhos e as pessoas de várias cidades diferentes.

O “GRUPO”, que era de Belo Horizonte e que hoje é o Poro, fez uma residência linda. Nem todos os sete integrantes vieram, só quatro deles: o Marcelo, a Brígida, a Raquel e a Fernanda. Eles ficaram sete dias e trabalharam principalmente no entorno. Trouxeram coisas do bairro para casa e levaram a casa para o entorno, fotografaram vários detalhes da casinha, como campainha, interruptor de luz e maçaneta da porta. Na rua, eles fotografaram bueiros e várias coisas da calçada e então fizeram umas reproduções grandes em papel. Na cozinha, eles puseram uma tampa de esgoto; no banheiro, tinha a plaquinha da Sabesp. Tinha essa coisa do privado e do público. Eles não me contaram nada, mas um dia eu estava indo para o metrô e vi a minha campainha e o interruptor de

luz no poste. Essa coisa do interruptor de luz no poste é superlinda; eles não sabiam, mas tinha uma referência aos situacionistas. Um deles tinha um projeto de poder regular a luz dos postes, para que a população pudesse escolher o clima para aquela hora... Eles também trouxeram algumas coisas de trabalhos já prontos. O Marcelo trouxe aqueles santinhos sobre propaganda política, a Brígida tinha aquelas folhas douradas que ela pendurou no quintal da casa.

O grupo Urucum não conseguiu fazer a residência porque eles não conseguiram dinheiro para vir para cá, mas combinamos uma residência à distância. A residência deles foi mandar várias cartas dizendo o que eu tinha de fazer. Eu não fazia as coisas, mas eles mandavam cardápio, como se estivessem morando comigo. Na época, o grupo só tinha homem e eles mandavam umas cuecas gigantes sujas, falando para eu lavar (risos). Tudo com muito humor. O projeto deles para a minha casa era catar troncos que caem no rio Amazonas. Seriam sete troncos, um por integrante, que seriam transportados para São Paulo e eu teria que recebê-los. Eles ficariam com uma motosserra detonando os troncos até não restar nada. Eles pensaram este trabalho para a casinha porque o Arthur Leandro sabia que a casinha tinha cupim; aí, com a madeira, ela cairia (risos).

#### **E esse trabalho com o tronco acabou sendo feito na Funarte.**

Sim, eles conseguiram grana para fazer no *Açúcar Invertido*. O trabalho foi feito no Edifício Gustavo Capanema, no Rio, que é um prédio moderno. A Glória Ferreira faz uma leitura deste trabalho dizendo que eles estavam serrando as colunas do Modernismo, pois os troncos foram montados no meio das colunas. Mas aí o Arthur começou a me mandar umas cartas com serragem e um furinho para que a serragem caísse nos correios. No fim de 2002, apareceu a proposta do *9º Salão da Bahia* e pensei se o Urucum não gostaria de desenvolver um trabalho em correspondência comigo. Conforme fui trocando *e-mails* com o Arthur falando das cartas, alguma hora ele teve o clique da gente mandar 31 projetos para o salão, sendo que eles aceitam só 30.

#### **Foi daí que surgiu a história dos Rejeitados, de juntar vários coletivos...**

É, e daí a gente fez uma carta e começamos a mandar para tudo que é grupo que a gente conhecia. Isso foi no meio de 2002 e eu já conhecia vários grupos e sabia da existência de outros. Começamos a mandar para muitos e era meio livre, sem controle, mas cada grupo tinha que elaborar um projeto que usasse a correspondência de alguma forma, no sentido de mandar cartas para o MAM Bahia. Na hora de preencher a ficha de inscrição, o título do trabalho seria *Rejeitados* e tinha que adicionar um critério de exclusão. Além de preencher os espaços da ficha, a gente colocava um asterisco com o critério dizendo “só me aceito se o outro for aceito. Este projeto só poderá ser aceito se todos os rejeitados forem aceitos.” A brincadeira era a de que se eles aceitassem a gente, eles teriam que aceitar os 1700 que se inscreveram e que não foram aceitos.

#### **Que dizer, a idéia era chamar a atenção para todos os rejeitados do salão?**

A gente queria chamar a atenção para o fato de que, em um salão, que é uma das poucas formas de você ganhar dinheiro com arte, há sempre as mesmas pessoas escolhidas ou sempre o mesmo júri, e esquecem que têm outras pessoas tentando.

Antes de serem aceitos, coletivos e artistas mandaram cartas para o Salão. O trabalho do Movimento Terrorista Andy Warhol era fazer cópias de notas de R\$ 100 até chegar ao valor máximo do prêmio, que era R\$ 10 mil. O que estava implícito nisso era a idéia de que não se quer o dinheiro da instituição. O Urucum fez umas cartas de aceitação com o logo do MAM Bahia, dizendo que tinham sido aceitos. Aí, eles mandavam as cartas

para eles mesmos. Quando elas chegavam, carimbavam as cartas como “recusado” e postavam de volta para a Bahia.

### **Tinha também aquele trabalho da criação de um porco...**

Esse era do grupo Valmet, esse nome veio daquela marca de tratores. O Alexandre Pereira criou o Valmet com um outro cara e eles diziam que era um grupo de “interferências rurais”. Para os Rejeitados, o Alexandre comprou um porco e começou a criá-lo. Ele ia mandando relatos da criação do porco e o quanto ele gastou... eu não lembro do desfecho, mas parece que o salão ia ter de pagar a criação. O Alexandre não conhecia aquele trabalho do Nelson Leirner do porco empalhado, que foi mandado para um salão e aceito, e daí o Leirner questionou o motivo que levou o júri a aceitar aquilo como arte. Um dos jurados era o Mário Pedrosa e o trabalho foi batizado de *Happening da crítica*. Eu achava o máximo o trabalho do Alexandre porque eu gostava da história do Nelson Leirner e a gente enfiava críticos e historiadores na nossa lista de discussão, que acabaram vendo o porco também dessa forma. Mas, com a diferença de que agora era um porco vivo e amado (risos).

Eu tinha umas alunas de teatro que formaram um grupo chamado Bete Vai à Guerra. Duas meninas do grupo fizeram um trabalho que era um pão com manteiga embrulhado em um saco plástico, e que depois foi mandado para o *Salão da Bahia* com um texto sobre o *happening do pão com manteiga*. É claro, o pão chegava embolorado. Elas fizeram esse *happening* várias vezes na rua e muita gente dizia que dar pão com manteiga não resolve. Mas elas davam pão com manteiga para qualquer pessoa, tinha muito mais a ver com essa coisa de encontrar o outro, de conversar.

Nessa época toda, eu estava em Paris fazendo residência no ateliê da Faap. Por ir para a França, já tinha essa correspondência com o Arthur e era uma forma da gente trabalhar junto. No centro onde a Faap tem o ateliê, tinha esse negócio de ver cartão turístico nas bancas de jornal. Comecei a comprar vários cartões para fazer o meu trabalho que chamou *Happening da (des)igualdade social*, isso com o nome de After-ratos. Tem aquele cartaz de Maio de 68 com um rato formando o mapa da França e daí eu assumi este selo com o nome de After-ratos. Era uma bobagem que nasceu de alguma coisa minha com Ducha, não lembro direito.

Mas o grupo não era só eu, tinha a Chantal, que era funcionária do correio e ela se envolveu com o meu trabalho. Cheguei no correio com um monte de carta para carimbar e eu não tinha dinheiro para pagar todas elas. Mas aí eu tinha aquele selinho do After-ratos que eu havia colocado em todas elas. A Chantal validou o selo com o carimbo do correio, eu tirei uma foto dela, toda sorridente, e isso virou a carta do público para o salão. A carta é um lambe-lambe com a foto dela e um texto. Um cara que eu conheci há muitos anos e que mora em Salvador apareceu na abertura do salão e distribuiu para as pessoas o trabalho.

Para as cartas, fiz um levantamento do nome de todo mundo que trabalhava no MAM Bahia, desde o guarda e a faxineira até o governador da época que, de alguma forma, participou do salão. Fiz cartas de formatos diferentes e mandava todos os dias. Em Paris, tinha uns cartões muito cafonas em que eles estouram o rosa e escrevem *la vie en rose*, daí eu comprava esses cartões e fazia a série *la vie en rose*. Cada cartão enviado era para uma única pessoa do museu, só que eu dizia que se a pessoa quisesse ver a série completa, tinha que, por exemplo, encontrar tal pessoa da tesouraria. Na verdade, eu tentava aproximar pessoas de setores diferentes nas cartas, fazia as cartas com muito carinho para os funcionários (risos). Aquela carta que você viu foi a mais simples. Não lembro, mas acho que era para os seguranças do museu. Fiz um cartão, coloquei um fósforo com o selo do After-ratos e escrevi “não guarde o acervo, queime o acervo”.

Para o júri, mandei uma carta da Mona Lisa gigante com um texto defendendo os Rejeitados, era quase um manifesto. O nome desse trabalho foi *Provocação à soberania do júri*.

**Mas, por trás desses trabalhos, não tinha uma estratégia dos Rejeitados de incentivar um posicionamento anti-institucional?**

Na época, o que a gente queria era chamar atenção de que havia muitos rejeitados no salão. Isso não deixa de ser uma crítica institucional. De alguma forma, a gente queria participar. É fazer por dentro, fazer a crítica lá dentro. Quando a gente foi aceito, teve todo um processo para se discutir a aceitação. Eles não aceitaram do nosso jeito; eles escolheram 30 artistas e um deles era formado pelos 31 rejeitados. Todo mundo mandou carta sem saber o que ia acontecer...

A própria organização do salão colocou numa mesa aquele monte de cartas para o júri. Viram que todos os trabalhos tinham o nome Rejeitados em comum e decidiram agrupá-los. Não era isso que a gente queria, o que a gente queria era que os 31 rejeitados fossem aceitos e que eles tivessem de aceitar também os 1700. É quase como inviabilizar a existência do salão, embora a gente não tivesse essa pretensão, não era tão pensado assim. Como aquela carta sobre queimar o acervo, eu já assumia como uma brincadeira. Não estava fazendo isso com a pretensão de fazer uma grande crítica, nem de achar que deveria queimar o acervo. Tinha uma coisa efêmera e da relação entre as pessoas, e eu sei que os funcionários leram e se envolveram. Mandava aquelas cartas quebra-cabeça para que as pessoas se encontrassem, eu brincava de formar casalzinho...

**Sobre essa relação com o MAM, você disse uma vez que foi bastante tensa...**

Não foi fácil... Eles precisavam do nosso currículo, de foto e de todos os nossos títulos, perguntavam como eles deveriam montar todos os nossos trabalhos e resolveram montar uma mesa com as cartas. O grupo respondeu que não era o júri que deveria decidir como o trabalho ia ser mostrado, o artista é que deveria. E a gente não ia colocar as nossas cartas em uma mesa como peça de museu, as cartas eram para ser circuladas. Aí eles foram ficando desesperados. No salão, tudo o que a gente fez foi deixar uma parede que tinham separado para nós e então colocamos o endereço do nosso *site*, com todas as críticas em relação ao salão. Se você for pensar, é uma coisa pequena diante de todo o sistema de arte, mas o salão é uma reprodução do sistema. A gente defendia que essa era uma forma dos rejeitados serem lembrados.

**Foi nesse contexto que você tomou contato com o festival *Mídia Tática Brasil* e com o ativismo no Centro de Mídia Independente?**

Voltei para o Brasil em fevereiro de 2003. Enquanto eu estava na França, o Ricardo Rosas tinha me escrito um *e-mail* falando de um cara que participou dos Rejeitados com um coletivo chamado *Flash Nouveau*. O Ricardo sabia por alto sobre o projeto da casinha, da relação com os coletivos e ele me ofereceu muitas coisas para fazer no evento. *O Mídia Tática* ainda era muito embrionário na cabeça dele, mas ele foi muito generoso.

Depois, a gente se encontrou e o *Mídia Tática* estava mais forte, já ia acontecer e tinha também a organização da Giseli [Vasconcelos] e da Tatiana [Wells]. Eles me convidaram para organizar uma mostra de vídeos com o Daniel Lima e foi legal porque a referência que eu tinha de coletivo era diferente da do Daniel. Ele conhecia os grupos de São Paulo e os que eu conhecia eram, na maioria, fora de São Paulo. Ainda não existiam todos esses grupos que existem hoje. *O Mídia Tática* foi um marco porque eu sempre digo que foi o festival que juntou os artistas e os ativistas. Vários rejeitados

vieram para São Paulo. O Arthur veio de Macapá num gurgelzinho, parou em Goiânia e trouxe a Mariana e o Alexandre, ambos do EmpreZa. A Carmem veio do Rio, a gente se conhecia muito por *e-mail*, mas um monte de gente se conheceu no *Mídia Tática*.

Sobre o Centro de Mídia Independente, tinha visto aquele vídeo do Miguel sobre o A20, *Não começou em Seattle, não vai terminar em Québec*, e fiquei encantada. Nunca tinha visto esses vídeos que mostram violência policial, era tudo novo para mim. Na mostra que a gente organizou no festival, colocamos também os vídeos do CMI. Comecei a fazer vídeo ligado ao ativismo e a publicar no *site*. Eu não era do CMI até que o Pablo [Ortellado] me perguntou se eu não ia entrar no coletivo.

O Ricardo me ofereceu uma sala individual para mim no *Mídia Tática*. Mas daí eu falei com os Rejeitados, que não era formado só por grupos de intervenção urbana, mas também de performance. Lancei a idéia e foi uma grande discussão por *e-mail*. Tínhamos um dinheirinho que a gente ganhou no *9º Salão da Bahia*, alugamos uma máquina de café por R\$ 300 e a gente ficou com uma sala vazia na Casa das Rosas. Pintamos a sala de azulzinho, porque o nosso primeiro *site*, que era mais tosco ainda do que esse último, ficou azulzinho do nada (risos). Combinamos que a sala teria um colchão no chão e a máquina de café. Ficamos no andar de cima, ao lado do CMI, do Metareciclagem e do Formigueiro, que tinha um trabalho todo *high tech*. Todo mundo tinha máquina, e daí e gente também colocou uma máquina que pudesse proporcionar o encontro das pessoas. A nossa sala estava sempre cheia, se bem que depois virou uma bagunça...

### **Gostaria de saber mais do seu encontro com os ativistas no *Mídia Tática*.**

Eu estava totalmente deslumbrada, mas não era só isso, a gente fez trabalhos muito bons no *Mídia Tática*. Conheci a bicicletada lá, fiz um vídeo em comemoração ao primeiro ano deles, o *site* do *Rizoma*... Eu não era tão fora das coisas que o Ricardo conhecia por causa do Stewart Home, eu tinha lido o *Assalto à Cultura*.

Acho que o pessoal do CMI devia me achar muito doida. No *Mídia Tática*, teve aquela rádio chamada Pega Eu e eles abriam o microfone pra gente falar; às vezes eu ia lá para dar os meus gritos (risos). Hoje eu me sinto totalmente reprimida, sinto muita falta daquilo. Outro dia eu achei uns trabalhos meus individuais que eram tão espontâneos... Era tudo doido, o texto era doido, mas é cheio de vida. Talvez eu não tenha perdido isso, mas acho que deve estar muito guardado.

Quando eu entrei no CMI, o que estava em jogo era o lado político, não era o meu lado como artista. Eu já fazia coisas políticas, mas aí fui filmando protestos e coisas que fui aprendendo. Comecei a fazer vários vídeos e me entreguei completamente a isso. Minha vida virou filmar manifestação, mas ainda com uma referência dos vídeos do CMI, que é de mostrar o local da manifestação, os manifestantes, a polícia e a repressão... Não tinha muito o meu trabalho de artes plásticas. Fui me permitindo, cada vez mais, trabalhar com planos longos, filmava trajetórias e eu gostava dessa idéia de não ter corte. Acabei levando isso para o CMI.

## Entrevista com Contra Filé

**Entrevistadas:** Cibele Lucena, 30 anos, e Joana Zatz, 31 anos

**Data:** 19/01/2007

### **Vocês se conheceram a partir do trabalho com o grupo Mico?**

**Cibele Lucena:** A gente se conhece há muito tempo, desde o colégio. O grupo Mico surgiu em 2000, mas alguns amigos já dividiam ateliê. Tinha um ateliê em Perdizes chamado Casa Laranja, onde as pessoas se reuniam e trabalhavam juntas. Esse encontro do Mico coincidiu com o momento daquela mostra gigantesca, a *Mostra do Redescobrimento Brasil+500*.

Estávamos sempre nos reunindo nesse ateliê, e daí começamos a discutir criticamente a mostra, toda a verba destinada ao evento e sua espetacularização. Decidimos fazer alguma ação em relação a isso. Naquele momento, havia vários *outdoors* da mostra pela cidade e ficamos com vontade de fazer uma intervenção neles. Depois, a gente decidiu organizar mais a ação e fazer uma coisa no dia do lançamento do evento<sup>29</sup>. A gente escreveu um manifesto, teve camiseta e chegamos a um *slogan* que era “Chega de Mickey, quinhentos anos de Mico”. Dessa frase, surgiu o nome do Mico e a gente começou a se chamar assim e a se constituir como grupo.

### **E como foi a ação no evento?**

**Cibele Lucena:** A gente entrou de camiseta com a frase, orelha do Mickey e instrumentos. Fizemos também uma ação fora da mostra, que foi cobrir o *Monumento às Bandeiras* do Brecheret com cobertores. Esse era um trabalho do Roni, mas ele acabou compartilhando com o grupo.

Pensamos em fazer intervenções nos *outdoors* da mostra usando uma faixa com o *slogan* que a gente criou. Demoramos para fazer isso e os *outdoors* saíram das ruas logo. Então, começamos a colocar a faixa em outros *outdoors*, em muro, em viaduto... Foi aí que a gente descobriu uma estratégia interessante. Passamos a usar a mesma idéia de uma faixa rosa com frases em outros contextos fora do universo da arte.

### **Sim, lembro que o grupo participou do *Panorama da Arte Brasileira 2001* do MAM com uma faixa.**

**Cibele Lucena:** Isso, mas o *Panorama* foi o final do Mico. No começo de 2001, quando teve aquela mega rebelião dos presídios em São Paulo, o Mico fez um trabalho sobre o PCC que foi muito forte e teve um desdobramento grande na mídia. A gente deslocou uma frase feita pelos presos no pátio do presídio, que é “Não estamos em rebelião, queremos os nossos direitos. Paz”, e colocamos nos viadutos. A *Folha de S. Paulo* fotografou a faixa no viaduto e fez uma matéria associando a faixa ao PCC, dizendo que o PCC estava espalhando faixas pela cidade, dizendo na matéria que ligou para o PCC e que o PCC tinha confirmado isso, e que iam colocar outras. No dia seguinte, a faixa foi pintada de preto, provavelmente pela polícia ou pelos vizinhos. Foi por causa desse trabalho que os curadores do *Panorama* encontraram a gente, o que fez com o que o Mico aparecesse naquele momento.

### **Vocês assumiram a autoria do trabalho?**

**Cibele Lucena:** Não. A gente não assinou a faixa, nem se pronunciou depois. Ficou como sendo do PCC. Mas, quem conhecia o Mico do boca-a-boca, sabia que a faixa

---

<sup>29</sup> A mostra foi inaugurada oficialmente em 23 de abril de 2000.

rosa era do grupo. Isso chegou nos organizadores do *Panorama*, porque eu acho que eles estavam procurando isso, grupos e trabalhos que tinham uma relação com o espaço urbano. Participamos do *Panorama*, mas foi muito difícil e complexo. Foi a partir daí que o Mico foi se desmembrando...

### **E por que isso aconteceu?**

**Joana Zatz:** Porque antes, o grupo tinha uma relação com questões urbanas e políticas que apareciam da forma mais cotidiana. Era uma relação muito mais em um nível micropolítico. Quando aconteceu essa história do PCC, o trabalho ganhou uma dimensão mais macropolítica. A gente viu a potência disso, dessa coisa de ir tecendo as relações no dia-a-dia do grupo, de discutir e pensar junto.

Esse trabalho do PCC era muito uma indignação nossa, de ver ali, naquela rebelião, um resíduo histórico de luta política. A gente acredita que existe uma dimensão política nesse movimento e que o jornal, na imagem, extrapolava o discurso jornalístico. No texto era sempre um discurso de presos, de marginais, de que não existe um caráter político na rebelião... Em nenhum momento a gente encontrou na mídia algum tipo de questionamento e de reflexão. A gente sentava em volta dos jornais e lia os absurdos...

Quando pegamos a frase e colocamos no viaduto, de uma certa forma, estávamos sugerindo a construção de uma reflexão em conjunto. No momento em que as discussões do grupo entraram no *Panorama*, se desviou totalmente para um questionamento do sistema da arte, de entrar ou não no circuito. Algumas pessoas até se colocaram sobre isso, mas foda-se se é arte ou não porque estávamos pensando, construindo símbolo...

### **E porque esse tipo de discussão sobre o circuito de arte não era a questão mais importante para vocês...**

**Joana Zatz:** Não era! A maioria do grupo vinha do mundo da arte, mesmo a Cibele tinha uma relação maior com construção poética. Sinceramente, eu nem sabia que aquilo era arte, não tinha a mínima noção se era ou não era. Eu estava lá fazendo.

Mas isso foi também um divisor de águas no grupo. Algumas pessoas se mostraram mais interessadas em discutir arte, sistema e circuito. E outras diziam “gente, vamos continuar pensando na vida, no mundo, nos fatos!” A minha opinião é que encheu o saco de ver as discussões não avançando.

### **E quantas pessoas participaram do Mico e das ações?**

**Cibele Lucena:** Havia umas dez fixas. Em dia de ação, vinha mais gente pra ajudar, às vezes com 15 pessoas trabalhando. Também oscilava, era um grupo muito desorganizado, nada institucionalizado. A gente não tinha portfólio, a gente nem fotografava as ações direito, nem documentava... O grupo era bem pouco preocupado com isso. Quando a gente vai recuperar o trabalho hoje, temos só umas duas fotos toscas (risos). Não tinha essa preocupação, era fazer e discutir.

### **A partir daí vocês formaram o Contra Filé. A proposta do grupo era mais política, menos estética, ou o grupo procurou equilibrar as duas coisas?**

**Cibele Lucena:** Acho que foi a de equilibrar as duas coisas. Ficamos um pouco distantes e depois eu, a Joana e a Jerusa começamos a trabalhar com educação. Em 2003, o Daniel Lima estava coordenando o festival *Mídia Tática Brasil* e ele chamou a gente pra fazer um trabalho lá. Tivemos uma idéia e daí veio o Peetsa para colaborar com a gente. Ele não era do Mico, mas estava sempre junto do grupo. Foi no *Mídia Tática* que o Contra Filé ganhou esse nome e se constituiu como grupo.

No *Mídia Tática*, fizemos uma instalação com uma corda; era uma escultura gigante que saía de um prédio no outro lado da Avenida Paulista, na frente da Casa das Rosas, entrava na casa e saía.

**A Cibele é geógrafa, a Joana é formada em ciências sociais, a Jerusa é artista plástica e o Peetsa é fotógrafo. Como essa formação multidisciplinar orienta os trabalhos do grupo?**

**Joana Zatz:** Isso é fundamental. Por exemplo, a gente se interessa por um tipo de fato social. Como cada um vai entender esse fato social, como cada um vai falar sobre ele, tem a ver com o olhar de onde você está. Em algumas situações, a gente discute um autor, usa um texto, mas isso acontece a partir de uma necessidade do nosso trabalho.

**Cibele Lucena:** Alguma discussão surge da demanda de um e aquilo rapidamente se perde e se mistura. Às vezes, a colaboração é teórica, com referências, discussões de textos, conceitos, questões poéticas, formais e imagéticas. Tem também a idéia de procurar alguém e fazer uma entrevista para discutir teoricamente.

**Joana Zatz:** Acho que o trabalho que a gente fez da catraca em 2004 ajuda a entender melhor como as disciplinas aparecem no grupo. Cada coletivo, a partir de uma relação com uma zona da cidade, deveria construir um trabalho dentro do projeto *Zona de Ação*. Fomos para a Zona Leste pensando nas fronteiras visíveis e invisíveis da cidade e ficávamos com uma angústia muito forte dessa estrutura do projeto, de ir para a Zona Leste fazer alguma coisa. Aí, pensamos também o quanto a gente acabou se formatando aos padrões institucionais, de conseguir recursos...

Ficamos discutindo essa angústia. E nomear essa angústia foi a nossa primeira instância, algo que tem a ver com as fronteiras sociais e culturais. Eu vou reduzir bastante, mas eu e a Cibele tivemos mais clareza disso, de como nomear essa angústia. O grupo começou a discutir. Na hora de formalizar a idéia, a Jerusa teve maior facilidade para isso.

**E por que trabalhar na Zona Leste?**

**Cibele Lucena:** Escrevemos o projeto do *Zona de Ação* e fomos bater na porta do Sesc. Colocamos também a participação da Suely Rolnik e do Brian Holmes como pensadores para discutir o processo e as idéias dos grupos. No começo, tentamos mapear essa situação de fazer um trabalho com uma instituição, de como a gente poderia desenvolver projetos que pudessem até desestruturar a estrutura que tínhamos criado antes de partir para novas necessidades.

Tínhamos então essa estrutura das zonas da cidade, Norte, Sul, Leste, Oeste e Centro. E tinha o *Grupo de Arte Callejero* (GAC) como convidado. O BijaRi já estava desenvolvendo um trabalho na Zona Oeste, no Largo da Batata; a Frente 3 de Fevereiro e A Revolução Não Será Televisada tinham um trabalho ligado na Zona Sul sobre o racismo policial. O C.O.B.A.I.A. estava se formando naquele momento, então eles poderiam experimentar qualquer espaço. O Contra Filé não tinha nenhum trabalho específico ligado a uma região. No fim, decidimos ir para a Zona Leste, mas poderia ter sido para a Zona Norte, por exemplo. Foi um pouco conflituoso no começo, questionamos por que ir até a Zona Leste para falar de algo que poderia estar em qualquer lugar e como que o grupo se relacionaria com a região sem precisar fazer uma intervenção e ir embora...

Ficamos nesse conflito e tentamos organizá-lo. Pensamos “por que a gente tá sentindo isso?”, “qual a natureza dessa sensação?” Fomos entendendo essas distâncias visíveis e invisíveis, econômicas e sociais... Começamos a desenhar no mapa para compreender



como é difícil ir para a Zona Leste, por que a gente nunca vai até Itaquera. Resolvemos falar disso, do nosso próprio conflito, até que pensamos que “nossa, parece que tem uma catraca entre a gente e a Zona Leste!” E são muitos tipos de catraca, catracas que a gente internaliza, catracas que são contradições da gente mesmo.

**Então essas questões surgiram antes mesmo das conversas com os moradores da região?**

**Cibele Lucena:** Antes, com o grupo, com os outros grupos, com a Suely e o Brian. Era o grupo meio resistente de ir para a Zona Leste e todo mundo dizendo para a gente ir e experimentar. Fomos para a Zona Leste com o objetivo de discutir essa idéia, de que podem existir catracas de diversas formas. Na unidade do Sesc Itaquera, organizamos uma série de assembléias com as pessoas que moram na região; a gente chamou os encontros de “assembléia pública de olhares”. Tinha gente de diversos lugares da Zona Leste, era um grupo muito heterogêneo. Um pessoal ligado à música, a movimento social, a trabalhos com comunidade... tinha um padre, uma mulher de um jornal de bairro e um amigo nosso, o Jailtão, que mora em São Mateus e é artista plástico.

A gente fez uma assembléia e a primeira discussão foi sobre o conflito que estávamos sentindo e que a catraca poderia ser um símbolo disso. Levamos a nossa idéia para discutir e checar mesmo, de que forma isso poderia reverberar na experiência de cada um. E foi muito forte, interessante. A brincadeira da catraca ser um símbolo para diversas situações de controle e separação foi pertinente. Começamos a refletir como que isso aparece na distância geográfica, nas distâncias econômicas e sociais.

**Joana Zatz:** Cada participante foi dando exemplos concretos de experiências, como nos ônibus, nos espaços culturais onde muitos são gratuitos, mas as pessoas não entram porque parece que tem uma catraca invisível neles.

**Cibele Lucena:** Foi compartilhando as experiências que a gente levou os nossos conflitos dentro do projeto, de não ter nenhuma relação *a priori* com a Zona Leste e de fazer um trabalho de intervenção lá. Vários outros conflitos e experiências foram vindo e a gente foi reunindo tudo, tentando organizar e anotar num painel experiências e exemplos de onde a catraca poderia ser um símbolo, até que chegou alguém e disse para fazer um monumento à catraca. A catraca sendo eleita para representar todas as manifestações de controle. Então fizemos o *Monumento à catraca invisível* e o colocamos no Largo do Arouche.

**E aí vocês pegaram uma catraca velha e colocaram na praça...**

**Cibele Lucena:** Sim, a gente comprou uma catraca em um ferro velho na Zona Leste e procuramos um pedestal sem busto. No Largo do Arouche, tinha um pedestal assim na época, agora não tem mais (risos). Vimos aquele largo cheio de bustos e percebemos que tinha tudo a ver colocar a catraca no meio daquilo.

Colocamos a catraca com uma plaquinha dizendo “Monumento à catraca invisível”; veio também daí a idéia de um programa, muito da influência do GAC na época, das discussões que a gente tinha dentro do projeto de se criar um programa público. A gente também criou um logotipo. Na época, a Marta estava na prefeitura e tinha aquele logotipo dos bonequinhos e a gente fez um com as catraquinhas. A idéia era criar um “programa oficial” que inaugurasse o que chamamos de “programa para a descatalização da própria vida”.

**O Sesc levou a ação da catraca numa boa?**

**Cibele Lucena:** O Sesc sabia da ação e foi tranquilo.

**Porque o GAC teve problema com o Sesc por causa dos pára-quedas na Avenida Paulista...**

**Cibele Lucena:** Sim, mais do que com a gente. Com a Frente 3 de Fevereiro também. O racismo policial e os pára-quedas do GAC estavam chamando mais atenção e a catraca conseguiu escapar (risos).

**Logo depois, o monumento virou notícia na *Folha de S. Paulo*. Em algum momento, o Contra Filé imaginou que isso poderia acontecer?**

**Cibele Lucena:** Não era o nosso objetivo, mas a gente sabia que esse deslocamento estava aí porque tinha o trabalho do PCC feito pelo Mico. Essa experiência do Mico deu repertório para perceber que existe um lugar que você pode se colocar e fazer o trabalho se desdobrar.

**E que lugar é esse que vocês descobriram? Qual é a sacada?**

**Cibele Lucena:** É intuitivo mesmo (risos). É da precisão do momento e do lugar.

**Joana Zatz:** Eu acho que tem essa dimensão do próprio fazer. Tem a ver com o tempo e o espaço. O tempo oportuno de fazer essa discussão na Zona Leste e de testar a ação com as pessoas, antes mesmo de fazer o monumento... Vimos que tinha essa questão da potência do símbolo. Agora, nesse momento histórico, político e social. E o espaço do Largo do Arouche, aquele lugar com um patrimônio histórico... Mas isso não apareceu antes, era meio intuitivo e o grupo só percebeu depois. Os bustos, toda essa questão do patrimônio histórico abandonado, tudo isso é muito significativo em um espaço público que resiste e que não é ressignificado pelas pessoas.

**Cibele Lucena:** Tem também uma posição de quem constrói a história dita “oficial”, a história dos monumentos, dos bustos que a gente nem sabe de quem é aquela cabeça. E ainda por cima, colocamos a catraca na frente do Departamento do Patrimônio Histórico... foi um pouco na intuição, mas também tinha uma discussão sobre uma outra forma de fazer monumento e de discutir os posicionamentos de uma história oficial e não-oficial. Tinha muita coisa envolvida, mas nada muito teorizado e planejado.

**Joana Zatz:** E tem uma consciência do nosso lugar, de que a gente representa um lugar não-oficial da história. A construção de um fazer e de uma prática no mundo que quer sentir que está construindo a história, a cidade, a cada momento e instante. Inventar novos programas para a vida, novos modos de ocupação do espaço público colocando nosso próprio corpo em ação. Quando saiu a mulher do patrimônio histórico falando de patrimônio abandonado e em retirar a catraca, percebemos que houve uma interferência forte nesse ponto, e que isso poderia ser uma das questões mais importantes do trabalho. Tinha também o anonimato, de não assinar o monumento, porque é muito importante aquilo que fica e é apropriado por qualquer um. E também do quanto em São Paulo isso foi cooptado rapidamente como depois foi, virou moda...

**Depois da *Folha*, vocês assumiram a autoria do trabalho...**

**Cibele Lucena:** É, a gente assumiu forçosamente. O jornalista entrou na *internet* e descobriu pela divulgação do *site* do projeto *Zona de Ação*, dentro da página do Sesc. Acho que ele deve ter ligado para o Sesc, pediu o nosso telefone, ligou várias vezes...

### **Quem era o jornalista?**

**Cibele Lucena:** Não lembro do nome, mas lembro que eu briguei pra caramba com ele (risos). Eu acho que foi ele quem fez a primeira matéria e assinou como “da reportagem local”. Quando o jornalista falou com a gente, não contou que era ele que tinha feito essa primeira reportagem. O texto dizia que a prefeitura não sabia quem tinha colocado a catraca, de onde ela veio, não fazia nenhuma associação com aquilo. A reportagem não tinha nenhuma leitura daquele monumento, ignorava completamente uma catraca em cima de um pedestal com a placa. Só discutia o patrimônio histórico, de ter colocado lá e fazia, de alguma maneira, uma associação entre a catraca e o desaparecimento dos bustos, como se quem tivesse colocado a catraca estivesse roubando busto... Era uma coisa bem desarticulada, sem qualquer relação com o “programa para a descatracalização”. Acho que depois ele percebeu isso. Depois de ter feito a primeira matéria, creio que ele notou que isso daria pano pra manga. Ele foi atrás e conseguiu conversar com a gente, daí ele fez essa matéria com o grupo assumindo a autoria.

**Há um diagrama deste trabalho no catálogo da exposição que o Contra Filé participou em Kassel e que mostra o seguinte: a partir de uma situação real, o grupo identifica uma urgência e propõe um símbolo como elemento disparador de uma transformação. Que tipo de transformação vocês acham que este trabalho da catraca produziu?**

**Joana Zatz:** Há tantos níveis de transformação... Não é no sentido real, concreto, não é que as catracas visíveis e invisíveis acabaram, e nem que elas vão acabar tão cedo. A transformação não está aí, mas está muito mais na nossa percepção, que daí foi se espalhando para as pessoas que estão próximas e que participaram do processo. Até pelo Movimento Passe Livre, que também se apropriou do símbolo, mas da catraca pegando fogo, quando os estudantes criticaram a Fuvest e colocaram fogo em uma catraca.

**Pois é, e em janeiro de 2005, a redação da Fuvest pediu para que os alunos discorressem sobre a “descatracalização da vida”, o que gerou um artigo do Fernando de Barros e Silva, colunista da *Folha*, criticando o tema da redação. Como que o grupo analisou essa situação?**

**Joana Zatz:** Tudo isso revelou os diversos discursos em relação a um fato social. Para o grupo, ficou muito claro isso. Primeiro vem o nosso trabalho e, automaticamente, começam a aparecer diversos posicionamentos em relação a isso. Tem desde a diretora da Fuvest, que escolhe este tema para o vestibular, até o Fernando de Barros e Silva, que fala que isso era “retrógrado”, que parece “68 requeitado”. Tem esse discurso conservador, mostrando como se a gente não pudesse ver no presente e nessa estratégia uma real transformação em relação à década de 60, de não ter nenhum interesse em pensar sobre isso... Mas aí vem o movimento estudantil queimando a catraca na frente da própria Fuvest e o Itaú se apropriando disso com uma campanha publicitária. Ou seja, é um fato social que gera automaticamente diversos discursos e posicionamentos. Na verdade, a gente ficou muito feliz com todas as críticas, mesmo daquele Reinaldo Lourenço na revista *Bravo*, que foi muito pior que a do Fernando de Barros e Silva.

**Cibele Lucena:** Ao mesmo tempo, a ação teve uma vida própria, que é muito maior que o texto do Fernando de Barros e Silva e o texto na *Bravo*. O trabalho deu um salto e ganhou uma autonomia. Quando o movimento estudantil se apropria do símbolo e queima a catraca na frente da Fuvest – falando que a própria Fuvest é uma catraca, das taxas e das cotas – assim como o Movimento Passe Livre pega essa imagem da catraca

pegando fogo e repete, indo embora para várias manifestações no Brasil todo, você percebe que o trabalho deu um salto muito maior...

**Joana Zatz:** Para a gente, o mais importante de tudo isso foi a contribuição ao movimento e a própria diferença a partir do mesmo fato, como que cada um se posiciona em relação a ele e o quanto se produz em conflito de visão em relação a isso.

**Cibele Lucena:** Algumas pessoas até falavam “você não vão processar o Itaú? Não vão pedir *royalties*?” Não, porque não é a gente que está em jogo, mas agora estamos entendendo o Itaú e todas as outras vozes dialogando num campo de forças. Tinha também o Laerte fazendo tirinhas, aproveitando o Homem Catraca na descatracalização, e isso era o mais interessante. E era ver também como que a coisa sobrevivia às vezes mais conservadoras. O Itaú não matou isso, mesmo que tenha cooptado no dia seguinte, não perdeu a força. O que a gente fez foi pegar esse material e fazer uma documentação. A gente se apropriou desse campo de força e fez uma documentação nossa, colocando as coisas lado a lado para entender o que aconteceu. Apresentamos isso na Alemanha junto do diagrama. Foi a nossa primeira tentativa de organizar esse material.

**Com o Mico, os registros das ações não eram tão importantes. E hoje?**

**Joana Zatz:** Hoje é importante porque o grupo percebeu essa reapropriação, o quanto isso também é uma arma. A partir do momento que a gente constrói o nosso posicionamento, colocando um do lado do outro – o Itaú, o movimento estudantil, o Laerte e o Fernando de Barros e Silva – estamos construindo um discurso alternativo que foge dos discursos conservadores. Isso também é um trabalho, uma forma de difundir as idéias, de mostrar as diferenças entre a apropriação de um e do outro.

**Depois dessa experiência da catraca, como ficou a relação do grupo com o ativismo? O Contra Filé ainda se coloca como um coletivo de arte, ou acha que o engajamento social tornou-se mais importante?**

**Joana Zatz:** Eu acho que há diferenças dentro do grupo em relação a isso... Na verdade, a gente está em um momento de discutir essa questão porque tem parte do grupo que está radicalizando para um lado, de ter mais relação com os movimentos sociais e de construir símbolo juntos. Porque a gente viu a apropriação do movimento estudantil e do Movimento Passe Livre em relação à catraca, vimos o quanto o símbolo é importante para a contaminação social em relação às idéias do movimento e o quanto é necessário avançar nesse sentido. Tem uma parte do grupo que está indo muito por esse caminho, de ir para os movimentos, e uma outra parte teme perder todo o lado da potência simbólica. Quando você começa a trabalhar com movimento social, os tempos são muito mais lentos, a construção simbólica pode se perder e há discussões políticas. O símbolo pode ficar mais fraco, menos potente...

Na verdade, eu acho essa divisão uma grande besteira. Para mim, a função social da arte é transformar as formas de representar, de apresentar e simbolizar a realidade. Transformar as formas de pensar só faz sentido se a arte se inscreve de fato no tecido social. A política e a arte não estão separadas uma da outra. O símbolo só tem potência política se tiver potência estética, e vice-versa.

**Em muitas das conversas que tive com os coletivos de São Paulo, ao serem questionados sobre os motivos que os levaram a ir para rua e fazer uma intervenção, muitos responderam que isso é uma questão de urgência, se referindo principalmente às ações realizadas na ocupação Prestes Maia. A Joana falou em**

**“urgência da vida”. Mas até hoje essa palavra “urgência” não ficou muito clara para mim... Que urgência é essa que fez o Contra Filé ir para o Prestes Maia?**

**Cibele Lucena:** Mas o Contra Filé nunca fez trabalho no Prestes...

**Bom, é por isso que eu quero saber. Vi alguns convites com o nome do grupo em festas e ações no prédio. Como foi a relação de vocês com a ocupação?**

**Cibele Lucena:** Foi mais pessoal, individual e com outras parcerias. Eu trabalhei bastante com o Integração Sem Posse e a Frente 3 de Fevereiro. Como grupo, o Contra Filé nunca fez um trabalho lá. O grupo está sempre no meio das listas dos coletivos. Se existe um apoio, o Contra Filé está lá dando força para os outros grupos. Fomos algumas vezes lá, como no momento da *Bienal de Havana*, mas as participações foram muito mais pessoais.

Acho que isso aconteceu porque o Prestes Maia, dentro do nosso processo de grupo, não dava... Porque é uma questão da urgência, uma questão da demanda do grupo que estava em outro processo, fazendo outras parcerias e com outros movimentos.

**E você, Joana?**

**Joana Zatz:** Meu contato foi muito mais de ir na ocupação e ver o que estava acontecendo, mas não de fazer um trabalho. Hoje em dia, tenho mais vontade de entender melhor essa situação...

**Cibele Lucena:** É muito complexa essa relação com o Prestes Maia. Tenho a sensação de que é uma relação que precisa ter mais... Aliás, o Gavin [Adams] mandou um texto sobre isso esta semana<sup>30</sup>. Você leu?

**Li sim. Conversamos bastante antes dele mandar para as pessoas.**

**Joana Zatz:** Tenho uma autocrítica muito forte em relação ao Prestes Maia. Comigo, o que aconteceu foi discordar de muita coisa e isso não ser discutido e somado. A riqueza da coisa está na discussão e no diálogo conjunto. Quanto mais você discorda, mais você tem que construir uma coisa consistente. Eu ficava observando muita coisa à distância. Não sei se isso acontece, mas esse negócio de discordar e esquecer é uma despolitização por ser uma não-disponibilidade em realmente discutir os assuntos, em entrar em conflito. A gente tem dificuldade de elaborar um pensamento a partir do conflito. Ainda mantenho a minha posição sobre o que eu discordava na época. Hoje, eu iria até lá para olhar isso. Eu falava muito que a gente não tem que ir ao movimento social, mas que a gente tem que se constituir como movimento. E esse é o meu receio. A gente tem um tipo de inserção social, de lugar no mundo, não dá para abandonar isso. Temos que partir desse nosso lugar e transformá-lo também em movimento.

**Cibele Lucena:** É porque tem essa situação confusa, do lugar onde você e o outro estão e de como construir junto. Tenho a sensação de que no Prestes faltou uma coisa mais debruçada, no sentido de organizar e de sistematizar a própria experiência. Ela foi muito experimental, sentia muita falta de organização, que às vezes se perdia e se confundia. Chegava uma hora que você não sabia mais... Estavam os artistas, os moradores e tinha uma hora que era uma confusão geral. Você não sabia mais o que estava fazendo ali, se a gente tinha de levar símbolo ou um pacote de leite. Sabe quando começa a virar uma confusão de lugares? Ou o que significava ter um espaço na mídia? O que estava

---

<sup>30</sup> O texto é “Coletivos de arte e a ocupação Prestes Maia em São Paulo”, dezembro de 2006. Disponível em: <http://www.rizoma.net/interna.php?id=318&secao=artefato>.

acontecendo com a biblioteca, com o seu Severino e isso tudo aparecendo na *Folha*? Era muita gente envolvida...

**Mas é por isso que tem este problema com a urgência. Às vezes, dá a impressão de que muitos grupos levaram isso ao pé da letra, sabe? Desde o ACMSTC e as coisas foram acontecendo...**

**Cibele Lucena:** Mas eu senti isso também nesse processo. Chegava uma hora que era muito confuso. Alguém falava pra ir na desapropriação... E fomos lá, tomando tiro de borracha e todo mundo se fodendo. E também precisava levar leite, dormir debaixo da lona preta e colar lambe-lambe de noite... Tinha uma relação muito interessante e densa, tinha muita coisa ali, mas às vezes virava uma confusão. A “urgência” virava “emergência”, com pouca sistematização e aprofundamento coletivo.

**Joana Zatz:** E isso tem muito a ver com a idéia de não se formar como movimento antes disso. Você perguntou sobre a urgência, qual a nossa urgência? A nossa grande urgência, de fazer isso que a gente faz, é a de criar espaços de discussão, de vida cotidiana, de prática, de fazer, das coisas mais banais com que se possa imaginar. É criar espaços na cidade, outros espaços que a gente possa dialogar e pensar juntos. Criar espaços públicos, de interseção real, que não sejam mediados por qualquer esfera, pela mídia, pela universidade... Que a gente tenha autonomia na criação de espaços.

**E que projetos mais recentes o Contra Filé tem pensado sobre essa criação de espaços?**

**Joana Zatz:** Tem um projeto chamado *Rebelião das crianças*, em contato com um movimento de mães dos internos da FEBEM chamado AMAR (Associação de Mães e Amigos da Criança Adolescente em Risco)<sup>31</sup>. A AMAR é uma organização que luta pelos direitos dos adolescentes. A gente tá começando, tentando entender qual é o nosso papel. Com a dona Conceição, que é a grande voz do movimento, e com o Éderson, que é um ex-interno, estamos construindo uma relação com eles.

**Cibele Lucena:** O projeto começou há dois anos. Começamos olhando para as primeiras rebeliões de abril de 2005, olhando para o jornal e vendo os discursos. O nome do projeto veio de uma idéia de deslocar esse nome “interno”. Quando a gente lia o jornal, toda vez que apareciam as palavras “interno”, “criminoso” e “marginal” a gente trocava por “criança” para ver o que acontecia. A gente começou a pensar sobre esse lugar do jovem, de ver como o jornal constrói essa juventude como criminosa e marginal, e que espaços são esses de cárcere juvenil... A gente olhava as imagens para entender como eles se comportavam fisicamente nas rebeliões, em entender o que é uma rebelião, como ela surge e por que, se ela pode ser um momento de resistência e se ela pode lutar por direitos humanos.

Começamos a investigar tudo isso a partir dos jornais. A gente sentiu necessidade de ir se aproximando da FEBEM e dos jovens. Até que descobrimos a existência desse movimento organizando de mães, e fomos nos aproximando, criando vínculos. Começou no ano passado e, aos poucos, estamos pensando construções simbólicas em conjunto.

**Joana Zatz:** Nosso papel é tentar organizar com eles alguns dizeres e de como simbolizar toda essa experiência.

---

<sup>31</sup> <http://amar.incubadora.fapesp.br>

**Cibele Lucena:** Todo 4 de outubro, as mães fazem um ato em frente à Secretaria de Justiça contra a tortura. Quando a gente começou a se aproximar delas, a dona Conceição convidou a gente para ajudar simbolicamente a construir o ato, a pensar o que esse ato poderia ser, para que ele não fosse uma repetição de como ele vinha sendo, com microfone, falando na frente da secretaria e divulgando todos os números. Mostramos o trabalho que a gente faz e ela viu que isso poderia ajudar a construir uma imagem diferente daquela manifestação social, que se repetia sempre. Fomos bastante na Cidade Tiradentes onde tem uma sede da AMAR, tem uma outra na Praça da República. Fizemos uma assembléia com as mães e fomos pensando juntas a idéia de um ato. Tivemos a idéia de fazer uma festa infantil, de trabalhar a idéia de meninos como crianças. E aí o Éderson, com muita clareza de todo esse processo de criminalização e manutenção do jovem, nos ajudou a pensar nisso. Fizemos então um ato que virou uma festa infantil. Produzimos uma mesa, as mães fizeram café, bolo, tudo foi levado para a frente da secretaria.

A gente mostrou para o Éderson a performance *Quem representa o povo?*, da Mariana Cavalcante, e ele ficou muito empolgado. Ele resolveu fazer um personagem, com a roupa *ninja*, todo de preto e segurando um cartaz que dizia “me roubaram o direito de ser criança”. Chamamos a Mari e ela foi com a performance dela, os dois fizeram a performance juntos. O Jaitão ajudou bastante a gente, chamou outras pessoas para colaborar. Aí foi uma festa com música, língua de sogra, comida e chapeuzinho. Foi uma mistura da nossa participação com a estrutura que as mães já tinham.

#### **E como isso repercutiu na secretaria?**

**Cibele Lucena:** Eu não sei como isso chegou na secretaria, mas a situação ali foi bem complexa, porque tinha muito morador de rua participando, criança que chegava para a festa e via esses cartazes das mães que mostravam desde dados concretos de tortura e de morte, histórico da FEBEM e até desvio de dinheiro.

**Joana Zatz:** Uma outra coisa que a gente está estudando é esse contraste de estar ali naquele tempo-espço e, de repente, ter a criança de rua fazendo bolinha de sabão na festa... Tem esse contraste, essa tensão foi o mais forte.

**Cibele Lucena:** Tem uma ironia bem esquisita.

**Joana Zatz:** É ter uma realidade acontecendo e daí você insere elementos simbólicos que, de alguma forma, expandem a própria realidade e o pensamento sobre ela, de construir uma imagem que surpreende.

**Querida voltar um pouco sobre aquela questão do registro e da sistematização de uma experiência com um determinado grupo. A partir do momento em que você realiza um trabalho em uma comunidade, ou com um movimento, o registro é parte integrante desse processo, com uma possível circulação em uma instituição cultural, por exemplo. Como que o Contra Filé pensa essa circulação e autoria?**

**Cibele Lucena:** É uma questão para nós, a gente já discutiu isso várias vezes. Mas tudo depende da forma como se constrói. Você pode ser perverso, como pode ser muito honesto. Tem um elemento aí que a gente está propondo, tem um lugar que é nosso, que é a conversa. Como o trabalho da catraca, que surgiu com uma discussão com todo mundo, mas a gente levou a idéia do programa para descatracaização, levou para um debate, surgiu o monumento e entramos em contato com todo mundo depois... Isso foi

uma maneira de não se aproveitar do trabalho de maneira perversa, de falar que não volta mais.

Com esse processo das mães, têm momentos de construção simbólica que são nossos, um lugar que a gente pensa e formaliza alguma coisa. Mas a questão é fazer isso voltar e estar sempre em um diálogo, devolvendo. Há muitas camadas nesse processo. Tem a camada de estar todo mundo junto no ato, mas tem o momento que o Contra Filé pode, a partir desse processo, fazer uma intervenção que está em outro lugar.

**Joana Zatz:** Essa relação demanda muito tempo para refletir sobre o trabalho. Tem uma hora que a gente acaba pensando só nisso. E aí, a relação com o movimento e com a vida se esvazia, ficando só a relação com a instituição. Esse é o grande perigo.



## **Entrevista com Frente 3 de Fevereiro e A Revolução Não Será Televisada**

**Entrevistado:** Daniel Lima

**Idade:** 34 anos

**Data:** 9/03/2007

### **No seu percurso, como surgiu a oportunidade de trabalhar coletivamente? Partiu da experiência com A Revolução Não Será Televisada?**

A rede que montou a estrutura do coletivo A Revolução Não Será Televisada surgiu antes. Ela surgiu como uma rede de amizade. São pessoas que trabalhavam em grupo desde a adolescência com uma trajetória em comum, seja em investigação de determinadas linguagens como aprendizado, e depois com manifestações mais organizadas.

Quando surgiu a idéia de formalizar isso em um grupo que tem uma cara e um corpo coletivo, identificado como corpo coletivo, aí já foi um segundo passo. De alguma forma isso já estava sendo construído e é importante para mim, exatamente nesse processo de constituição desses corpos coletivos, que eles não se separem dessa rede. Entenda que isso tem uma organicidade, que a todo momento a gente está trabalhando em grupo. Quando eu tinha uma carreira individual como artista, ela também estava sendo feita em grupo, sempre em articulações com outras pessoas. O fato da gente formalizar isso em um nome que dá um grupo não cria uma redoma. Na verdade, ela sempre se deu em aceitar outras formas dentro do grupo.

### **E na Frente 3 de Fevereiro? Como se dá essa organização coletiva?**

No 3 de Fevereiro acontece o seguinte. Esse tipo de estruturação coletiva pode criar um tipo de normatização das relações, uma burocratização dos processos criativos. É preciso ficar muito atento a isso. É uma preocupação minha deixar viva essa organicidade de relações, como esse movimento interno do grupo.

### **Há esse ponto que você citou da burocratização dos processos coletivos, mas eu queria fazer uma provocação em cima disso. Por diversas vezes em que conversei com pessoas sobre o trabalho dos coletivos que você participa, as pessoas acabam se referindo ao trabalho dos grupos como “Daniel Lima e a Frente 3 de Fevereiro”, ou “Daniel Lima e A Revolução Não Será Televisada”. Você realmente se coloca no papel de coordenador desses coletivos?**

A Revolução Não Será Televisada começou em 2002/2003 com um projeto que eu coordenei de uma apresentação audiovisual no Sesc Ipiranga. Dessa apresentação, a gente organizou muito material de vídeo e veio a idéia de juntar eu, o André Montenegro, o Fernando Coster e a Daniela Labra, que participou no começo, a elaborar um programa de TV com esse material. No começo, a idéia parecia um tanto absurda de fazer um programa de TV. A gente não tinha equipamento de edição e tinha que editar em uma ilha do outro lado da cidade. Nesse cenário da TV a cabo, que abria para a TV comunitária e universitária, conseguimos um lugar na TV USP.

Eu vinha de uma trajetória de um trabalho individual, mas, nesse processo de formalização dos coletivos, fui aprendendo a trabalhar ao mesmo tempo coordenando e tendo que não abrir isso para uma coordenação fixa. Dentro dos dois grupos [A Revolução Não Será Televisada e Frente 3 de Fevereiro], esse trabalho não se deu como uma coordenação fixa. Mas de fato, no início da Frente 3 de Fevereiro, a minha coordenação foi importante. A motivação de início da frente se deu com o convite da

minha mãe, Maurinete Lima, uma das integrantes mais ativas do grupo, a chamar uma série de artistas para pensar, a partir do caso do Flávio Sant'Ana, aquele jovem dentista assassinado, como a gente poderia agir simbolicamente em relação a isso.

A minha participação como coordenador surgiu na execução do projeto *Zona de Ação*, alguns meses depois. Eu estava coordenando este projeto com o André Montenegro e a Cibele Lucena. A Revolução Não Será Televisada tinha uma prática de convidar parceiros para trabalhar, já que era um grupo pequeno, e pensamos em chamar a Frente 3 de Fevereiro. Nesse ponto, foi fundamental existir a minha coordenação para agregar o grupo dentro de um projeto que pudesse fornecer estruturas para uma investigação mais aprofundada. O trabalho da Revolução Não Será Televisada no *Zona de Ação* foi em parceria com a Frente 3 de Fevereiro. Os dois grupos desenvolveram *workshops*, intervenções (no caso a colagem dos cartazes e a ação *Atitude Suspeita*, em que eu me colocava em frente a um banco com uma câmera na mão) e material para a exposição no Sesc Paulista (com uma série de gráficos). Além de uma apresentação audiovisual coletiva em três pontos diferentes da cidade (Largo da Batata, Sesc Paulista e Sesc Pompéia).

No ano passado, a Frente 3 de Fevereiro se deparou com um projeto grande do documentário e do livro<sup>32</sup>. Contaminado muito por práticas pedagógicas de um outro grupo que eu faço parte, o Política do Impossível, com o apoio da Fátima Freire, veio muito claro na minha cabeça que essa dinâmica dos papéis em um coletivo precisa ser móvel. Há toda uma elaboração que a gente cria em dinâmicas de grupo para colocar isso em funcionamento, existindo aí um binômio entre papel móvel e papel fixo.

O papel fixo é o relativo a conhecimentos específicos. Eu tenho um *know-how* de fazer coordenação, de negociar com a instituição. Para isso, existe uma prática mesmo, um conhecimento em lidar com a instituição e de criar certas estratégias de intervenção urbana... De fato, meu *know-how* conseguido por vários anos trabalhando com instituições, tendo inserção com um nome que circula e que pode trazer a força do grupo para dentro do circuito da arte e também para dentro de outros circuitos pressupõe, nesse momento, uma certa verticalização. Já o Eugênio [Lima] detém uma parte de conhecimento musical. Nessa parte, a estrutura do grupo como o 3 de Fevereiro se verticaliza. Quando alguém vai pensar sobre como executar determinado conceito musical, obviamente, as pessoas que têm esse conhecimento específico têm um peso maior. Nesse momento, alguém pode coordenar, embora esse ponto não possa ser fixo por completo. É aí que entra o papel móvel. É preciso fazer esse pêndulo entre a coordenação vertical e um momento de horizontalidade total, como quando a gente vai definir o conceito de concepção musical de um projeto, ou quando o grupo tem de conceber estratégias para intervir nesses circuitos e em situações específicas. O interessante é que se realize a rotatividade desses papéis. De repente, trabalhar em dupla com alguém que possa assimilar esse conhecimento. É um processo que não é simples e que também não pode ser burocrático.

### **Mas e a idéia de cada integrante do grupo passar pela coordenação de um projeto?**

Isso precisa vir de uma motivação individual. Precisa ser um processo gradual de preparação para a pessoa que vai coordenar em um determinado momento. Essa questão é um dos maiores desafios para a própria manutenção do grupo. E mesmo também dentro de um grupo pequeno, isso também fica mais forte ainda porque os posicionamentos ficam muito claros. O problema é quando essa estrutura de trabalho é rígida e dura, fazendo pontes entre as pessoas e impedindo a organicidade inicial.

---

<sup>32</sup> Iniciativas patrocinadas pelo Projeto Vai, sendo o documentário um projeto para o *Doc TV*, da TV Cultura.

Agora, uma outra parte que a gente pode reconhecer nesse processo de burocratização do grupo está nas decisões coletivas. Toda a proposta é colocada coletivamente em um momento, isso migra individualmente com cada pessoa pensando como elaborar. Depois, a proposta volta para o grupo em uma coletividade, chegando a um consenso. Esse processo também tem que aceitar uma certa organização lateral; não necessariamente uma proposta do grupo precisa ser uma decisão de todos. A gente pode formar elos de afinidades que podem vir com outras propostas. Não é um processo de representação política mais tradicional, onde é necessário fazer um quórum no qual cada um fala e todos os elementos precisam aprovar uma idéia...

**Imagino que esse formato coletivo que você esta apresentando provoque muitos conflitos. Será que ao invés de gerar uma burocratização, essa disposição não acaba criando uma solução “corporativa” para o trabalho coletivo?**

Acho que corporativo não é a palavra. Mas, dentro da prática de coletivos, quando a gente reúne projetos como a *Bienal de Havana* sobre o Prestes Maia, você vê claramente que há certos coletivos que têm uma orientação muito burocrática na forma de lidar com a reunião. De fazer uma lista de pessoas que vão ter falas, tempo estipulado para elas e as decisões passando por todos para serem consensuadas e postas em prática... É uma garantia democrática, mas, por muitas vezes, ela burocratiza tanto que começa a tornar a reunião insuportável, muito rígida e muito enquadrada. Essa estrutura não funciona se ela for rígida. Ela termina impedindo o processo criativo.

**Passando agora para os trabalhos, gostaria de abordar a intervenção com as bandeiras da Frente 3 de Fevereiro. Fale um pouco sobre a forma como a ação foi pensada, as frases escolhidas e a negociação com as torcidas de futebol.**

É um processo bem interessante porque tivemos o convite do Videobrasil e daí entra de novo a participação do Daniel Lima como artista. Eu tinha participado da *Mostra Pan-Africana* em Salvador, a convite da Solange Farkas, e esse primeiro contato com ela foi através do trabalho com *A Revolução Não Será Televisada*. Mostrei meu trabalho individual e ela me chamou para a mostra. Fizemos também um projeto para o 3 de Fevereiro que não foi aprovado, mas ela confiou na possibilidade do grupo fazer a abertura do *15º Festival Videobrasil*. Um trabalho foi comissionado, justamente o projeto das bandeiras.

O caso disparador das bandeiras foi o episódio envolvendo o jogador Grafite. Pensamos em como criar um projeto que pudesse dar conta dessa situação, aí veio uma discussão dentro do grupo em trabalhar com intervenções em estádio de futebol, usando a mesma estratégia das torcidas organizadas, só que com outro conteúdo e trabalhando com a escala da multidão. Com o projeto aprovado, começamos a colocar em prática, fizemos reuniões para decidir como fazer isso tecnicamente, o processo de entrada nos estádios, reuniões com a torcida organizada do São Paulo explicando o trabalho...

A gente já tinha uma frase, “BRASIL NEGRO SALVE”, e esse era um desafio muito interessante e que resume muito do conflito que existe dentro dessa arte ligada ao ativismo. Ao mesmo tempo que você tem um projeto político a ser defendido, uma proposta política, ela precisa de objetividade. A gente sabia que a palavra “negro” deveria ser usada, não dá pra falar de uma forma tão metafórica algo que não tivesse um reconhecimento da questão racial. Por outro lado, eu não quero uma única leitura, mas que também tenha um dado poético no trabalho, que ele possa ter um desdobramento de interpretações, uma atemporalidade; que o trabalho não esteja ligado exclusivamente ao caso do Grafite. Não quero ligar o trabalho a um momento histórico de uma forma tão atrelada, de modo que ele não consiga flutuar atemporalmente. Em todas essas frases,

esse conflito está posto e ele resume muito bem a idéia de você defender um projeto político e ter que, ao mesmo tempo, abdicar desse projeto como um processo de criação poética. A frase “BRASIL NEGRO SALVE” tem duas leituras possíveis e que nos interessam. Uma é a “Brasil negro, salve” como saudação, assim como “o Brasil negro a ser salvo”, a idéia de salvar esse Brasil negro que, a todo momento, está em conflito com a questão identitária e afirmação de sua cultura.

Houve toda uma descoberta para saber como se entra com uma bandeira de 20m x 15m no estádio, o acordo que se tem de fazer com a torcida. O tema racial também foi uma entrada nas torcidas que vivem isso, como na torcida Independente, cujo presidente é negro. Com a aceitação da torcida, tivemos a aprovação do trabalho pela polícia, que precisa aprovar o conteúdo de todas as faixas que entram no estádio de futebol. Em seguida, passamos para o processo de execução técnica da bandeira: o grupo estendeu a bandeira em um estúdio e foi escrevendo letra por letra, abrindo, secando e dobrando de novo. Por fim, discutimos o registro dessa intervenção...

### **Percebo que os grupos que você participa dão muita importância para o registro...**

O meu trabalho final de graduação na USP foi todo voltado para essa discussão: a questão de como a intervenção e o registro estão intimamente relacionados. Uma coisa que eu aprendi é que na trajetória de trabalhos mais plásticos ligados com luz, com laser e fotografia, a ação tem que ser pensada a partir do registro; ela não está descolada disso. A poética está também no registro.

Esses dois momentos estão interligados e a potência que conseguimos da imagem da bandeira abrindo no estádio aconteceu porque ela foi pensada para ser gravada. Tem uma relação íntima entre esses dois processos e isso contamina a estratégia do grupo, de como fazer a ação que, em si, tenha um caráter midiático.

Essa preocupação vem de um trabalho individual, não só minha, mas acho que isso é prática de muito dos coletivos de São Paulo. Se você comparar com o cenário da Argentina e europeu, é muito diferente. Como o BijaRi e o Contra Filé, que formam uma parceria muito grande com A Revolução e o 3 de Fevereiro, você nota como esses coletivos dão uma atenção muito grande de como produzir o registro. O registro é um segundo momento do trabalho, não só uma documentação, mas ele deve se apresentar como uma potência de sensibilização que pode invadir o corpo dessa pessoa que não esteve no primeiro momento. Que a própria documentação seja uma intervenção.

As bandeiras foram muito pensadas nesse registro, seja um registro feito por nós, entrando com a câmera no estádio, ou feito também pelo espetáculo televisivo em torno do futebol. Imagina um jogo como o do São Paulo e Atlético Paranaense, na final da Libertadores de 2005 [dia 14 de julho], Estádio do Morumbi... Milhares de pessoas vendo no Brasil todo, com transmissão ao vivo pela Globo. Esse é o momento de intervenção da mídia! As bandeiras foram abertas pensando na possibilidade de isso ser transmitido... No final do jogo, a Globo mostrou a bandeira abrindo com a frase “BRASIL NEGRO SALVE”. O mais interessante dessa ação é essa abertura para um tipo de intervenção que até então ninguém tinha executado no Brasil, a não ser as próprias torcidas. Acho importante uma proposta de intervenção midiática aproveitando o espetáculo televisivo.

### **E quais foram os outros jogos além da final da Libertadores?**

Fizemos mais dois jogos no Campeonato Brasileiro: Em Campinas, Corinthians e Ponte Preta [14 de Agosto de 2005], usando a bandeira “ONDE ESTÃO OS NEGROS?”, e Corinthians e Internacional no Estádio do Pacaembu, com a bandeira “ZUMBI SOMOS NÓS”. Isso foi no dia 20 de novembro de 2005, Dia da Consciência Negra. Foi preciso

ficar atento aos momentos em que a TV exibia a torcida. Isso acontece no começo do jogo, na hora do gol, no final do primeiro tempo e no começo do segundo tempo. Tentamos abrir a bandeira nesses momentos. No jogo da Ponte Preta, a torcida abriu uma vez só porque perdeu do Corinthians. No jogo do São Paulo, como eles ganharam, a torcida abriu a bandeira no final do jogo e ficou um tempão; ela conseguiu ser filmada pelo zepelim da Globo.

A frase “ONDE ESTÃO OS NEGROS?” traz esse desafio de como executar um projeto com uma pegada política, mas que se insere dentro de um pensamento poético com interpretações diversas. Tem a idéia de onde estão os negros como reconhecimento, de quem se reconhece como negro, mas também o onde estão os negros como papel social.

### **Depois disso, a bandeira de “ZUMBI SOMOS NÓS” foi instalada no alto do prédio da ocupação Prestes Maia. Por que levá-la para lá?**

O “ZUMBI SOMOS NÓS” já não era mais para o projeto do Videobrasil. Tínhamos feito duas bandeiras, a apresentação audiovisual e o espetáculo *Futebol*, com imagens projetadas das intervenções, música e narração. A equipe de músicos que foi contratada para fazer o projeto entrou mais tarde. Hoje, metade do grupo é formada por eles.

Para essa bandeira, a gente ainda não tinha a frase e recebemos um convite do Alfonso Hug para fazer uma exposição ligada ao tema futebol, patrocinada pelo Goethe, no CCBB do Rio. Tentamos fazer o trabalho no jogo do Vasco e Fluminense. Não deixaram, o Eurico Miranda não deixou abrir de jeito nenhum... Só a negociação com a torcida e a polícia não adiantou. Teria que fazer uma negociação com o dirigente.

Nessa trilogia, pensamos que a nossa conclusão desse trabalho seria a frase “ZUMBI SOMOS NÓS”, a idéia de que nós somos agentes da história. Não estamos trabalhando com a idéia do negro como um ponto vitimizado da sociedade, mas ativo. Aí vem a idéia de quilombo associada a Zumbi, que não recebe só negros, mas que vai se abrindo e agregando todos que estavam à margem da estrutura colonial: índios, negros, brancos pobres, brancos que não se encaixavam na estrutura colonial e todos eles vão sendo assimilados dentro da idéia de uma resistência do quilombo. Transferindo isso para o momento contemporâneo, se perguntarmos o que representa o quilombo hoje, teremos o próprio Prestes Maia. Lá, existe uma reunião de excluídos à margem da sociedade, certamente com pele mais escura e miscigenada. Pessoas que estão completamente dentro da sociedade em uma posição desprivilegiada. Da mesma forma, o Quilombo dos Palmares não estava isolado, ele fazia negócio com todas as fazendas, dentro de uma estrutura de importação e exportação. O Prestes Maia é a própria simbologia contemporânea disso. Com um movimento como o do Prestes, pensamos de que maneira pessoas que refletem sobre construção simbólica poderiam agregar a esse movimento uma mensagem que possa dar força tanto a ele como ao nosso trabalho.

### **Seria uma relação troca com o movimento?**

Não penso em uma relação de troca, mas de contaminação entre as duas partes. Dentro do projeto da *Bienal de Havana*, imaginando que isso poderia ser a nossa inscrição dentro dessa proposição dos grupos realizarem intervenções na ocupação. Falamos com as lideranças do movimento e instalamos a bandeira no topo do prédio, em um processo bastante complicado, pensando também essa intervenção dentro do circuito midiático.

A gente sabia que ia ter a desapropriação do prédio dias depois. Colocamos a bandeira em um domingo. Na segunda, os moradores paralisaram a Avenida Tiradentes. Usamos este momento para dar uma simbologia ao prédio, algo que pudesse ser lido por todos que estivessem ao redor, tendo várias maneiras de mostrar a bandeira, como por exemplo num telejornal. Mesmo que o repórter não dissesse que aquilo era um

quilombo, aquela leitura seria inevitável para quem conhece a história de Zumbi. Nesse ponto, o trabalho traz a abordagem de um sentido de resistência, diferente da abordagem comum da mídia em relação aos sem-teto que, normalmente, mostra o movimento de moradia como criminalizado, formado por pessoas que invadiram propriedade privada e que deveriam ser retiradas pela polícia. O trabalho busca agregar uma dimensão histórica de resistência, que remonta para uma história do País.

**A partir do momento em que você realizou este trabalho na ocupação, isso foi documentado e começou a circular em mostras de arte, galerias etc. Que tipo de retorno você acha que esses trabalhos que circulam pelas instituições podem trazer para a comunidade, seja para o Prestes Maia ou para a comunidade negra? Que contribuição é essa?**

Essa é uma pergunta importante. Pensando primeiro na relação com as instituições: existe uma relação de troca. A instituição te dá um determinado valor para que se tenha uma determinada situação de trabalho. Para mim, é muito claro que existe um jogo nessa relação, de quem vai conseguir potencializar mais e saber utilizar melhor o que o outro deu. Aí entra o que o Goethe pôde fazer com aquilo que a gente forneceu para eles, a imagem e o vídeo de “ZUMBI SOMOS NÓS”, e o que a gente pôde fazer como potência de reverberação na sociedade com essa bandeira.

Existe a possibilidade de você ser completamente engolido pela instituição, dela se apropriar do trabalho e fazer um uso com muito mais potência de circulação e reverberação que você mesmo. Mas existe o oposto, de como você pode desdobrar esse trabalho em várias outras consequências que irão ter uma inscrição histórica muito mais potente do que com a instituição.

No caso do Goethe, era interessante não dar o trabalho pronto, mas que um novo trabalho fosse patrocinado. Acho que esse é um aprendizado com as instituições, porque elas precisam correr um risco, não podem ter uma estrutura toda dada. As instituições têm um espaço protegido que elas querem manter e a nossa função como artista é esticar esse espaço, de colocá-las nesse jogo. Se elas querem um trabalho de coletivos e de ativismo, então as instituições devem correr o risco de fazer um trabalho novo.

**E esses trabalhos podem criar tensões dentro da instituição. Por exemplo, o trabalho do A Revolução Não Será Televisada no Zona de Ação. O grupo teve problemas com o tema sobre a polícia.**

Exato, as relações com o Sesc pegam em alguns pontos. Quando se debate sexo ou violência, o Sesc gera um conflito. Mas é interessante analisar que esses conflitos acontecem não nos primeiros escalões, mas na base. É o programador, é o técnico de som que vai lá e abaixa o seu som. É um tipo de ideologia colocada e espalhada dentro do Sesc e a pessoa que bloqueia isso não está no topo. Mas é a pessoa que executa, que assimila a idéia de cultura e lazer como sendo “cultura é lazer”, e por isso, ela não deve ferir a família que deve ser preservada...

Se no Sesc, no Goethe ou no Videobrasil as relações com a instituição não estão muito colocadas, em eventos como a *Virada Cultural*, que a prefeitura faz no Centro de São Paulo para o processo de revitalização e grupos que participam com resistência a esse processo recebem dinheiro para isso, o conflito está claro. Quem vai saber usar melhor nesse jogo as suas potências? É o grupo que recebeu o trabalho e potencializa o discurso e a vivência dessa resistência à revitalização, ou é a prefeitura que soube usar isso como um processo de revitalização e, simbolicamente, de limpeza do Centro? É um jogo que não está dado e tem que analisar caso a caso.

### **Eu ainda quero saber mais sobre o retorno à comunidade, qual a posição da Frente 3 de Fevereiro nesse encontro com o Prestes Maia...**

Tem um posicionamento ético aí. Mas, para falar disso, vou fazer um paralelo com a educação, como a Fátima Freire bem coloca a idéia da devolutiva. Em um grupo, dentro dessa idéia de pêndulo entre individual e coletivo, existe um movimento. Imaginando que o coletivo é o Prestes Maia e o individual é o 3 de Fevereiro; o 3 de Fevereiro foi na ocupação, percebeu uma determinada situação, voltou, organizou uma proposição e devolveu para o Prestes Maia. Isso teve uma reverberação que volta para o 3 de Fevereiro, que põe em circulação em outros circuitos diversos de como fazer essa devolutiva de novo para a ocupação. Esse movimento não tem uma solução, mas, certamente, esse pêndulo tem que estar em movimento.

A devolutiva tem que acontecer porque há um compromisso ético sobre o que você está fazendo, com o objetivo de ter desdobramentos mais aprofundados disso. Vejo isso como uma situação pedagógica, que você nunca sabe de fato se as pessoas que passaram pela sua proposta foram modificadas, se fizeram intervenções na rua, se isso trouxe uma modificação na vida delas. Não dá para saber, mas o que existe é uma tentativa de criar uma situação potente para essa transformação e um posicionamento mais crítico.

Uma coisa interessante no Prestes é que, depois de ter colocado a bandeira, perguntamos para os líderes do movimento o que eles acharam do trabalho. Todos gostaram. Depois, em uma conversa com os moradores, uma moça falou “ah, eu achei bonito. Mas quem é Zumbi?” Percebemos que várias pessoas não sabiam quem era Zumbi e essa é uma nova devolutiva que a gente precisa dar, contextualizar quem é Zumbi.

### **E como você vê a inserção dos artistas dentro dos movimentos sociais?**

Aí é que está. Esse pêndulo não pode virar abdução, de artistas que entram no movimento social e são abduzidos, não retornando para uma criação de organização individual. Ficam por inteiro dentro do movimento social e é preciso ter uma energia grande nesse processo, o que não é fácil. São pessoas que foram engolidas pelo movimento e depois saíram completamente apavoradas dessa situação... e não voltam mais, porque viveram demais aquilo e não souberam fazer esse pêndulo funcionar.

### **Depois dessas experiências, como você pensa hoje essas relações da arte com o ativismo? Em 2003, recorde que você organizou com o Túlio Tavares e o Eduardo Verderame o 1º Congresso Internacional de Ar(r)ivismo, em reação à reportagem publicada na Folha de S. Paulo.**

Eu morava com o Túlio e o Eduardo na mesma casa, um celeiro de coletivos, vários saíram dali. A partir da reportagem da Juliana Monachesi sobre “ativismo”, várias pessoas se sentiram excluídas e mal descritas na matéria. Havia um debate que precisava acontecer. Aí, resolvemos convidar os grupos que estavam envolvidos nesse movimento e também convidamos a Juliana. Conseguimos desenvolver uma discussão única que eu acho que hoje, se convidássemos esses mesmos grupos, não iria acontecer porque cada um tomou rumos mais separados, criaram-se distâncias e rixas pessoais. A Juliana Monachesi se recusou a ir, mas todos os grupos foram. O interessante é que depois, a gente firmou um pacto em que cada um iria escrever um texto sobre o que a gente tinha discutido, ou sobre o que quisesse, e isso seria compilado em uma publicação.

Com relação entre arte e ativismo, é preciso entender que há objetivos interligados, campos de interseção e há campos em que uma separação é necessária. Lembro de uma fala que eu fiz no *Videobrasil* sobre arte e política, de como a arte política pode

reconhecer o nosso trabalho com essa ligação com o ativismo, mas, ao mesmo tempo, ela rotula o trabalho de uma determinada forma que é negativo para a sua inscrição histórica. Primeiro porque isso coloca como se toda a arte não fosse política e toda a arte é política. Quando o artista está na galeria, ele está fazendo um tipo de política, mas é uma política do consenso dentro de um sistema de arte que funciona assim. A política de quem trabalha com movimentos e tenta inserir isso no circuito artístico é uma política de dissenso, diferente do que o sistema estabeleceu como funcionamento básico. Outras rotas e outros caminhos são criados para este tipo de inscrição histórica. Um outro ponto colocado na relação entre arte e ativismo é que a arte está ligada temporalmente a um determinado fato e um período. Me parece que quando você coloca a arte nessa perspectiva ativista, se retira dela sua principal força, que é a atemporalidade, a capacidade dela comunicar daqui a 50 anos. Se eu te perguntar o principal livro que você leu na vida, ele tem uma atemporalidade; provavelmente, ele não está ligado ao nosso tempo presente ou à nossa infância, mas a outros tempos históricos que a gente consegue ressignificar.

### **Você acha então que a arte ativista corre o perigo de ficar datada?**

Sim, porque a gente incorre no erro de querer descrever exatamente o período, dizendo que é arte e política porque está trabalhando com movimentos sociais do Centro. Tudo bem isso, para mim é a situação disparadora, mas a gente não pode perder o pé desse projeto político específico do movimento sem responder a uma inscrição poética de uma atemporalidade. Dentro dessa discussão entre arte e ativismo, há esse conflito de como defender um projeto político objetivamente e, ao mesmo tempo, subjetivamente. Desdobrando isso, há uma capacidade subjetiva dessa mensagem, a capacidade dessa mensagem atingir não só um corpo racional, mas vibrátil e sensível. Esse é um desafio posto a todos os grupos que fazem este tipo de trabalho. Alguns executam de forma mais potente, outros, de forma menos potente.

Um outro caminho para a arte ativista é essa capacidade de atravessamento de vários campos, a capacidade de transversalidade. De atravessar movimento social e político, participar de festival de vídeo, de festival de teatro, de ir para a Alemanha e executar com movimentos de lá questões que não têm a ver com o movimento social, mas têm a ver com a questão dos imigrantes, relacionar isso com a questão racial brasileira, ir até a periferia de São Paulo e executar um trabalho... Essa possibilidade de atravessamento entre vários campos e essa capacidade de relacioná-los, como se estivesse montando uma cartografia, é um desafio e uma característica muito própria desses grupos que estão desenvolvendo trabalhos com política. Quem está produzindo dentro de uma política mais do consenso do sistema da arte tem uma vantagem enorme porque ganha potência de atravessamento desses campos. Acho que é aí que está a principal virtude desse movimento, que é a de conseguir atravessar esses campos e a dificuldade de montar uma cartografia lógica a partir desses pontos. O que diabos tem a ver a questão do imigrante na Europa com a questão do sem-teto aqui e a questão racial brasileira? Têm conexões, o desafio está em como articular isso. Do mesmo jeito, temos essa relação entre a construção musical que a gente faz com a construção de vídeo, com a construção cênica e a construção textual. É um desafio interessante e é uma possibilidade que se abre exatamente porque os grupos trabalham dentro de uma relação fora do sistema institucional e com os movimentos sociais. Realmente, acho que é isso que constrói o que há de mais interessante na arte.



## **Entrevista com Cia. Cachorra**

**Entrevistada:** Fabiana Prado

**Idade:** 36 anos

**Data:** 18/09/2006

### **Quando foi criada a Cia. Cachorra?**

Em 1998, fazendo performances teatrais e itinerantes, pequenos espetáculos que quebravam com o padrão da representação e da temporada. Essas apresentações eram realizadas em saraus, em lugares alternativos ou em bares. Desde o começo, o grupo vem migrando do teatro para essas novas linguagens como um laboratório de experiências. A gente misturou teatro com literatura, fizemos uma performance chamada *Voragem*, que era adaptada dos textos do Caio Fernando Abreu.

Além de adaptar o texto da crônica para a cena, chamamos um amigo para conceber o um espaço cenográfico meio surrealista, que já quebrava essa relação entre palco e platéia, pois era tudo junto com uma roda e um DJ fazendo a trilha sonora. Essa primeira intervenção da roda foi feita em 1998, no porão do Centro Cultural São Paulo. Não havia um compromisso com uma narrativa linear, mas era muito poético. Daí, cada garota do grupo começou a criar as suas cenas e isso foi dialogando com a performance.

### **Essa busca do grupo pela performance teve a ver com a técnica do Teatro Invisível, do Augusto Boal?**

Naquele momento, o grupo ainda estava no espaço teatral. Quando a gente saí para a rua, aí sim, acho que tem muito a ver com a proposta do Boal. Quando ele fala do Teatro Invisível é isso, de você inserir no cotidiano aquelas questões que são coletivas.

Mas eu acho que o grupo ainda foi por um caminho um pouco mais radical, que era o de quebrar a representação. Tirar do teatro a cena e levar para ação como ela é, para a realidade. E dentro dessa realidade, diferenciar essa proposta como uma ação poética, com uma marca que a gente traz da literatura e da filosofia, juntando tudo isso em uma estética própria. Isso vem da nossa experiência de vida, é essa a idéia de arte vinculada à vida e sem uma separação formal.

### **E por que adotaram o nome Cia. Cachorra?**

Esse nome surgiu de um universo rodriguiano, a gente achava engraçado esse negócio de “seu canalha, seu cachorro, sua cachorra”. Esse nome era tão bonito, tão sonoro, que a gente resolveu usá-lo. E também eram três mulheres. Na época, todo mundo vinha falar das cachorras do *funk*. O nome foi inevitável (risos).

O nome marca essa coisa do despudor. Há no cachorro aquele animal que desperta uma empatia pela própria pureza. Com as máscaras que fazíamos com os rostos pintados de cachorro, realizamos três intervenções muito interessantes. Uma foi aquela em que fizemos umas socialites, batizada de *Mondo cane*. Elas falavam da condição social de uma forma politicamente incorreta. Distribuíamos tomate para o público, caso as pessoas quisessem atirar na gente. Elas eram odiáveis e a gente fez um pouco da catarase dessas personagens na rua, durante a *Vigília Cultural*<sup>33</sup>. Eram caricaturas das pessoas da alta sociedade que queriam ajudar os pobres, mas, ao mesmo tempo, deixavam transparecer o preconceito e a ojeriza da pessoa que está em outra realidade.

---

<sup>33</sup> *Vigília Cultural* foi um evento realizado em 2003 e 2004, organizado pelo grupo Bartolomeu. Com 24 horas de música, teatro e arte no Centro de São Paulo, o evento voltou-se para a situação dos moradores de rua da cidade.

A gente ficava dizendo que aquilo era uma afronta à estética, que a gente queria varrer os mendigos da cidade pra ficar tudo mais bonito. As pessoas questionavam se aquilo era apologia e se estávamos falando a verdade. Era um tipo de palhaço irônico. Aquilo era um alívio para as pessoas atacarem tomate (risos).

Esse trabalho ainda carregava a linguagem teatral. Depois dessa fase com a máscara, fizemos o *Liberte-se* com A Revolução Não Será Televisada. Esse trabalho marca mais uma ação poética, do diálogo e do documentário. Em 2003 e 2004, realizamos o *Liberte-se* na Argentina, no evento *Território AntiEspetáculo*, do Sesc, e no Festival de Teatro de Rio Preto. A gente repetiu a ação nessas ocasiões, mas foi totalmente diferente. Ação não se repete e é isso que marca a intervenção. É como teatro, não tem duas apresentações reais, mas a ação tem mais risco, improvisado e tempo real. Por trazer essa bagagem do teatro, o grupo consegue lidar com a improvisação de modo pleno. Tem que ter uma escuta e uma enorme presença corporal.

### **Como foi essa intervenção?**

A gente saía nas ruas carregando uma placa vermelha com a frase “LIBERTE-SE” escrita em preto e as pessoas começavam um diálogo. Recolhíamos depoimentos das pessoas, de cada uma falando dos seus anseios. Editados, a ação e o vídeo viraram um vídeo-cenário para um espetáculo com o mesmo nome e com várias intervenções de corpo; umas das garotas do grupo, como canta *rap*, fazia uma MC nesse show. Foi um diálogo possível entre a intervenção e o teatro, dessa experiência de ir para rua e de trazer imagens que se transformam em peça integrante de um espetáculo.

A pergunta que veio neste trabalho foi essa: como criar um espetáculo que se propõe a ser um não-espetáculo? Questionamos tudo isso, de usar o registro da obra como um outro momento da própria ação. Acho que quando você sai para a rua para fazer um registro, queira ou não, você está “induzindo” uma resposta. Quando a pessoa vê uma câmera na mão, ou uma palavra que dispara essa ação, ela já fica armada. O que a gente questiona é que isso não pode virar algo jornalístico porque a ação é artística, é poética, é sempre uma questão aberta que possibilita várias leituras. Mas sempre vai ter um recorte do editor, da pessoa que pensa o formato dessas imagens porque é um produto de comunicação, ela também está servindo a isso. Mas com cuidado para não interferir e fazer algo parcial e maniqueísta, de não induzir o que você quer ouvir...

### **Fala melhor sobre essa idéia de induzir uma resposta em um trabalho...**

É que às vezes a gente quer ouvir o que já está formatado na cabeça... Porém, a surpresa é o grande barato. De repente, não é nada daquilo que você formulou. O improvisado é rico por causa disso. No meio do processo, o artista tem que reverter a pergunta.

O *Liberte-se* tem uma história muito curiosa. Estávamos andando com a placa no Centro de São Paulo quando chegamos em frente da Catedral da Sé. Teoricamente, a praça seria o fim do percurso que começou na minha casa, na Vila Madalena, e daí entramos no metrô e demos um giro pelo Centro.

Na Praça da Sé, tinha uma roda com um pastor pregando. Quando ele viu a nossa placa vermelha e preta, e ainda três mulheres vestidas de preto, achou que era alguma seita demoníaca afrontando. Até porque “liberte-se” é um jargão religioso, os pastores pregam a libertação. Paramos na roda para ver o que estava acontecendo e com a placa na mão. Foi daí que começou um insulto direto; a gente topou ver até onde ia. Eles queriam tomar a câmera, levar a gente para a delegacia...

### **O que o pastor falava?**

Teve um momento que o pastor começou a pular e a gritar “liberte-se!”, tomando a palavra para si. O pastor deu o melhor dele (risos). Isso foi lindo porque é o artista chegando a uma não-indução e a gente não foi de maneira propositada, deixamos a coisa acontecer. Não fomos para provocar, mas o trabalho causou uma reação e o pastor devolveu essa raiva citando o próprio trabalho. Ele disse que se a gente quisesse pregar, teríamos que fazer uma roda. É muito territorial... Isso tem a ver com o que você perguntou do Boal. É no cotidiano onde a coisa acontece de verdade. Ninguém planejou nada, era uma dramaturgia de uma palavra só para propor um diálogo.

### **Foi neste trabalho que vocês distribuíram balas de revólver no farol?**

Sim, em uma intervenção em um semáforo. Usamos cápsulas de balas deflagradas que foram arrematadas no clube de tiro. Fizemos uns saquinhos, como aqueles que os vendedores fazem com um texto, e vendemos no sinal. As pessoas tomavam um choque com aquele texto que dizia “isso não é um assalto, estou pedindo uma ajuda para a minha família vendendo essa bala”. Era um trocadilho irônico.

Em Rio Preto, fizemos a mesma ação. Havia uns vendedores de frutas no sinal e daí trocamos com eles. A gente foi vender mexericas e eles venderam as balas. Eles venderam cinquenta saquinhos, o dinheiro ficou para eles e a gente vendeu umas cinco, seis mexericas (risos). Um deles carregava a placa com a frase... Muitas vezes acontece de uma pessoa do público abraçar a idéia e continuar a performance. A autoria se dilui, a idéia é nossa, mas ninguém é dono dela. O que vale é experiência.

### **Gostaria que você falasse sobre as ações da Cia. Cachorra enfatizando a situação dos moradores de rua em São Paulo.**

Para nós, a intervenção urbana parte da observação do meio. Morador de rua é um tema incrustado em casa esquina, não tem como a gente não olhar para isso. Se o grupo está falando dessa interação do corpo com o ambiente, é tudo isso: o espaço onde se vive, o espaço onde se passa todos os dias. É menos uma tentativa de chegar ao poder público e mais um diálogo direto com essa população.

Como artista, sempre foi uma questão em saber para quem eu quero fazer arte, onde eu coloco a minha linguagem e o meu pensar. É na realidade que está em casa esquina. Você tropeça na realidade, ela te incomoda. Como artista, eu desço do meu degrau social para buscar essa interferência e chegar a esse público, e não ficar falando de uma realidade emprestada. É muito diferente de, no teatro, fazer um laboratório como um mendigo, ao invés de passar uma noite na Praça da Sé conversando com essas pessoas! É a partir daí que a criação vem com a urgência.

O Brecht tem uma frase muito boa em que ele diz “você quer fazer arte para alguém? Então faça para os insatisfeitos.” Sabe aquela idéia de estar trancada no teatro, de pagar um ingresso, do público ir até você e passar por uma barreira quase intransponível de entendimento de acesso? Isso foi me motivando a pensar a criação a partir da fonte, de como ela era, sem mediação. Por que me colocar como uma mediadora dessa ação viva, ao invés de não dar voz àquele que é o personagem social? Também tem um pouco da idéia do Boal aí, que essas pessoas, os “oprimidos”, como o Boal chama, querem ter voz para uma transformação do indivíduo, que vai desencadear outras transformações sociais. Você não transforma a sociedade sem transformar as pessoas.

Em contato com a população de rua, percebemos como a pessoa se via e o quanto da invisibilidade pesava aí. Para a sociedade, isso representa assistencialismo ou um peso que as pessoas e o poder público querem maquiagem, sem contato direto para saber quais são as necessidades e as urgências quando começa uma situação tão degradada...

**Sim, inclusive tem aquele trabalho de vocês sobre isso, o *Movimento Perfumista*. Você contou um pouco dessa história naquele debate no final de 2005 com o Brian Holmes, Maurizio Lazzarato e Suely Rolnik. Aquela situação do morador de rua vivendo em uma praça na Zona Sul de São Paulo – na região com os prédios mais caros da cidade – que irritou os moradores porque não tomava banho...**

Pois é, nessa investigação artística, eu queria saber o que estava acontecendo naquela praça, porque eu achei aquilo um disparate. Antes de ser artista, eu sou cidadã. Quando vi aquela reportagem na *Folha de S. Paulo*<sup>34</sup>, fiquei tão indignada e abismada que não poderia deixar passar isso em branco. Que relação é essa a ponto de, praticamente, sequestrar uma pessoa? Ninguém te pega na rua e manda você para um hospital psiquiátrico porque você está cheirando mal.

Primeiro fui até lá para conversar com o seu Manuel, para saber quem era aquela pessoa. Ele mora há algum tempo na praça, e daí eu fiquei pensando com quem eu queria falar sobre isso, onde a gente iria tocar nessa questão porque ela é delicadíssima. Além disso, você está lidando com gente que não está nem um pouco preocupada com o outro. É evidente isso! Resolvi não dar o foco no seu Manuel, mas falar com as pessoas que tomaram essa atitude de mandar expulsar essa pessoa, que foram os moradores, dos que têm poder aquisitivo e que fazem parte da “associação da praça”.

### **O que o seu Manuel contou quando você foi conversar com ele?**

Ele é um senhorzinho que dorme na praça em um colchão com papelões, ao lado de uma lata de lixo. Você olha para ele e pensa “esse cara não é louco”, pacato e não incomoda ninguém. O seu Manuel está numa condição extremamente vulnerável.

Depois, fui conversar com os profissionais da saúde pública e eles me explicaram que a maioria das pessoas que a gente toma como maluco de rua não são loucas, mas é porque estão em um estado mental alterado. A maioria diagnosticada como louca é mandada para o Pinel, mas não tem nenhuma doença psíquica.

Me deu vontade de ir lá e perguntar para essas pessoas o que fede na praça, qual era o grande incômodo. E a maioria falava do cocô do cachorro! Ninguém falava do morador de rua, ninguém assumia o preconceito. A pessoa estava completamente invisível. Fomos descobrindo um monte de histórias. No dia em que eu fui visitá-lo, conheci um arquiteto que fez o projeto de um abrigo<sup>35</sup> que ganhou prêmio de uma instituição. Ele inscreveu esse abrigo como moradia familiar, foi a maior polêmica entre arquitetos, mas era alguém pensando a função social da arquitetura. Sem território fixo, ele fez uma casa-móvel. O protótipo foi dado de presente para o seu Manuel, mas, quando o levaram para o Juqueri, destruíram esse pertence. Têm fotos da casa destruída no meio da rua, não podiam ter feito isso. Eu fiquei abismada, porque tem uma força tentando trazer soluções não definitivas, mas que fazem pensar em possibilidades. Do outro lado, há pessoas usando o poder de sua influência para varrer uma pessoa. Fui perguntar disfarçadamente para essas pessoas o que estava acontecendo.

### **Como foi a abordagem?**

Fomos vestidas de preto, com roupas finas, parecendo boas moças e com um crachá escrito “Movimento Perfumista”. Todo mundo olhava a gente na praça com um tapetinho, vassoura e jogando a sujeira para debaixo do tapete. Tínhamos *sprays* de

---

<sup>34</sup> CAPRIGLIONE, Laura. “O morador de rua que irritou um bairro e acabou no Pinel”, in *Folha de S. Paulo*, 22/05/2005, caderno Cotidiano. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff2205200531.htm>.

<sup>35</sup> Ver o projeto do arquiteto Adriano Carnevale Domingues em: [http://www.vitruvius.com.br/institucional/inst99/inst99\\_04.asp](http://www.vitruvius.com.br/institucional/inst99/inst99_04.asp)

“bom ar” e a gente passava na praça espirrando nos cocôs e nas portas dos edifícios. Passávamos também tocando os interfonos dos prédios perguntando aos moradores se eles defecavam perfumado, que era a grande ironia da coisa. Usamos esse cinismo do palhaço para inseri-lo na realidade. As pessoas tinham reações muito alienadas do fato. Algumas pessoas se incomodavam com o perfume do bom ar, alguns porteiros falavam muito delicadamente sobre o assunto.

O jornalista da praça, um senhor de idade, negro, com um perfil semelhante ao do seu Manuel, foi quem chamou a Guarda Civil Metropolitana para recolhê-lo da praça. Da primeira vez, o seu Manuel fugiu assustado. Então incumbiram o jornalista de dedurar o seu Manuel quando ele voltasse. No vídeo da ação, aparece a gente limpando a sujeira na frente da banca dele e o jornalista dizendo que estamos “sujando a banca”. A gente responde que está varrendo a sujeira e ele pede para tirá-la dali. Aí se começa a ver qual a função social de cada um naquele lugar, nesse metro quadrado que é um dos mais caros de São Paulo na Vila Nova Conceição, com empreendimentos milionários.

Um dos últimos depoimentos do trabalho foi o de um funcionário da limpeza pública. Pergunto se tem alguma coisa que incomoda na praça. E ele responde “nada, só o velho ali”. O que observamos é que ele fala da condição desse outro que está em um degrau abaixo dele. Se fôssemos fazer uma pirâmide da escala social, teríamos o seu Manuel, o lixeiro, o porteiro, o proprietário etc. Nessa escala, o único que toca no assunto é o lixeiro. Daí a gente conclui: será que o seu Manuel é um problema do lixeiro?

Depois da notícia ter virado debate, formou-se uma comissão para retirar o seu Manuel do Pinel. E ainda uma juíza teve de conceder um *habeas corpus* para ele poder ficar na praça e não ser levado novamente. O que me chama atenção é, como que num bairro como esse, com pessoas que têm instrução, me pergunto quem é o sábio e quem é o ignorante?! Então é inevitável que as questões do nosso grupo surjam da realidade, dessa condição, senão eu estaria no Teatro Alfa divertindo essas pessoas... É uma outra função da arte, ela vem reforçar esses processos e movimentos. É uma colaboração mútua, na qual a gente retira daí um material para a criação, a urgência chama e a gente devolve com uma linguagem simbólica com um pouco dessa voz do excluído, do oprimido, desse outro que está aí. Nessa via dupla, há o espaço da criação e das leituras possíveis, porque o simbólico vem reforçar o político.

### **E o humor também se transforma em um ponto importante no trabalho do grupo.**

O humor aparece, ele está dentro da nossa bagagem. Eu acho importantíssimo porque acredito que, quando se começa a levar tudo a sério, há uma perda desse dispositivo do espontâneo, do jogo! O jogo não pode ser sisudo, senão fica muito difícil.

### **Voltando um pouco para a questão das ações coletivas. Para você, qual a contribuição do teatro político e da performance para as táticas ativistas atuais?**

O Adolph Appia tinha uma frase que dizia que, no futuro, a representação será um anacronismo e que todos seremos personagens sociais. É uma frase que eu pesquei do livro do Renato Cohen, *Performance como Linguagem*. Isso me chamou muita atenção porque essa separação está cada vez mais inoperante. Quando você determina essas fronteiras, sendo o público e eu em cima de um palco italiano, isso diminui um pouco da função do vigor e da vitalidade da arte. Parece uma arte que foi ficando caduca, encaixotada, servindo a si mesma. Parece que ela fica limitada e limitante.

Essa arte teve o seu momento e chega uma hora em que pessoas precisam falar cada vez mais, de serem ouvidas e de usarem o seu potencial criativo. Se você for pensar, todo mundo é artista. A função de artista venho como uma função de trabalho. A criação é viva, a performance é a própria vida com uma lente de aumento. Chamo isso de *poética*,

da vida que vai se aliando com essa necessidade de se expressar. Se você nega isso, um desequilíbrio acontece.

**Mas esse movimento coletivo e poético tem força quando apresentado em um espaço artístico institucional?**

Acho que tem, só não pode perder a liberdade com o conteúdo. Deve haver um cuidado no diálogo para não deturpar esses movimentos que estão falando de libertação do sistema de arte. Muitos grupos brasileiros têm dez anos de estrada, pelo menos, e a gente tem mesmo uma riqueza que é própria dessa geração, que não tem as amarras da instituição, mas um distanciamento. O sistema já tem tudo o que precisa e é importante que os coletivos burlam essas questões. Como é enquadrar uma coisa com uma linguagem extremamente libertária e colocá-la num formato? É um perigo eminente, mas tem que lidar com isso. A rede colaborativa dos grupos vem dar um reforço nisso, às vezes suprindo as necessidades do outro.

Tem essa idéia do artista ser o agente, de fazer essas interferências como choques e depois voltar para o fluxo normal da multidão. É uma prática que não é nova, mas ela remonta a esse desejo de participação direta que nunca deixou de existir, de um desejo de falar dessas próprias questões que são muito mais caóticas do que consensuais. É um experimento que não tem uma fórmula, é o movimento social se misturando com o artístico e tudo bem! Essa relação não destrói o outro se tem uma troca mútua.

Quando se traz o simbólico, a gente muda a leitura de um ato social. Queira ou não, você está dando ignição na influência de um pensamento de uma época. Esse cuidado com a instituição deve estar paralelo a uma que tenha o entendimento com a arte pública. É muito importante que uma instituição apóie isso, de criar novas maneiras de ver e expansões de linguagem. E as pessoas são importantes nesse processo porque elas também participam disso, não é uma arte excludente e elitista. Por exemplo, como entrar na *Virada Cultural* falando de gentrificação e do Prestes Maia?

**Claro, é necessário tomar cuidado com essa situação do artista que trabalha com uma comunidade, de pensar melhor qual é o retorno dessa ação para um grupo ou movimento social..**

Tem que tomar cuidado mesmo com esse negócio de chegar com uma coisa muito especial e depois ir embora. Parece um pouco colonizador isso, e não é para ser. Não acho que com esses grupos aconteça uma mentalidade assistencialista. Mas, em outros contextos, a gente acaba percebendo isso. Tem que chegar no mesmo patamar.

Teve um trabalho que fizemos com uma instituição, que foi uma oficina na Oswald de Andrade, culminando em um trabalho no Parque da Luz. Queríamos colocar uns barquinhos no lago do parque e o segurança levou a gente para a administração... Fizemos o trabalho, mas esse tipo conflito faz parte da prática, não tem como evitar. Os coordenadores da oficina deram total apoio. Esse entendimento é fundamental para provar que estamos fazendo um trabalho importante, que é uma discussão sobre a apropriação do espaço público, sobre quais são as fronteiras e como nos vemos em situações como a da ocupação Prestes Maia.

**Falando em Prestes Maia, teve aquela ação cultural na ocupação no dia 12 de fevereiro deste ano, quando você levou uma placa com a frase “Zona de Poesia Árida” e a colocou na frente do prédio. Essa frase é muito interessante...**

Essa frase surgiu justamente na oficina cultural da Oswald de Andrade, trabalhando durante três meses com os alunos. Saímos com eles pelas imediações do Parque da Luz fazendo um estudo de campo do local. Fomos levantando temas e frases para a oficina,

chegando a um processo de construção de uma ação. A gente ficava falando “nossa, que lugar árido, tudo muito bruto e sem uma sutileza nas coisas.” Há as prostitutas que trabalham na região, então pensamos nos afetos que têm ali. Andando no parque, a aridez foi grudando até que percebemos que o lugar tem uma certa poesia, mas é uma poesia árida. Resolvemos falar de uma “Zona de Poesia Árida”. A poesia existe, mas ela não tem água para viver.

Pensamos em usar uma placa com a frase e entregar rosas vermelhas com um cartão para as prostitutas. Fizemos uns barquinhos de papel vermelho, que depois percebemos que eles pareciam umas vaginas. Entregamos flores e pedimos para que elas dessem os seus nomes para o barquinho e que escrevessem um sonho nele. A maioria do grupo era formado por mulheres e elas iam conversando com essas prostitutas, em sua maioria senhoras de 50 anos. Quando chegamos no lago do parque para soltar os barquinhos, ele estava seco. Mesmo assim, colocamos os barcos no musgo, na lama que tinha sobrado.

Os sonhos daquelas mulheres eram os mesmos que os nossos, como ter uma casa, um amor, ver o filho, voltar a estudar. Uma mulher disse: “sonho em voltar a sonhar”. Não preciso dizer mais nada, né? É um trabalho que investiga a aridez que fica impregnada nas relações, porque a gente também desidrata o afeto.

Fizemos um desdobramento desse trabalho no Prestes Maia. Colocamos a placa com a frase na frente do prédio porque a gente também acha que o Prestes é uma Zona de Poesia Árida, onde tudo foi se embrutecendo. Existem muitas vidas que estão florescendo ali, mas é necessário olhar para aquelas relações e ver como o poder público e a polícia tratam essas pessoas a pau e pedra. Também é uma maneira de lidar com a coisa, porque se baixa a reintegração, é bomba para todo o lado.

Plantamos uma árvore na frente do prédio como símbolo de uma ação mais afetiva. Fizemos um canteiro para a muda e, ao lado dela, colocamos um bilhete com a frase “programa de irrigação poética”. É um pouco dessa metáfora da irrigação para acabar com a aridez. Para mim, isso é colocar poética no mundo, criar linguagem.

### **Conte um pouco mais sobre as suas impressões acerca dessa ação com a árvore no Prestes Maia. Muita coisa aconteceu nesse dia.**

Como os coletivos foram convidados para a *Bienal de Havana*, resolvemos fazer um trabalho dentro da ocupação. Fizemos uma tarde de intervenções para ver o que surgia dali, e também de registros para a Bienal. Uma das intervenções foi a *Zona de Poesia Árida*, até porque é o mesmo bairro do Parque da Luz. Eu estava escrevendo no chão quando chegou a polícia, porque os rapazes estavam pichando o muro do lado... Um garoto que mora no prédio resolveu se juntar ao pessoal e pichar. Ele pediu a tinta para mim, aí eu dei, todo mundo estava colaborando e eu não sabia o que ele ia fazer. A polícia veio prender justamente o menino que é pobre e negro, não vai prender a loirinha que estava pintando chão. Fico pensando nisso, até onde os artistas estão colaborando e até onde os artistas estão causando... Não tem uma fórmula, é o bom-senso que tem que ser usado.

Nesse dia, surgiu uma performance chamada *Delicadeza*. Eu tinha um *display* com uma foto minha em uma pose lúdica segurando um escudo com a palavra. Era uma metáfora sobre o que seria lutar com delicadeza, questionando a possibilidade de usá-la como escudo. Estava com uma focinheira de cachorro na bolsa e a gente pensou em fazer uma outra coisa. Mas, quando vi um monte de gente chegando no garoto com violência, coloquei a focinheira para eu mesma não me exceder... Fiquei na porta da ocupação e a Floriana Breyer, que é do EIA, subiu na parte da frente do prédio. Nós duas ficamos criando uma performance em tempo real. Não sei se você lembra, mas vendo aqueles policiais, peguei o microfone e comecei a falar para que se pensasse em delicadeza.

Simbolicamente, tirei a focinheira em frente aos policiais e comecei a falar “pensem em delicadeza, hoje é domingo, vão para as suas casas” (risos).

### **Teve aquele outro trabalho com as placas imobiliárias na ocupação.**

Foi com a *Bienal de Havana* também. Quando teve o SPLAC do EIA, um dos trabalhos foi a construção de casinhas com placas, inspirada na história do seu Manuel na praça.

As casinhas foram montadas com prego, martelo e arame e eram levadas para a rua como forma de questionar essa disparidade que, de um lado, tem a especulação imobiliária e empreendimentos gigantescos, e de outro, as pessoas morando na rua.

No Prestes Maia, montamos as casas, pintamos de branco e puxamos um “gato” para fazer a iluminação. Virou um espaço lúdico, a criançada tinha uma casa para brincar e eu acho que daí o trabalho ganhou um outro sentido, com outras possibilidades.

### **E vocês chegaram a testar as casinhas na vez em que o grupo foi na Praça da Sé...**

Sim, quando a gente fez um acampamento na Praça da Sé para ver se as casinhas funcionavam. E funcionam porque são quentes. Ao mesmo tempo, elas também servem para montar uns compartimentos, virando um armário ou uma mesa.

Fizemos uma oficina com os moradores da praça e passamos a noite inteira conversando com eles. Temos pouco material registrando esse encontro porque a maioria não gosta de câmera. Mandaram que a gente desligasse a câmera e nós respeitamos isso. Durante uma noite inteira, fizemos uma batucada, sambamos e contamos histórias. Vimos de tudo, desde cara cheirando cocaína até um cara pegando uma faca para brigar com o outro e a gente intermediando. Uma garota teve um ataque...

### **Tinha muita gente?**

Havia uma família e uns carroceiros, talvez dez pessoas. Era o momento em que eles estavam voltando do trabalho. Levamos um lanche, um garrafão de vinho e ficamos bebendo, conversando e cantando. Mais tarde, uns garotos apareceram e uma das meninas chegou com um vestido de festa. Ela tirou de algum lugar um vestido de tafetá com uma flor e chegou dizendo que queria participar do “baile dos gringos”. Cada um foi se apropriando de uma casinha e colocando seus pertences. Explicamos a eles que isso não era uma solução, mas era um trabalho de arte para fazer as pessoas pensarem. De cara, disseram que as casinhas não estariam ali pela manhã. De fato, recolheram.

### **Você não ficou com medo de enfrentar uma situação mais perigosa durante a noite?**

Não, nada! A única coisa que eu percebi é que tem essa coisa do território. Você não pode chegar causando, mesmo porque você é o estrangeiro. Vi esse tipo de olhar dos moradores da praça para mim quando eles perguntavam “quem é essa daí?” Eles estão acostumados com as pessoas que vão lá explorar a imagem deles.

Sei que às vezes eu pareço um pouco ousada demais, de já ir chegando e se enturmando. A música ajudou na relação com os moradores da Sé porque viram que a gente foi passar uma noite com eles. Muito mais importante que gravar um depoimento ou fazer um trabalho foi este encontro possível de classes sociais, de pessoas completamente diferentes em uma relação de respeito e amizade. É uma atitude que aparece para mostrar que não é assistencialista. Ninguém quer camuflar as diferenças, mas descobrir quais são os encontros possíveis. É por isso que os artistas não podem chegar com licença poética sem perceber qual é o terreno! Tem que conhecer esse limite, fazer uma investigação para conhecer o outro.



## Entrevista com Fabiane Borges

Idade: 32 anos

Data: 7/03/2007

**A palavra “urgência” (desde a edição da revista *Parachute* sobre São Paulo em 2004) tem aparecido com muita frequência nas entrevistas que realizei. Ao serem questionados sobre por que atuar no espaço urbano, muitos dos coletivos respondem que existe uma “urgência do real” (a cidade pede uma intervenção), ou talvez porque essa urgência estaria ligada a uma “transformação da produção e da circulação da arte” (como a criação de novos espaços independentes). Um evento como o ACMSTC (*Arte Contemporânea no Movimento Sem-Teto do Centro*) foi organizado em pouquíssimo tempo. No encontro entre coletivos de arte e ocupação, o que os artistas puderam aprender com esses trabalhos surgidos de forma quase imediata? Como você vê essa relação entre o tempo da urgência por moradia e o tempo necessário de criação estética e sistematização de experiências?**

André, vamos começar assim... Eu não sou uma artista de fato, sou uma psicóloga que, desde antes da psicologia, já era envolvida com movimentos sociais e problemas sociais, mais ou menos há 16 anos... Comecei muito cedo a trabalhar com o que se chamava de menores abandonados, hoje situação de vulnerabilidade social...

Antes de vir para São Paulo, estava imersa no mundo dos meninos de rua em Porto Alegre, em função de supervisionar 15 oficinas de inclusão cultural da Secretaria da Cultura de Porto Alegre, trampar no projeto *Paica* e na Secretaria da Educação, e também com presidiários e movimento campesino. Por estar ligada ao PT e participar muito de reuniões, debates, grêmios estudantil e DCE, essa coisa toda já era quase um cotidiano... Um modo de vida mesmo.

Eu gosto de trampar com arte, mas não tenho nenhum talento... Só faço algumas performances, por pura necessidade. Acredite ou não, nunca fiz trabalho de performance para galeria... Espero mudar isso em breve....

A urgência do real é coisa antiquíssima na história do mundo... Essa urgência é a sensação da porra da injustiça do mundo... Do poder de uns sobre uma suposta massa. E acompanhamos nosso tempo... Ondas geracionais... Acessos e excessos fazem parte dessa virada de século... E nos envolvemos nessas tendências... As da comunicação, por exemplo... Esse bum no mundo... Esse novo espaço público ocasionado pela força do jornalismo e da publicidade.

Mas... Claro... Movimento social assim organizado nas formas do MST ou MTST é novidade no Brasil, se pensares no atual quadro de quase todos os movimentos de moradia, terra e indígenas organizados dessa forma institucional, burocratizada e oposicionista... Isso tem 20 anos... O movimento de moradia também... A própria Maria Leick vivia dizendo dentro do Prestes Maia que os primeiros ocupadores foram os negros, quando na sua condição de escravos que fugiam e lutavam pelo abolicionismo, ocupavam espaços abandonados ou inutilizados pelo mundo branco, mas, por não terem CNPJ, demoraram a ser considerados um movimento social e sim um desbando marginálico... Não mudou muito até agora, mas já mudou bastante... Enfim, tô viajando.

Mas só quero que saibas que não consigo pensar a partir do lugar de uma "artista", conforme se crê usualmente o que isso significa, e sim como uma pensadora/interventora da produção de subjetividade. O que talvez tenha sido mais explosivo no Prestes Maia foi a profunda alteridade. O encontro com aquela arquitetura física, espacial e subjetiva.

Quando falo “física”, tô falando do prédio mesmo... Quem estava preparado para o encontro com aqueles salões gigantes repletos de casinhas de madeirite e lona preta? O primeiro dia que entramos lá, tivemos um desbunde mesmo... E na real, pouquíssimos participantes tinham entrado em contato com uma ocupação... Ainda mais naquele estilo decadente modernista... Foi um susto pra todo mundo.... Que falem os arquitetos disso, saberão mais do que eu o quanto a arquitetura física pode influenciar uma coletividade.

A “espacial” era a circulação interna e externa... As pessoas andavam de um lado pra outro o tempo todo... Os moradores, os artistas, os outros todos... Como não havia elevadores, as escadarias eram verdadeiros espaços de circulação, onde acontecia a maioria dos encontros, entrevistas e escolhas de montagem de obra, tanto dos moradores quanto dos de fora, discussões e tals.

A “subjativa” foi a mistura disso tudo. Muito mais importante do que o encontro com a institucionalização do movimento, foi o encontro com as pessoas... Era muita diferença circulando num espaço muito grande e louco... Pelo menos para a classe média paulistana.

Eu acho que foi isso que deu esse caráter de urgência e amplificação ao Prestes Maia. E o fato de ter sido talvez um dos primeiros eventos desse processo artístico de abertura de espaços e formação de coletivos, que abriu mão da curadoria para provocar um encontrão as verda!!!... ehehehe! Cria agora! Te experimenta na alteridade! Vai guri!!! Foi isso e mais todo resto.

**Agora, mudo o foco da pergunta e penso nos moradores do Prestes. Em um texto sobre o ACMSTC, você diz que o encontro na ocupação foi uma “experiência arriscada, subjativa, assimétrica e política”, o que sem dúvida eu concordo. Passados mais de três anos, de que maneira essa experiência estética (e às vezes festiva) conseguiu mudar a vida dos moradores da ocupação?**

André, eu não saberia dizer em que o ACMSTC mudou na vida dos moradores da ocupação... Enfim, eles são muitos e muito diferentes entre si. Não são uma macarronada cheia de fios da mesma cor.

Enquanto movimento social, o encontro com os artistas propiciou que eles começassem a utilizar melhor a mídia e os métodos/táticas de fazer repercutir mais amplamente suas ações públicas. Foi notório que, a partir do encontro com os coletivos de arte, o movimento dos sem-teto começou a incorporar modos performáticos, publicitários e panfletários mais criativos em suas ações, e isso teve a cooperação de grupos ativistas e artísticos que participavam da construção das ações... O enterro do Plínio Ramos foi um arraso!!! As manifestações em frente à Secretaria de Justiça... Aquele monte de crianças com chapeuzinhos em forma de casinha, as camisetas escritas de letras que iam criando frases... isso rolou no Centro de São Paulo principalmente a partir do ACMSTC e repercutiu para outros movimentos também.

Mas isso também é geracional... não é nenhuma grande invenção... Se pensarmos nas performances do MST, por exemplo, ou nas próprias danças indígenas em frente ao Congresso Nacional pedindo chuva, vemos que já estamos diante dessa inovação plástica das manifestações sociais dos movimentos políticos do Brasil e no mundo. As passeatas do Fórum Social Mundial são sempre puro carnaval, muita fantasia reivindicatória, muita performance para amplificar o drama social no seu melhor sentido, bem mais divertido que os patéticos desfiles da Sapucaí... Mas, mesmo esses tendem a aprofundar sua manifestação... Espero que seja uma questão de tempo... Bom, uns dizem que essa novidade estética das manifestações estourou mesmo com os *black blocs* e tals.

No que isso muda a vida dos moradores da ocupação? Ah! Espero que mude muito, que

empodere, que incentive a criação e a participação, que incentive a juventude a produções coletivas de modos/métodos de manifestar seus desejos, inclusive dentro das ocupações, onde realmente até agora não vi papel muito relevante dado à juventude. Claro, no MST já temos outra realidade, até porque já estão há mais tempo na luta. Mesmo assim, o próprio MST reclama do número de evasão da juventude dos acampamentos e assentamentos... É porque faltam políticas de juventude dentro dessas organizações ainda sisudas demais, sérias demais e autoritárias. Acho que essas intervenções artísticas têm esse poder de dinamizar o papel político, ritualístico, performático dos movimentos sociais... Colocando-as mais próximas de seu papel ontológico de intervenção nas formas de vida desse mundo. O que eu acho chato é que os grupos deixem de ser criativos para aderirem à burocratização do movimento social, convertendo-se em participantes do movimento e esquecendo a real e mais rica contribuição que podem dar, que é a criação e a reciclagem das coisas, esse negócio mesmo de mudar a coisa em algo que não tava ali. Foda-se a burocracia e o autoritarismo dos movimentos sociais.

Acho que essa luta é mais antiga e mais forte do que o movimento dos coletivos de arte. Acho também que os coletivos devem continuar participando da organização das ações públicas e produzindo novas estéticas, mídias e publicidades para os eventos dos movimentos sociais, a fim de que essa colaboração se efetive de fato, sejam eles públicos ou dentro das ocupações. Daí a importância das oficinas, os trabalhos de grupo feitos dentro da ocupação. O fortalecimento das bibliotecas e, principalmente, o fortalecimento de oficinas, grupos e idéias que já existem dentro da ocupação, fomentando que existam mais... Essa coisa da coordenação escolher quem será o líder do que é um atraso dentro do movimento dos sem-tetos... Só não é pior do que governos como o do Serra.

Contra esses monstros governantes, não há coletivos de arte que dêem conta... Tampouco os sem-tetos/terra vão resolver sozinhos... Como diz a Gira: “QUEM REPRESENTA O POVO?” Isso é política dura e pura... Isso é necessidade de convencer a sociedade a apoiar o movimento... Isso é abertura política interna e externa do próprio movimento social, que tem que aprender a respeitar seus militantes (rebanhos), como querem ser respeitados pelos seus representantes políticos, enfim...

Mas acho que o que acontece no Prestes Maia é especial, porque cada vez que rola uma ameaça de despejo, os grupos se juntam cada vez mais criativos. Às vezes olho coisas que nem acredito: confesso que aquele *Zumbi Somos Nós* do 3 Fevereiro foi maravilhoso... Assim como o *Território São Paulo* e todas as festas, performances e enterros... É a criatividade e empoderamento de todos que está ganhando com isso...

Falta saber como as inovações estéticas, performáticas e midiáticas associadas ao movimento social dialogam com o governo principalmente direitista... Como fazer a performance social ganhar dimensão de realidade, como consegue a porra da novela das oito e o *Big Brother*... Temos que pensar nisso... Como se amplifica os sentidos para além dos gestos?

**Penso que existe uma aproximação em sua tentativa de produzir no corpo, a partir das performances que você realiza, “imagens que expressam os afetos da rua”, tal como aquilo que o antropólogo Victor Turner chama de “drama social”. Cassandra como personagem propõe momentos de mudança e rupturas. Que possibilidades você vê no processo ritual em auto-valorizar e potencializar os indivíduos com os quais Cassandra interage nas ruas e nas ocupações?**

Cassandra é isso que ela é mesmo. Ela não sabe, ela representa o que não tem resposta... Só sustenta paradoxos... Não há consolo, nem tão pouco só tragédia... Paradoxos e mais

paradoxos. Cassandra aponta tudo que vê, e costuma ver muito...

Ela tem momentos intensos de xamanismo, aí não é mais Cassandra... Aí é corpo afetado que afeta e é afetado e responde ao afeto e afeta de novo... Ela diz um pouco de todas as mulheres... Ela é louca e fala o que tem que falar, ainda diz: quem tem ouvidos para ouvir, ouça. Como se fosse mesmo importante ouvi-la... Ahaha, é engraçado!!!

Eu tive alguns problemas com a Cassandra dentro das ocupações, principalmente com algumas figuras da coordenação, que começaram a dizer que eu mexia com magia negra. E sabes como são evangélicos nossos militantes. Antes eram todos católicos. Eu ainda não consigo falar da Cassandra, mas ela me toma como sensação... Sinto algo como se ela fosse mesmo uma entidade artística, performática... Me coloca em outro estado de consciência... Amplia minha força.

No dia 2 de julho de 2005, que foi o primeiro dia do Integração Sem Posse, que aliás eu estava na organização, fiz uma performance à la Cassandra à noite, em que parei todos carros da Avenida Prestes Maia. Eu e o Felipe - o gaiteiro e alguns seguranças da ocupação, que na real não tinham que ter se metido na parada, ficaram afetados pela coisa e entraram na performance também... Isso foi violento, forte, arriscado, irresponsável e absolutamente performático, do jeito ontológico... aquele que fala de todas as dores do mundo numa caricatura de dor... Um gesto explícito e extremo. Chorei até me esvaír. E foi a minha despedida, sacou? Depois daquela performance totalmente política, seríssima e desvairada, eu não consegui mais fazer nenhuma performance no Prestes Maia.... Falo disso na minha dissertação... "Performance despedida".

O meu trabalho foi consumado. Mas não o trabalho dos coletivos no Prestes Maia, ele continua com ardor, pelo que sei... Meu apoio agora é na retaguarda e na exposição contínua das coisas feitas no Prestes Maia por onde vou passando. Nos cursos que dou, nas aulas para alunos de jornalismo e publicidade... O trabalho continua sempre... Só que é nômade... Mesmo que seja desocupado, o Prestes Maia continuará sendo um espaço de referência para muita, muita gente... Capaz até de virar um centrão cultural.

Desculpa, não consigo ainda falar da Cassandra com clareza... E olha que não sou nada mística. O papel da ritualização dos processos de intervenção fortalece o espírito de coletividade, dá vazão à criatividade e à imaginação, produz alteração coletiva de consciência abrindo vias de comunicação e intimidade às vezes desprezadas no cotidiano árduo de trabalho e responsa... Esses processos míticos potencializam as ações, criam sentidos coletivos, trazem a dimensão do infinito para dentro do presente, criam importância para as coisas que se está fazendo... Rompem com a cadeia de repetição da parte burocrática e investem na intensificação da luta.... Colocam todo mundo na relação com a vida que não deve ser escrava da cotidianidade pesada.... Isso é indígena.... Isso é antepassado, é religioso, mas sem o deus ali pra punir ou aceitar o louvor... É o deus da eternidade.... Da necessidade de ser fazer o que se tem que fazer em nome da liberdade do mundo... É a revivificação coletiva da dor de todos... Isso é a mística do MST... É por isso que antes do MST começar qualquer reunião ou manifestação, começam com essa segunda linguagem (mística, como eles próprios chamam), considerada menor, mas que força o pensamento pensar, e o pensamento só pensa quando é forçado.

**Sobre os Catadores de Histórias, quais foram os trabalhos que o grupo realizou no Prestes Maia? E por que utilizar o vídeo como registro da ação? Havia alguma discussão no grupo acerca da circulação dessas imagens?**

No meu *blog* pessoal<sup>36</sup>, tu vai encontrar alguns trabalhos dos Catadores feitos na

---

<sup>36</sup> <http://cassandras.multiply.com>

ocupação... O próprio Zaratruta surgiu lá no Prestes Maia... Foi a primeira vez que aconteceu... Foi filho do Prestes Maia e foi feito com a nossa participação.

O *site* dos Catadores recém estamos fazendo... Porque somos lentíssimos. Mas teve vários tramos Catadores na ocupação... Criação de coral dadaísta com as crianças, reunião de assembléias com moradores, às vezes ia como Cassandra para as reuniões e assembléia de moradores, performance no pátio com Cezinha Rosa, que era catador de histórias na época... Casinha por casinha convidando para expor coisas, vídeo, documentação integral do evento inteiro... Reuniões com jovens...

Depois do ACMSTC, montamos um grupo de jovens para ter aulas de vídeo, cinema e metareciclagem no Espaço Piolim do Cultura Digital do Ministério da Cultura... Foi massa... Participamos do início da criação do movimento Comunas Urbanas, considerado dissidência do MSTC... Ajudamos na criação dos desfiles de moda... Enfim... Foram muitos trabalhos...

A circulação foi sempre precária porque só conseguimos ter uma ilha de edição muito tempo depois do ACMSTC. E até agora estamos com problemas de edição de materiais e tals. Mas tá indo, mais lento do que gostaríamos, mas a idéia é disponibilizar tudo o que temos e muitas das nossas imagens estão circulando por vários coletivos, como nos tramos de VJ do BijaRi e Temp... Eles têm muitas imagens dos Catadores de Histórias.

**Há algum tempo, houve uma discussão na lista do CORO sobre a participação dos coletivos em uma exposição realizada no instituto Tomie Ohtake. Lembro aqui a seguinte mensagem mandada por você: “o que me interessa nesse circuito da arte é criar dispositivos concretos e legitimadores de atuação porque, mesmo parecendo ingênuo, imagino que essa legitimação dos circuitos de arte é eficaz como meio de convencimento social para transformações de certas práticas. Um exemplo? Discutir vida pública e espaço público a partir de atuações de coletivos de arte junto com moradores de rua”. Fale mais sobre essa idéia de “dispositivos concretos e legitimadores de atuação”, tendo como exemplo os vídeos realizados pelos Catadores de Histórias. Esses vídeos já foram exibidos em galerias?**

As pessoas começam a discutir moradia, modos de vida e agrupamentos coletivos depois de verem os vídeos. Vídeos de performances não são vídeo documentários... é diferente de vídeo do CMI... Os nossos têm um caráter mais ficcional, muitas pessoas começam a pensar de outra forma os movimentos de ocupação... Outros ficam bravos, enfim... Não gostam de ocupações. Mas os nossos vídeos já circularam em festivais nacionais e internacionais, as pessoas sempre comentam, falam, perguntam, houve uma abertura social para discutir moradia. A repressão Serra atrapalhou tudo isso, tenho certeza que se fosse a Marta ou Erundina prefeita agora, essa limpeza geral seria muito mais negociável... É quase ditadura o que vivemos em São Paulo.

O Túlio, o Esqueleto e outros grupos têm apresentado os trabalhos nas ocupações em muitos espaços... Acho que entra na idéia de amplificação dos sentidos de ocupar espaços inutilizados... Tem muito sentido ver algo desse tipo numa galeria porque muita gente que não iria nunca numa ocupação, começa a ir e a colaborar em função disso, aparecendo como algo relevante no mundo dos símbolos/signos culturais... É a mídia utilizada como ativismo da vida.

A arte legitima o movimento e modifica certas práticas. Muita visibilidade que o movimento sem-teto de São Paulo ganhou foi porque tinha grupos de artistas "in" atuando lá... Gente de mídia, gente da noite, gente que é ouvida em suas "experimentações estéticas"... Se não fossem artistas com certa entrada no circuito de arte, a coisa não teria ganho a dimensão que ganhou... E claro, ainda é pouca visibilidade, porque lidamos com forças demasiadamente fortes de reacionarismo... Essa

talvez seja a crítica que faço aos artistas que resolveram achar que a arte ou a mídia são algo "menor" dentro do projeto maior que era o político... Minha percepção é que esses grupos diminuem sua própria potência de modificação social quando querem ser políticos sérios participando de ridículas e intermináveis reuniões burocráticas e institucionalizadas só com a "coordenação do movimento", que certamente vai "avisar pra massa nas assembléias" as últimas decisões... Essas democracias cínicas despotencializam a força de intervenção dos coletivos, sem falar de todo o resto. Mas eu sei que cada um faz o que pode.

### **Quais os projetos com os quais você está envolvida agora?**

Vários... Sempre... Essa é a nossa esteira contemporânea... Fazer projetos até a morte... Montar o futuro para sobreviver... Entre eles, tem um que estou fazendo pra Casa Brasil que se chama *AIDS, multimídia e Cultura Livre*... São cursos sobre a questão da epidemia do retrovírus do HIV. A idéia é fazer as pessoas entrarem em contato com o vírus a partir de suas características moleculares e epidemiológicas para, a partir disso, começar a pensar modos de política, preconceito, estratégias e táticas de produção da própria história, e melhor, na criação da mídia sobre AIDS, descentralizando-a, tirando-a do *software* proprietário, problematizando questões de patentes, licenciamento, livre acesso a medicamentos, despreconceitualização social... Estou me dedicando bastante.

Outra coisa é com o movimento da prostituição, principalmente apoiando, escrevendo e fazendo trabalhos sobre a Daspu, como foi o caso do trabalho que participei em Manaus... Mas Catadores de Histórias é mesmo catação de histórias, então entra aí uma grande preocupação com meio ambiente e povos indígenas, onde pretendo realizar alguns projetos esse ano...

Tem também a G2G<sup>37</sup>, que é um grupo de mulheres que discute gênero e tecnologia... Produzir propostas de inclusão no mundo da tecnologia para mulheres de todos os tipos, que são as mais alijadas dessa produção... Aí entram as técnicas desenvolvidas e, principalmente, aprendidas com os coletivos de arte e mídia... Colaborar para que as figuras aprendam com criatividade, se apropriem de táticas de produção de mídia para que amplifiquem seus próprios desejos/produções nesse mundo da informação.

Os Catadores ganharam dois prêmios Milton Santos da Câmara dos Vereadores de São Paulo, um pela produção do ACMSTC junto com o Nova Pasta e o outro pelo evento realizado no Pátio do Colégio [em 2004] com moradores de rua, junto com grupos de arte intervenção, como Cheiro de Capim e Boca de Rua, de Porto Alegre (jornal feito somente por jovens em situação de rua). O encontro chamou-se *Ritual de Intervenção e Celebração à Vida*... Um encontro entre coletivos de arte e moradores de rua... Este acabou virando projeto ministerial (saúde e cultura), que trabalha a idéia de fazer eventos de saúde e inclusão digital (por mais problema que cause esse nome).

Bom... acho que é isso.... qualquer coisa estamos aí!!

---

<sup>37</sup> <http://www.interfaceg2g.org>

## **Entrevista com Esqueleto Coletivo**

**Entrevistados:** Rodrigo Barbosa (abril de 2006) e Eduardo Verderame (quando indicado, dezembro de 2006)

### **Como surgiu o Esqueleto Coletivo?**

A gente trabalhou em um grupo chamado Nova Pasta, um coletivo formado pelo Túlio Tavares (Menossão). Ele andava com vários trabalhos de artistas que davam para ele conseguir espaço para exposições. O Túlio pensou em um projeto chamado *Sete Noites*, um evento que seria realizado no parque do Trianon. Montamos um projeto em busca de patrocínio, mas aí teve um problema com toda uma burocracia em abrir uma ONG, ou uma empresa para um melhor relacionamento com poder público ou privado, o que era inviável. O projeto acabou não acontecendo e a gente preferiu continuar fazendo as coisas do nosso jeito.

Tenho uns amigos que estão abrindo empresa e parece que o sistema obriga você a virar um corrupto, ou então você não faz, ou faz do nosso jeito que é o jeito de quase não conseguir fazer: juntando dinheiro próprio e fazendo arte de uma forma barata para o trabalho fluir. Teve uma hora que a gente percebeu que tinha um conflito, porque o Nova Pasta era uma coisa do Túlio. Pra não dar briga, resolvemos (Mariana, Edu, Luciana e eu) sair e montar um outro coletivo.

Pensamos em criar um nome para esse grupo e daí surgiu Esqueleto Coletivo, com a idéia de juntar vários ossos. A função de um esqueleto é dar sustentação ao corpo e era essa a idéia que o grupo queria passar. E uma imagem de um esqueleto também é legal, todo mundo sempre gostou de esqueleto, sempre desenhou caveira.

### **Qual foi a solução mais democrática e fácil que o Esqueleto encontrou de fazer trabalhos que todos do grupo pudessem financiá-lo?**

Acho que a gente não encontrou uma solução ideal, mas uma forma é trabalhar com redes de comunicação. Um exemplo é a ação que os esqueletos fizeram, que foi *O Exército de Executivos*, em 2004, em frente à Bolsa de Valores de São Paulo. Em um mês, reunimos várias pessoas e não gastamos nada. Sempre perambulou pelo coletivo a idéia de falar sobre o sistema, como nos quadrinhos do Asterix com o exército romano marchando todos juntos... Pensamos em fazer uma ação com as pessoas marchando juntas, todo mundo arrumado, com o celular, tirando sarro disso. O Edu mandou um *e-mail* convocando as pessoas e todo mundo gostou da idéia, muitas pessoas ajudaram. Foi no mesmo ano que estava acontecendo o EIA e eles também participaram. Sempre tentamos juntar outras pessoas e coletivos. O EIA sempre trabalha com a gente porque sabemos que eles são uma galera nova que tem a maior energia.

Eu, como trabalho de peão durante o dia, não consegui participar, mas vi as fotos. Colocamos a convocação no nosso *blog* e muita gente acabou vendo e mandando para outras pessoas. No dia da ação, alguns começaram a puxar a marcha na rua, outros começaram a ir atrás. Todo mundo engravatado e de pastinha, as mulheres na maior estica, todo mundo com celular e vestido de *yuppie*. Estava chovendo no dia, então a galera usou um guarda-chuva preto. Virou um pelotão com escudo e nem era previsto acontecer isso (risos). Várias pessoas que circulavam por lá entraram juntas e marcharam. Os caras da bolsa ficaram bem constrangidos, mas muita gente curtiu e aplaudiu. Antes mesmo dessa ação, fizemos uma que deveria, e deve sempre continuar, que é a ação de anti-propaganda abusiva. Tínhamos uma rede mais ou menos formada e esse pessoal também participou da ação dos executivos.

Um outro trabalho simples que conseguimos fazer, *Escambo*, foi no Rio de Janeiro durante o evento *Arte de Portas Abertas* de 2004, no morro de Santa Teresa. Nesse evento, os ateliês de Santa Teresa abrem as portas para a participação de vários artistas, o que faz girar a vida cultural de lá. Levamos um estande, pegamos um monte de coisa que a gente não usava mais, juntamos um monte de trabalhos nossos e levamos pra lá. A idéia era fazer uma arte de rua; fizemos umas camisetas com a palavra “Escambo” e umas flechas girando, abrimos uma banquinha com um pano vermelho feto pela artista sul-africana Georgia Papageorge. Não gastamos nada e a idéia era fazer uma troca com a comunidade e com a gente gritando “aqui, seu dinheiro não vale nada!” As pessoas tinham que trazer algo que tivessem em casa e trocar por algo que elas gostassem. O pessoal achou o máximo.

### **E que tipo de troca as pessoas faziam?**

Qualquer coisa. Levamos aquilo que queríamos trocar, não havia coisas que a gente tinha apego. A coisa mais marcante que aconteceu foi que hoje, em Santa Teresa, sempre acontecem feiras de troca e fazia muito tempo que não ocorria desde a feira que a gente fez. Teve um pessoal que levou vários livros didáticos, outros levaram cds, sapatos, sacolas, cintos, camisas, discos e blusas. Ao mesmo tempo, havia vários objetos de arte que produzimos e que estavam lá para a troca. No final, duas professoras chegaram e disseram que não estavam dando aula porque não tinham material didático, mas tinham uma garagem para a aula e uma turma de alunos. Daí, elas foram na feira e pegaram livro didático em troca de um monte de coisas que elas tinham, como roupas e instrumentos de trabalho. Um dia antes da gente ir embora, sobraram umas roupas e tivemos a idéia de doar para uma casa de idosos. O problema é que a casa estava fechada... Jogamos duas sacolas gigantes por cima do muro (risos).

Ficamos uma semana fazendo a feira em vários pontos do bairro e falando sobre ela. Atendemos muitas pessoas e a divulgação que a gente fez com uns panfletos sumiu bem rápido. De uma hora pra outra, todo mundo já estava sabendo. Um monte de gente foi lá e achou o que queria, ficou feliz com isso. Por exemplo, teve um cara que trocou um alicate de ferro por um salto plataforma e saiu de fininho pra ninguém ver (risos). Havia também um julgamento do valor da troca, feito com todos da barraca e as pessoas envolvidas. Geralmente, tudo se resolvia na hora. Tinha criança que saía abarrotada de coisas, que pegava panfletos de uma loja, trazia pra barraca e trocava por aquilo que ela queria. Era a própria arte acontecendo, não precisava mais daquela forma conhecida...

### **Para os esqueletos, a arte é mais idéia que forma?**

Pois é, chamaram a gente para essa exposição no Rio e o nosso trabalho nunca foi só colar um lambe-lambe, sempre foi mais do que isso. Não ia adiantar nada ficar uma semana lá colando lambe-lambe, seria muito melhor ir para o lugar, conversar com as pessoas, trocar idéia. Você não está trocando só uma coisa pela outra, você está trocando o que aquilo representa para uma pessoa, para outros e para você mesmo. A gente vê a felicidade das pessoas nesse tipo de trabalho.

### **Você comentou sobre as ações de anti-publicidade abusiva. Como esse projeto começou?**

O metrô de São Paulo foi tomado pela propaganda de uma vez só, como foi o caso das linhas da Avenida Paulista. Eu acho um lugar bem bonito e me senti meio agredido, sabe? Encheram o metrô daquele “abuse e use C&A” e propaganda da Nike. Aí o Edu, ligeiríssimo, já fez um panfleto com um desenho da marca da Nike com o símbolo de proibido e a frase “se você é contra a propaganda abusiva, coloque este panfleto na



caixa de sugestões”. Daí ele distribuiu pras pessoas, mas foi uma ação dele, sozinho. Quando os esqueletos ficaram sabendo, pensamos em fazer uma ação na Avenida Paulista, em 2003.

Fizemos uma placa com o desenho de proibido com a frase “abuso do público para o uso privado” e uma outra com a frase “propaganda abusiva”. Era bem direto, um desenho grande que a gente colava nas propagandas dos metrôs durante a noite. Todo mundo que viu a gente colar rapidamente entendia, porque a ação era em um lugar abarrotado de propaganda. Todo mundo queria participar também; quem passava, colava. Pensei que ia acabar sendo preso, mas estávamos fazendo o certo. Quem ganha com aquela merda lá? Só o Ronaldinho e a Nike ganham. Quem perde? Todo mundo perde por ser obrigado a “consumir” as propagandas, ou seja, ver o que não pediu para ver. O problema é o espaço urbano colonizado pela imagem da mercadoria.

Paralelamente na *internet*, inventamos o GAPA (Grupo Anti-Publicidade Abusiva), fizemos umas filipetas sobre o grupo e distribuímos durante as ações, fizemos umas faixas com frases como “odeio muito tudo isso”, “isso não foi feito para mim”, “espaço roubado” e “poluição visual”. Eram frases grandes que a gente colava em cima das propagandas e em cima das marcas. Colávamos também papel em branco cobrindo as marcas e os telefones, acabando com a funcionalidade da propaganda. Não dava pra saber exatamente do que se tratava.

Em 2004, cobrimos vários *outdoors* com papel branco, não o *outdoor* inteiro, mas como os caras fazem, deixando um A4 em branco e com a imagem quadriculada da propaganda. Pegamos só *outdoor* que ficava na altura do muro. Alguns eram altos e a gente só cobria os números...

### **E onde a intervenção foi realizada?**

Na Zona Sul, Zona Oeste... A gente poderia ter feito mais, mas essa ação é foda. É uma coisa meio terrorista, não dá pra ficar divulgando nome. Aí, logo de cara, o Menossão fala no jornal que foi uma ação do Esqueleto. A gente inventou o GAPA pra todo mundo sair como GAPA!

### **Foi quando saiu aquela matéria na *Folha de S. Paulo*.**

Pois é, eu acho que colocar bigodinho na propaganda agrega valor a ela, como foi a ação dos Bigodistas. Acho engraçado, mas é mais eficiente cobrir as marcas e os números. É por isso que eu não ponho bigodinho. Lógico, posso pôr para tiração de sarro, mas não como sendo uma ação anti-propaganda. É uma ação dos Bigodistas, mas não é anti-propaganda.

Na matéria da *Folha* saiu o texto que os esqueletos escreveram. Foi bom até. Na nossa parte, o jornalista só falou sobre a valorização da marca exposta para a população. Na parte do Menossão, ele falou o nome de todas as marcas. Com o bigodinho, ele acabou falando de todas as marcas, fez propaganda de graça...

### **A ação anti-publicidade quer chamar a atenção das pessoas para a poluição visual na cidade ou é mais uma questão de ir contra as corporações, de anular o valor de uma marca?**

De minha parte, vem de uma total insatisfação com a propaganda, que infla a bolha e é o que faz algo parecer maior. As marcas nos guiam. Há uma insatisfação em ver um mundo baseado em mentiras. Se você comprar aquele carrão, você vai ficar feliz, mas você não vai ficar feliz nunca. Sempre terá um produto que foi criado pra você. Então, cobrir propagandas é ótimo. Chega desse espaço roubado. Daqui a pouco, vamos olhar para o céu e ver uma placa com o Ronaldinho vendendo um tênis da Nike. Imagina

acordar todo o dia e ver aquilo... Por que uma empresa pode pôr essa imagem e eu não posso colocar a minha? E quanto custa pra colocar o que eu quero? É um direito de liberdade e eu não vou pagar uma fortuna pra dizer que acho um absurdo o que esses caras estão fazendo. Eu não tenho direito, eu tenho papel branco (risos). A merda é que todo mundo se fode no final, menos o cara. É muita mentira.

### **Como se deu o envolvimento do Esqueleto Coletivo com a ocupação Prestes Maia?**

Começou no ACMSTC, em novembro de 2003, na época da separação dos esqueletos do Nova Pasta. No começo, eu não queria participar, mas todo mundo foi. Não queria entrar em um lugar onde os caras estão na maior urgência, na maior treta geral, sem a gente nem saber o que ia fazer... Não é só entrar e abrir espaço para as pessoas fazerem um trabalho. Eu achava uma puta coisa irresponsável, pensei que ia dar merda... De uma forma ou de outra, eu falava que a gente acabaria promovendo a nossa imagem como a de “os artistas” para o pessoal do prédio. Se vai um artista lá e enche de tinta um andar inteiro e os bebês e não conseguem dormir, ou quem tem problema de respiração, são os artistas... Depois eu volto lá e vou ser tratado de artista...

**Eduardo Verderame:** Quando fomos chamados pelo Túlio e a Fabiane Borges para participar da mostra no Prestes Maia, gostei da idéia e comecei a ir na ocupação de vez em quando. A Mariana e a Luciana também. Mas eu não tinha entrada com a liderança. Depois, a Mariana tomou mais contato com o movimento e nós participamos de mais algumas ações com o Prestes e com outros movimentos.

No ACMSTC, tivemos bastante contato com as pessoas de lá e foi um grande aprendizado. Voltamos várias vezes lá participando de eventos diferentes, ajudando a montar e a organizar a biblioteca, colando mensagens na fachada...

### **Mas vocês já conheciam a situação do prédio antes dessa exposição?**

Ah, o Prestes Maia nunca esteve na mídia até então, mas todo mundo que passa no Centro vê essa situação. Eu participei de várias reuniões e resolvi fazer um trabalho que ficou muito legal, o *Caminhos*. Levei um mapa da América Latina de mais ou menos 3,5 x 3,5m e um mapa de mão mais detalhado. Perguntava para os moradores onde ele nasceu e onde ele já morou. Aí ele falava “Teresina” e eu mostrava onde ficava Teresina pra ele marcar no mapa. Depois, eu pedia pra fazer um traço marcando a trajetória de todos os lugares que ele morou até chegar em São Paulo. A trajetória era marcada pelo número de tracinhos de quantos anos ele tinha vivido, tipo 30 anos, 30 tracinhos. No final, ficou um mapa bonito, grandão, com o pessoal que morava no Prestes. De 2.000 pessoas, 200 marcaram. É pouca gente, mas são muitas trajetórias. Tem até um cara do Marrocos, o seu Getúlio. Ele morou em trocentos países e todo mundo do Prestes acabava terminando em São Paulo. O mapa virou uma roda de bicicleta só com gente que acabou caindo na ocupação.

Para fazer esse trabalho, conversei com as pessoas sobre a vida delas, como foi a trajetória de cada uma. Fiquei uns três dias fazendo o mapa. Daí, a exposição acabou e muita gente falava que os artistas iriam embora e que não voltariam...

### **Isso foi feito na época em que os moradores estavam sendo ameaçados de despejo?**

Sim, os moradores vivem com as coisas nas caixas. A gente lá, de uma forma ou de outra, está apoiando o movimento. Ninguém é partidário, mas é uma coisa inerente à situação. E é foda porque você não está apoiando movimento algum, não está lá falando pelo MST ou MSTC, mas apoiando o acesso à moradia e aos direitos sociais básicos.

**Fale um pouco sobre as outras ações realizadas pelo Esqueleto Coletivo no Prestes Maia. O que o grupo aprendeu com esses trabalhos?**

**Eduardo Verderame:** Naquele momento, estávamos ainda agindo individualmente, mas cooperando uns com os outros. Dos trabalhos que desenvolvemos lá eu me lembro, além do mapa do Rodrigo, o da Thereza Salazar, que fez um levantamento dos sobrenomes mais recorrentes e fez um painel com os brasões das famílias. A Mariana fez fotos dos moradores e perguntou sobre os sonhos de cada um, depois imprimiu esse material e colou na porta de cada um dos respectivos moradores. A Luciana esteve envolvida mais com as crianças. Ela não fez um trabalho específico, mas conviveu com as pessoas e as famílias. Eu fiz uma espécie de jogo da velha com a silhueta das pessoas e jogava com elas, ensinava o jogo a quem quisesse fazer por si. Foram tentativas de integrar as pessoas de lá e, de alguma forma, incentivar a auto-estima deles, estimular uma busca pelas origens. As respostas foram muito variadas e nos surpreendeu.

Sobre o aprendizado, é difícil falar pelos outros nesse sentido. Para mim, mudou muito a visão que eu tinha das pessoas da ocupação (para o bem e para o mal) e me fez enxergar melhor a vida delas e a atuação das lideranças. Mas isso aconteceu mais com a convivência com as pessoas do que com os trabalhos em si. Com os trabalhos, aprendemos fatos isolados das pessoas que fomos juntando num grande quebra-cabeça, porque cada um dos trabalhos nos dava informações sobre elas.

**Como você avalia a atuação do Esqueleto Coletivo dentro da ocupação?**

**Eduardo Verderame:** Teve esse primeiro momento de ACMSTC e depois um aprofundamento das relações. Houve uma desagregação no nosso grupo por vários motivos: o “bode” do Rodrigão pelas atitudes do Túlio, uma maior atuação da Mariana em organizar o coletivo Integração Sem Posse. A Luciana começou a trabalhar em outras frentes e não pôde dedicar-se ao Prestes e a Thereza saiu do grupo porque também “bodeou” das posturas do Túlio e do movimento. Eu fiquei intermediário, tentando unir as pontas. Mas sempre achei interessante acompanhar o Prestes Maia.

Depois de um tempo, o Rodrigão e a Luciana também voltaram a se integrar, ainda que para dar apoio à Mariana. Eu, junto do EIA, também comecei a acompanhar e a ajudar por outro ângulo. Tivemos momentos importantes, mas nos bastidores. Às vezes, nosso papel não estava dentro da ocupação, mas participávamos com idéias, com materiais, com mobilização. Eu não subestimo o que foi feito lá (como um todo), acho que teve valor e aprendizado de lado a lado e terminou por ajudar, de fato, a população do Prestes. Isso tudo ajudou a criar a pressão para que essa situação fosse revista.

**A partir do momento em que o grupo realizou ações no local da ocupação, como que a direção estética das intervenções passou a ser pensada?**

No Prestes Maia as coisas acabaram chegando da forma que a gente sempre fez, mas é realmente o lugar que eu quero que as pessoas vejam o que eu faço. Têm trabalhos que eu fiz pensando para lá mesmo, mas eu faço umas coisas que brotam de mim por uma necessidade. Tem um trabalho que eu fiz chamado *O Sistema versus O Sistema*, usando uma fonte de computador *wingding*. Peguei cada letra e fiz um desenho sobre a especulação imobiliária. Aí você vê e percebe que tem tudo a ver com a ocupação, mas não fiz o trabalho pensando em um dia colar lá, estava pensando em fazer para uma galeria. Como eu estou querendo sair da propaganda, pensei em fazer esse trabalho pra isso. Mas eu nunca me lancei como artista.

Esse trabalho foi individual, mas que acabou entrando no grupo e fiz vários trabalhos assim. Qual o sentido de ficar achando que o trabalho é só meu? É do Esqueleto, quero mais é que a galera distribua. Há vários trabalhos que são feitos em conjunto, como a

exposição *Onde Fica*, na galeria Sesc Paulista [de 15 de abril a 28 de maio de 2004]. Logo que a gente saiu do Nova Pasta, fizemos uma exposição para firmar o nosso destino. Fizemos essa mostra e foi bom pra ver o grupo acontecer. A idéia que a gente levou foi destruir a galeria e fazer uma nova galeria, abrir as portas dela. O que era fechado, ficou aberto, deixando a cidade entrar. Fizemos uma faixa de trânsito pro pessoal, tinha um desenho de um ponto de ônibus escrito “coletivo”, tudo colado na parede em 3D. Tinha uma chuva de moedas, foi uma exposição bem legal.

**Teve uma performance que aconteceu na exposição, com uns elásticos...**

Isso. Toda a segunda-feira tinha uma performance de um artista convidado pelo Esqueleto. O pessoal usou o espaço de dentro mesmo. Esse performance dos elásticos foi do Alexandre Ruger. Teve uma outra performance, a dos homens-placa, que foi a performance do Esqueleto. Quer dizer, todo mundo pode fazer isso. Uma das idéias boas que eu acho é de levar a técnica pra galera, pras pessoas perceberem que é muito fácil fazer um homem-placa.

**E como foi a relação de vocês com o Sesc?**

Não é chato trabalhar com o Sesc, eles só são caretas. O dinheiro do Sesc bancou vários trabalhos dos esqueletos. E a gente fez trabalhos bons, como aquela projeção (*Passagem*) no festival *4Hype* (maio de 2005), do portal com umas guilhotinas, umas grades e o pessoal passando por elas.

**Sobre essa idéia que você comentou de levar a técnica, já aconteceu do Esqueleto fazer algum trabalho em conjunto com os moradores do Prestes Maia, além daquelas propostas do ACMSTC?**

Eu já tive uma idéia assim, mas é tão difícil... Tenho um projeto que é o de ensinar a galera da ocupação a mexer num computador que tem lá e produzir jogos, e até coisas que eles possam vender. De repente, fazer uma batalha naval... Eu fiz um joguinho de papel que era uma batalha naval. De um lado tinha o povo, o Prestes Maia, e do outro tinha o Serra, o Alckmin, o Matarazzo (risos). Enfim, queria tentar trocar mais idéia, saber o que eles estão precisando.

**Você considera o trabalho do Esqueleto arte e/ou engajamento social?**

Nem um nem outro. É arte porque tem gente no grupo que trabalha com arte, mas eu sou um cara que até ontem tinha saído no jornal falando que eu não me considerava um artista. Eu só gostaria que o grupo conseguisse falar e mostrar os trabalhos fora disso, que a gente conseguisse continuar o que está sendo construído. Eu sei que a idéia é infectar várias pessoas, de prestar atenção nas coisas, fazer todo mundo pensar, de usar a imagem que a gente cria e reproduzir sempre.

## **Entrevista com Mariana Cavalcante**

**Idade:** 30 anos

**Data:** 15/02/2007

### **Como foi o seu primeiro contato com coletivos de arte?**

Não tenho formação acadêmica. Aos 18 anos, comecei a trabalhar com produção de cinema publicitário. Também fiz assistência de cenografia e direção de arte para muitos diretores – isso tudo num período de dez anos. Comecei a trabalhar com coletivos nos últimos quatro anos, através de práticas de intervenção urbana e produção simbólica.

Primeiro, formamos um coletivo com o Túlio Tavares chamado Nova Pasta, no qual o pessoal do Esqueleto Coletivo também participava. O coletivo foi formado para trabalhar em um projeto específico chamado *Sete Noites*, uma exposição no Parque do Trianon, e foi nesse processo que o Esqueleto Coletivo foi criado. Daí, a gente chegou no Prestes Maia a partir de uma proposta do Túlio e da Fabiane Borges, em parceria com a Mariah Leick que, na época, era do MSTC e uma das únicas lideranças que entendia a importância de trazer cultura, educação, arte e geração de renda para o movimento. Em novembro de 2003, a Fabi e o Túlio organizaram no Prestes Maia o ACMSTC. Em um mês, fizemos reuniões com o movimento e com os moradores, indo uma vez por semana na ocupação para produzir o evento.

A vontade que ficou bastante clara no discurso da Mariah era a de trazer pessoas de fora que pudessem, de alguma forma, ajudar a modificar a imagem do movimento. Porque o movimento ocupa espaços privados, faz uma ação ilegal, e isso faz com que as pessoas da ocupação sejam vistas como marginais, e ainda são por boa parte da sociedade. A vontade era a de fazer com que as pessoas vissem o outro lado, de que existia um movimento organizado, trabalhando de forma coletiva. Um movimento que expulsou o tráfico de drogas do prédio e que estava melhorando aquele espaço ocupado.

O que aconteceu foi uma grande exposição de arte. O Túlio e a Fabi chamaram pessoas de lados diferentes. Muitos dos artistas se conheceram na ocupação, fizeram excursões no prédio, de gente subindo e descendo as escadas e colocando a cara na porta das pessoas. Diferente do que acontece hoje, que a gente só usa o espaço do subsolo, foi uma exposição de arte no prédio inteiro.

### **Tudo foi organizado muito rápido, não?**

Sim, na verdade foi bem desorganizado. “Vai lá” e as pessoas iam tomando os espaços, cada um se relacionando com os moradores e a coisa foi acontecendo.

Não dá para generalizar tudo o que aconteceu. Algumas ações foram legais, e que geraram frutos que hoje continuam, e outros artistas fizeram suas instalações, e só. Teve gente que colocou nome na instalação e desapareceu. A Jaira, que é coordenadora do movimento, brinca dizendo que a gente “invadiu” o Prestes Maia. Quem ocupa, ocupa um espaço vazio e chegamos com gente morando lá, então a gente invadiu o Prestes Maia mesmo. Para muitas pessoas, essa foi uma experiência meio traumática, porque achou aquilo muito agressivo. E foi bastante agressivo.

### **Agressivo com o quê?**

Essa coisa da imagem, da apropriação do espaço, das pessoas... aquela “antropofagia visual” de câmeras para todo o lado.

### **Quem achou agressivo? Os artistas ou os moradores?**

Ambas as partes. Todo mundo saiu meio em crise por ter sido um pouco abusivo. Ainda por cima, a única matéria que saiu sobre a exposição foi na coluna social da Mônica Bergamo... Algumas pessoas ficaram revoltadas com os artistas e alguns artistas ficaram revoltados com outros artistas por causa da forma como isso aconteceu. Com isso, todo mundo que participou do ACMSTC foi embora, mesmo as pessoas que estão ainda hoje. A coisa virou um debate meio desagradável, com algumas insinuações e acusações de pessoas que se aproveitaram do Prestes para aparecer, e também da forma abusiva como tomaram o espaço.

Era muito debate acontecendo. Muita gente ficou incomodada com o Túlio, porque ele tem um jeito difícil e que às vezes incomoda. Algumas pessoas que chegaram com o Túlio ficaram incomodadas com a Fabi, e vice-versa. No geral, acho que o incômodo mesmo foi essa sensação de invadir a casa das pessoas e de expor demais... Nem todo mundo está a fim disso.

### **Que trabalhos você considera os mais interessantes no ACMSTC?**

Teve muita coisa legal. Um trabalho que me incomodou foi o pessoal do *graffiti*. Na verdade, me incomodou esteticamente – eles grafitaram um andar inteiro. No bloco B, que é um bloco maior, existe um espaço maior entre as habitações, diferente do bloco A, que é só um corredor cheio de tapume. Mas eles grafitaram tudo, ficou uma coisa muito poluída, com cheiro de tinta num lugar cheio de criança. Achei meio invasivo isso. Mas eu gostei muito do trabalho do André Bueno, que fez uma pipa gigante e colocou lá em cima do prédio. Gostei também do trabalho do Tiago Judas, que fez uma escultura na parede desenhada com o corpo das pessoas.

Eu fiz um trabalho chamado *Sonhos*. Fiquei duas semanas indo no prédio de noite. Quando o pessoal chegava do trabalho, batia na porta das pessoas e ia conversando com elas. As pessoas contavam seus sonhos e eu as fotografava, fazia os lambe-lambes com as fotos e um texto sobre os sonhos que elas tinham. Depois, os lambes eram colados na porta das pessoas. Este trabalho me permitiu ter um envolvimento com os moradores, criar laços. Nessa época, o Esqueleto trabalhava com cada um fazendo um trabalho individual para depois juntar tudo no grupo.

Alguns trabalhos, como o mapa do Rodrigo, exigiam a participação dos moradores. Outros eram mais para a apreciação das pessoas, mas não eram necessariamente ruins. O trabalho do André Bueno, por exemplo, era uma grande experiência. Subir naquele andar que não era ocupado na época e ver aquela pipa gigante sendo rasgada pelo vento que entrava nas janelas fazendo um som... Não teve a participação dos moradores, mas isso foi uma experiência muito legal para todo mundo. Lembro também do trabalho da Cristiana Moraes, uma performance chamada *Caminhando em X por 24 horas*, em que ela ficava andando durante uma noite inteira entre o vão dos prédios. A Cris foi uma pessoa que acabou não voltando depois para o prédio...

### **Com o ACMSTC, você disse que todos os artistas acabaram saindo da ocupação em meio a crises pessoais e brigas. Depois, alguns voltaram a trabalhar com os movimentos de moradia. Quando isso ocorreu?**

Um ano depois, quando o Túlio veio com a história da Favela do Moinho, em dezembro de 2004. E foi mais difícil ainda. Veio uma galera que ainda acreditava que era possível, que essa experiência com moradia poderia ser feita de outra forma.

Foi mais difícil porque não existe um movimento organizado na Favela do Moinho. Ficamos entre duas forças um pouco malévolas que são o tráfico e a Pastoral da Igreja

Católica. De novo foi aquela coisa rápida, de ir lá e fazer. Eram dois dias de intervenções, com várias reuniões antes, encontros e debates.

Do Esqueleto, estavam a Luciana e eu. A gente tinha um pano vermelho que era um projeto da artista sul-africana Georgia Papageorge. Ela veio ao Brasil e distribuiu vários panos para os artistas fazerem intervenções. A gente nunca tinha feito nada com ele, então levamos o pano para a favela e penduramos no silo. Aquilo foi terrível porque o pano vermelho, para o tráfico, é uma declaração de guerra contra a polícia. Houve um puta mal-estar, mandaram a gente tirar imediatamente... Era um trabalho do Esqueleto, ao mesmo tempo não era, porque eu estava só com a Luciana. Depois, o grupo discutiu se deveria ter feito ou não essa intervenção. Acho que ela foi importante para ver a força de uma ação simbólica. Teve um outro trabalho polêmico. O BijaRi levou uma piscina Regan e ela foi deixada lá na favela, abandonada. Daí o Gavin [Adams] pegou um menino tentando afogar uma criancinha. Foi a maior discussão...

### **Quem mais participou das intervenções na favela?**

A gente tentou voltar na favela com um novo grupo. Acho que era eu, o Gavin, o Chico [Linares] e a Cris Arenas... A gente queria numerar as casas, fazer um mapeamento para que as cartas chegassem nas residências, porque elas não chegam. Mas não demos conta do trabalho. O Túlio conseguiu tinta e a idéia era entregá-la para que as pessoas pintassem as fachadas das casas, e algumas pessoas pintaram. A Flavia [Vivacqua] plantou mudas de árvores frutíferas. O Paulo Zeminian e a Fabiana Mitsue fizeram umas pinturas. Tem uma senhora que fica à margem da favela, ela é moradora de rua e nunca ninguém viu a senhora falar. Ela vive no meio do lixo e tem um cabelão gigante, parece um ninho. O Paulo e a Fabiana começaram a pintar a mulher pela favela.

**As ações no ACMSTC e na Favela do Moinho trouxeram uma certa experiência de “(des)organização”, de um projeto de arte que acontece em prazos muito apertados e com trabalhos realizados rapidamente. Não faltou aí um programa artístico-político muito mais consistente, algo a longo prazo? Ou foi mesmo um momento de fazer um trabalho imerso em demandas, em correrias?**

Sempre é na correria!

### **Você acha que sempre é?**

Quando é um trabalho voluntário, sem recurso, é sempre na correria. Os trabalhos voluntários acabam acontecendo em espaços curtos de tempo. Lembro que havia uma emergência na favela, mas eu não lembro direito... Eu sei que tinha que acontecer naquele fim de ano.

**Nesse mesmo local da favela, houve o *Arte/Cidade* de 1997. Segundo o Túlio, o *Arte/Cidade* teria se apropriado do local naquela época.**

Tinha uma favela e eles expulsaram todo mundo. Depois do *Arte/Cidade*, a favela voltou, não sei se com as mesmas pessoas. Mas acho que teve essa motivação também, de ver essa arte oficial, essa arte em grande escala, chegando lá como parte desse processo de gentrificação mesmo, até porque o dono daquela área é o Matarazzo. Para algumas pessoas, essa ação coletiva na favela teve o significado de perceber que alguns artistas, como os do *Arte/Cidade*, foram para revitalizar, enquanto outros mostraram o que têm ali, mostraram as pessoas. É a arte sendo usada de uma outra forma, de valorizar a vida. E também a vontade de fazer arte em outros espaços, de fazer arte na rua, agindo em territórios de tensão e de resistência.

### **E como você pensa essa questão do retorno do artista à comunidade?**

No primeiro momento no Prestes Maia, não teve retorno. Aliás, tem isso do artista ir para esses lugares e não voltar, o que foi o que aconteceu no ACMSTC.

Eu superei essa fase. Existe um primeiro encontro e isso não quer dizer que todo mundo vai voltar e se engajar na luta. Mas é possível que as pessoas voltem e realizem trabalhos continuados. Esses primeiros erros foram traumáticos e difíceis, mas eles são muito importantes para o aprendizado. Não vejo mais esse não-retorno como uma coisa negativa, é da vida. É melhor que eles nunca vejam o circo para não ficarem com saudade do circo? Não! Que eles vejam o circo uma vez só. Se quiserem, que corram atrás dele, não sei... Tem que parar com essa coisa de achar que eles são “coitadinhos”, que “nunca mais a gente vai voltar”. De repente, você pode plantar só essa vontade de conhecer coisas e isso pode transformar gente. Isso gera frutos que nós nem temos idéia...

### **Os coletivos de arte retornaram para o Prestes Maia só em julho de 2005, foi isso?**

É, em julho de 2005 porque alguém disse que o Prestes ia “cair”. Uma comissão de emergência foi formada por mim, pela Flavia, a Fabi, o Túlio e o Gavin. Daí nasceu o Integração Sem Posse, que no início era um evento cultural realizado aos sábados na ocupação. Havia uma rede de apoiadores – a princípio de artistas e coletivos de arte – que estava lutando contra a reintegração de posse. Fomos procurando pessoas e apoios para os eventos de sábado, que eram realizados na parte de baixo do prédio. Começamos a fazer ações, fomos tomando aquelas paredes do subsolo e fazendo intervenções na fachada do prédio. Depois, criamos um *blog* do Integração Sem Posse.

Na verdade, essa reintegração de posse era mais um boato. Não foi como agora, nem como no começo do ano passado, que teve uma reunião com o batalhão da PM para marcar a data. Quando a gente teve essa notícia, eu era do EIA nessa época e o grupo estava fazendo a exposição do *Salão de Placas Imobiliárias* (SPLAC), na Praça Cornélio. Levamos o SPLAC para o Prestes Maia e fizemos a exposição na rua. A partir disso, o Elefante fez o trabalho *Dignidade*. Tinha muita placa, a Flavia Sammarone tinha uma caminhonete e a gente saía de noite recolhendo.

Abrimos o subsolo para as pessoas. Antes, o acesso era por dentro e os moradores usavam o espaço para reuniões, que depois começou a virar um centro cultural. Comecei a participar do Fórum Centro Vivo e da Frente de Luta Por Moradia (FLM), que inclui o MSTC e o Movimento de Moradia da Região do Centro (MMRC), que foi da ocupação Plínio Ramos. Foi nessa época também que a ocupação Plínio Ramos já estava para ser despejada. Conhecemos a Plínio Ramos um fim de semana antes, quando estava acontecendo um evento de apoio à ocupação, e daí fomos para o despejo. Levamos o *Dignidade* e uma parte do SPLAC para frente do prédio. Nesse contexto, a coisa ficou muito coletiva e começamos a usar todas as armas. Tínhamos também vários lambe-lambes sobre gentrificação do BijaRi e daí colamos na porta; levei também aquele lambe do *Homens ignorando* do Esqueleto e coleí na rua, bem onde a polícia se concentrou para fazer o despejo. Teve essa apropriação, de todo mundo usando tudo. Além dos trabalhos na porta, o pessoal fez uma resistência simbólica sentando na rua.

No dia do despejo<sup>38</sup>, eu, a Flavia Sammarone e a Fabiane Borges ficamos dentro do prédio. O Chico, a Melina Anthis e a Gabriela Lambert ficaram do lado de fora e tomaram gás na cara da polícia... A gente passou a noite lá, a entrada do prédio foi soldada. As lideranças do MMRC eram bem diferentes das do Prestes Maia. No Prestes, a formação é de mulheres que vêm da base, que são migrantes ou que trabalharam como

---

<sup>38</sup> Ocorrido em 16/08/2005.



empregadas domésticas. No MMRC, além do Nelson [da Cruz Souza], que é uma pessoa da base, havia um grupo de estudantes da PUC com uma formação política bem marxista-leninista. Nesse encontro com a gente lá dentro, rolou um conflito entre as pessoas do Integração Sem Posse e os estudantes. Foi bem esquisito, eles não deixaram a gente fotografar, ficavam hostilizando.

### **O despejo na Plínio Ramos acabou sendo muito violento.**

Foi, a polícia já chegou jogando gás na cara de todo mundo. Enquanto isso, a molecada que estava no telhado jogou uma tábua de madeira, que caiu na cabeça de um policial, e daí eles começaram a atirar bala de borracha. Foi uma guerra, eu estava lá dentro sem saber o que estava acontecendo. Estouraram o nariz de uma das lideranças. Quando arrombaram a porta, as mulheres saíram e os homens ficaram no andar de baixo, onde era uma garagem. Quem a polícia percebeu que era apoio e universitário, foi deixado perto da porta. A molecada e os homens da ocupação foram colocados no fundo e bateram muito neles. Bateram mesmo... A Fabi foi a única mulher que ficou no paredão porque ela desceu da escada toda vendada e a polícia encanou com ela. A polícia pegou câmera de foto e de vídeo. Foi todo mundo parar na delegacia.

Para abrir a porta, a polícia teve que quebrar todo o *Dignidade*, que estava amarrado, tiveram de tirar os lambes do BijaRi da porta. Tem foto do policial com a arma apontada, usando como proteção uma placa com o lambe do GAC [*Grupo de Arte Callejero*] que mostra o desenho de uma pessoa com um alvo. Muitas dessas imagens não saíram na mídia oficial. Este foi um momento muito importante para o pessoal do Integração Sem Posse, porque foi quando a galera sentiu a repressão mesmo. Todo mundo ficou meio chocado e revoltado.

### **Como você ficou com isso?**

Eu fiquei surtada. Ia ao acampamento todo o dia, dormia com eles, ficava lá... Foi nesse momento que eu deixei de ser cenógrafa, perdi meu emprego... Me ferrei, fiquei sem grana, minha mãe estava me bancando. Foi foda, muita gente surtou também. Foi nessa hora também que juntou o pessoal do Tranca RUa, que era a galera que estava efetivamente no dia-a-dia do Integração Sem Posse. Sempre tinha reunião na rua, a gente levava coisa, conseguia doação, levava alimento, cobertor... Voltava para casa, mandava *e-mails* sobre a situação...

### **Sobre as placas, eu acho que registro dessas ações tiveram uma potência midiática importante. Por exemplo, ver os policiais apontando a arma para alguém e se protegendo com placas formando a palavra “dignidade”, e ver depois essas imagens circulando na internet...**

Tem, mas acho que a gente evitou isso. O que funcionou mesmo foi pegar as placas de empreendimento imobiliário para construir as barracas. O acampamento inteiro foi praticamente construído com essas placas, e daí as pessoas começaram a escrever nelas. Fizeram umas placas com a frase “Favela José Serra”, “Favela Alckmin”. Isso saiu na primeira página da *Folha*, o Serra ficou puto, ligou para o jornalista... Os artistas ajudaram com as placas e depois fizemos umas faixas com frases como “Serra é do bem?”, “Alckmin tem respeito pela gente?”, questionando os *slogans* das campanhas deles. Isso também saiu no jornal.

O acampamento durou mais ou menos dois meses. Teve depois o despejo da ocupação Paula Souza<sup>39</sup>, o Tranca RUa foi lá, fez o *Dignidade* de novo e colou os lambes sobre

---

<sup>39</sup> Ocorrido em 06/10/2005.

gentrificação. Tinha gente do Prestes também. Quando tem despejo, os movimentos se unem. Brigam entre si, mas, na hora que tem o desejo, eles apóiam.

### **Quem briga entre si? As lideranças?**

Os movimentos disputam entre si, eles não se unem. É uma coisa bem complicada... Quem mora no Santa Rosa, por exemplo, não vai nas ações do Prestes Maia.

### **Depois do despejo da Plínio Ramos, como ficaram as atividades no Prestes Maia?**

Algumas pessoas continuaram com as ações culturais no Prestes, outras pessoas começaram a ampliar suas atuações com outros movimentos por conta do despejo da Plínio Ramos e a participação no Fórum Centro Vivo. Eu comecei a me voltar para essas questões, o Túlio se voltou para ações continuadas no Prestes, que foi o início da Escola Popular Prestes Maia. O Túlio fazia reunião com os moradores toda a segunda-feira, a partir daquele *slogan* da escola que era “aprender+ensinar=compartilhar”, tentando fazer com que os moradores participassem como proponentes. Alguém sabe costurar, então ensina costurar, outro sabe elétrica, faz uma oficina de elétrica. Nesse processo, o Túlio, os moradores e seu Severino fizeram a biblioteca. Articulamos doações e o seu Severino construiu a sala.

Não sei bem qual foi o momento, mas a biblioteca começou a sair na mídia. Virou um símbolo de resistência e começou a chamar muita atenção; vimos que aquilo funcionava na mídia. O Integração Sem Posse começou a se ampliar; deixou de ser um coletivo só de artistas e virou multidisciplinar, com advogados, arquitetos, educadores etc. Mas, quando ele começou a se ampliar, os coletivos de arte começaram a sair fora. Os coletivos não gostaram muito dessa ampliação.

Formalizamos um projeto de escola popular; pessoas mandaram projetos de oficinas, mas isso não saiu do papel. Teve também o cineclube com a Graziela Kunsch e o Cristian Cancino. O Fabio Weintraub, que é poeta, trouxe palestras sobre o direito à cidade, reunindo pessoas como o professor Aziz Ab'Sáber e a Maria Rita Kehl.

Em janeiro de 2006, o Prestes Maia teve um despejo marcado. Aí começou tudo de novo, com várias ações. A gente continuou resistindo através da escola, com as ações continuadas. Deixamos de fazer os eventos todo o sábado para ter as atividades da escola. Comecei a me envolver diretamente com a liderança do movimento porque tínhamos muita dificuldade de entender isso. Os artistas fazem coisas muito descoladas do movimento. Até hoje, o movimento não se mistura. Ele sabe que é legal, que é importante o que a gente faz, mas não participa.

### **Por que o movimento não participa?**

Porque tem a ver com a formação, as estratégias dele são outras. Os artistas e os apoiadores têm uma relação muito receptiva com o prédio, com as pessoas que moram ali, e não com o movimento. Não estamos no Prestes porque apoiamos incondicionalmente o movimento. Têm muitas questões em relação ao movimento e a forma como ele lida com a base. Há várias críticas de um lado e do outro.

As pessoas que estão lá apóiam o Prestes Maia como um símbolo de resistência na cidade. Aquela coisa monumental, a maior ocupação vertical da América Latina... essa não é uma relação com o movimento.

### **Você ficou nesse papel de fazer a ponte entre os coletivos e o movimento...**

Como eu tenho essa formação de produtora, sou muito prática em organizar e sistematizar as informações. O que eu acho importante nesse movimento é esse grande encontro de coletivos. O Integração Sem Posse foi essa tentativa de atuarmos juntos e

de formarmos redes. Eu acho que daí surge uma transformação dos coletivos, essa coisa “coletiva de coletivos”. E depois a rede se ampliou, ficando cada vez mais multidisciplinar, com uma atuação mais política.

**Até que ponto as ações simbólicas dos coletivos de arte conseguem pressionar para que o Prestes Maia resista ao despejo?**

É um soma de coisas, da luta do movimento e o poder simbólico da ocupação. Por exemplo, a Anistia Internacional mandando cartas de apoio para o prefeito e a Comissão de Direitos Humanos relatando a situação do prédio. Não é só produção simbólica, mas há as matérias que saem em revistas como a *Caros Amigos*, *Carta Capital* etc.

Teve gente também que ficou no papel de fazer articulações. Não só ações artísticas, mas articulações com a comunicação, assessoria de imprensa, fez *blog*, publicou no CMI, que tem um papel muito importante nisso. E tem o seu Severino, que é um furacão, já falou na Assembléia Legislativa... O Integração Sem Posse ficou nesse esforço de incluir todo mundo na rede que ia na ocupação. Os artistas vieram com esse impulso e organizaram coisas, somando e potencializando as informações.

Eu acho que isso tem um impacto porque as pessoas não sabem o que significa a revitalização do Centro. Uma coisa que eu sempre falo é que a gente fica batendo na revitalização, mas as pessoas querem a revitalização. Isso é importante para a cidade, é importante ter um centro revitalizado e seguro. A sociedade paulistana apóia isso. O problema não é a revitalização, mas a forma como ela se dá, essa exclusão social que vem junto com a revitalização. A gente precisa mudar o discurso. Queremos a revitalização também, mas a revitalização com a inclusão dos grupos vulneráveis do Centro. Que esses grupos também sejam revitalizados, com oportunidades de trabalho, de melhoria da habitação etc. A dificuldade é fazer a sociedade entender isso.

**Nesse processo mais claro de construção de redes coletivas entre os artistas atuantes no Prestes Maia, veio o convite da *Bienal de Havana*, em 2006. De que modo se deu a discussão sobre a participação dos grupos na bienal?**

Fomos convidados bem depois, de última hora, não estávamos entre os artistas oficiais. Não tinha passagem, nem dinheiro para transportar a obra, mas aceitamos o convite. No meio disso, o Prestes Maia ia cair, então resolvemos que as ações seriam focadas na ocupação e que mandaríamos para Cuba trabalhos que tivessem a ver com essa luta.

Com as dificuldades em mandar os trabalhos e de ir para Havana, resolvemos fazer a exposição no porão do Prestes Maia, como uma forma de chamar a imprensa sobre a situação da ocupação. Um fax foi instalado na Bienal para que a gente mandasse coisas, mas não conseguimos mandar. Queimamos o nosso filme com eles...

Esse processo da *Bienal de Havana* foi insuportável. Eram coletivos “X” e “Y” que não necessariamente dialogavam entre si, era uma coisa meio forçada. Tínhamos os coletivos mais *hype* e uma outra galera de coletivos que são amigos, mas que não têm uma prática de trabalhar juntos, apesar disso ter ocorrido no Prestes. Todos esses coletivos se juntaram no Integração Sem Posse, mas tivemos relações muito difíceis.

**Sim, conversando com alguns coletivos, comecei a entender melhor essa situação que você descreveu. Mas há também um ponto que eu sempre toco que é o de pensar sobre a circulação desses trabalhos e de registros realizados no Prestes Maia dentro do sistema de arte. Você acha positiva essa circulação?**

Eu acho positiva, tudo ajuda. Porém, nem sempre a forma como isso é feito é legal. Muita coisa não volta para o Prestes Maia, há trabalhos que ninguém da ocupação viu. Outro dia eu encontrei um vídeo do C.O.B.A.I.A. na rede... quer dizer, os coletivos vão

na ocupação, fazem seus trabalhos mas não se comunicam efetivamente com os moradores e o movimento. Têm essas questões complicadas, mas não deixa de ser positivo e importante, porque as coisas vão se multiplicando.

Mesmo que a gente critique esse descolamento dos coletivos em relação ao movimento, isso também é importante e necessário. Embora se tenha uma crítica das estratégias e posturas de pessoas que vão lá, fazem o seu trabalho ou um vídeo bacana que vai circular, esses trabalhos também são armas de resistência. Isso também pode gerar frutos, fazer o Prestes Maia se tornar conhecido no mundo inteiro, divulgar a causa. A gente também quer o *hype*, a gente quer trazer o *hype* para ajudar o Prestes.

**Sobre os trabalhos, tem esse outro ponto que eu comentei com você antes da entrevista. Quando eu recebo chamadas dos eventos culturais no Prestes Maia, há nomes de um monte de coletivos e artistas. Mas eu pergunto: onde estão as intervenções e as ações desses coletivos na ocupação?**

Eu acho que mais do que querer colocar o nome deles é forçar um pouco essa situação como estratégia midiática. Como o Contra Filé, por exemplo, que estava participando da *Bienal de Havana*, eles foram “forçados” a entrar. Era mais uma pressão de quem estava realmente ligado ao Prestes, como o Integração Sem Posse, usando isso como *marketing* mesmo. Como o projeto da escola; a gente sabia que o projeto daquele jeito não ia rolar, mas que aquilo poderia ser um *marketing* positivo e midiático, assim como a biblioteca.

**Entendi, mas recordando a abertura da exposição *Território São Paulo* no Prestes, havia aquela série de lambe-lambes do seu Severino como “pensador”. Fiquei refletindo sobre o que você chamou de “*marketing* positivo e midiático”, do quanto o seu Severino apareceu na mídia nesse tempo todo. Muitos artistas com os quais conversei pensam que essa exposição na mídia também gerou um efeito contrário, de ver gente dizendo que o seu Severino começou a se apropriar da biblioteca, de brigas dentro da ocupação... Certas estratégias também podem complicar a vida das pessoas que moram lá.**

O seu Severino é um artista, a gente descobriu isso. Ontem ele chegou na reunião e disse que a gente tem que fazer uma barreira de livros no dia do despejo. É isso. A polícia, no dia 25, vai ter que destruir uma barreira de livros. Ele fez uma biblioteca circulante com um carrinho, faz instalações. Ele floresceu, é uma potência. Criativo, incansável, obsessivo e tudo que isso pode significar de ruim também. A gente brinca dizendo que “criamos um monstro”, porque a mídia foi em cima dele mesmo.

Agora, ele é a pessoa que toca aquela biblioteca, que vai atrás. São questões internas, os moradores têm inveja e ele é muito possessivo com a biblioteca. Antes de tudo isso já existiu uma biblioteca no Prestes Maia feita pela Mariah, mas os moradores jogaram os livros no poço do elevador.

**Há agora uma nova ameaça de despejo a ser enfrentada no dia 25 de fevereiro, mas há poucos coletivos de arte atuando na ocupação. Você acha que os grupos voltarão novamente ao prédio por conta dessa situação?**

A *Bienal de Havana* foi muito traumática para todo mundo... Todo mundo ficou de bode e o Integração Sem Posse foi acabando. Os artistas debandaram, tentamos colocar a escola em prática, mas teve uma hora que encheu o saco. O Prestes Maia deixou de correr risco e o pessoal dispersou.

**Seria interessante que você falasse agora sobre as outras ações que você participou, como a do *escrache* em frente à casa do Andrea Matarazzo.**

Algumas pessoas levaram as experiências dos *escraches* argentinos para as reuniões do do Fórum Centro Vivo e muitas delas nem eram artistas. Por exemplo, na Plínio Ramos, sete dias após o despejo, os moradores da ocupação fizeram um cortejo. A gente ajudou a desenvolver, mas eles fizeram o caixão e o enterro simbólico para ir na CDHU.

**Mas daí o pessoal foi para a CDHU e os moradores não foram recebidos.**

É, não receberam. Ficamos na porta e não aconteceu nada. Mas aí a gente percebeu esse negócio da performance coletiva, de dar um tema e ver as pessoas se apropriando dele. Com o *escrache*, tivemos a idéia de fazer um piscinão na frente da casa do Andrea Matarazzo, como o Piscinão de Ramos no Rio, criado para que a periferia não vá para a praia da classe média. Veio também a idéia daquela placa de empreendimento imobiliário que diz “felicidade é morar aqui”. E aí pensamos “se a gente não pode morar no Centro, vamos morar no Morumbi! Felicidade é morar aqui”. Vamos constranger o Andrea entre “os dele” que moram em frente ao Clube Paineiras.

Levamos um pano azul, colocamos no chão e o pessoal trouxe roupa de praia. Um pessoal fez um manifesto que foi lido lá. A imprensa cobriu, se interessou pela estratégia e saiu em vários jornais. Não mobilizamos mil ou duas mil pessoas, havia cerca de 60 pessoas. Era uma estratégia simbólica de transformar o *escrache* argentino em uma leitura de carnaval e de festa, e isso criou um resultado. Mas a gente errou em algumas coisas. Tinha uma pessoa com uma máscara do Matarazzo usando um quepe nazista. E isso fez o Andrea ir para cima dos movimentos.

**E a sua performance em *Quem representa o povo?* Como surgiu?**

Em julho de 2005, na manifestação da Frente de Luta por Moradia, com 2.500 pessoas na prefeitura, o Serra disse que aquelas pessoas “não representam o povo”. Em outubro de 2005, com o *escrache* no Morumbi, o Andrea Matarazzo disse a mesma coisa. Em novembro de 2005, a União dos Movimentos de Moradia (UMM) levou três mil pessoas ao Palácio do Governo para reivindicar atendimento habitacional. O Alckmin falou a mesma coisa.

Nesse momento, comecei a pesquisar muito sobre os zapatistas, sobre os “encontros intergalácticos”. A Cibele [Lucena] me mandou um texto sobre os zapatistas que dizia que “por trás desse rosto coberto estão todos nós”. O meu personagem foi inspirado nisso, de usar preto e passa-montanhas para não personificar as lutas. Adoro ação direta, desobediência civil e é aí que eu quero fazer arte, nesse lugar.

O vídeo que foi feito dessa performance no prédio da prefeitura é só uma parte do trabalho. Entrei no prédio de roupa preta, faixa enrolada e o capuz desdobrado. Cheguei perto da catraca, virei, abaixei o capuz e abri a faixa com a frase “QUEM REPRESENTA O POVO?” para a porta. Quando os guardas perceberam, eles demoraram para falar comigo. Eu ficava olhando para frente, tentando não desviar o olhar. Uma guarda chegou para mim e disse “eu sei que eles tratam a gente que nem capacho, mas você não pode ficar aqui” (risos). Daí ela começou a falar das dificuldades da vida dela. E ela dizia que eu tinha de ficar lá fora, que eu deveria estar desesperada para fazer aquilo e que não queria me tirar dali à força. Os guardas não conseguiram enquadrar a ação como manifestação. Era uma pergunta e eles não souberam o que fazer. A minha expectativa era a de ter sido tirada de lá à força, mas eu não aguentei ficar segurando uma faixa por quase quarenta minutos. Pensaram que eu fosse homem. Muita gente não acredita que uma mulher possa fazer uma ação como aquela.