

CANTEIRO DE OBRAS
BRÍGIDA CAMPBELL



deriva sobre uma
cidade-pesquisa
habitada por práticas
artísticas no espaço público

Brígida Moura Campbell Paes

CANTEIRO DE OBRAS

deriva sobre uma cidade-pesquisa habitada por
práticas artísticas no espaço público

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Arte e Tecnologia da Imagem.
Orientadora: Prof^a. Dra. Maria Angélica Melendi.

Agradecimentos

Agradeço à Piti, pela disponibilidade, atenção e carinho;
Ao Marcelo Terça-Nada! pelas infinitas conversas esclarecedoras;
Aos colegas do Centro de Comunicação da UFMG, pela compreensão e incentivo;
Aos amigos, pela sempre animada torcida.

Resumo

O presente trabalho analisa as práticas artísticas no espaço público e examina as relações existentes entre os coletivos artísticos, o ativismo político, as ações efêmeras e o trabalho do Poro - dupla de artistas de Belo Horizonte. A pesquisa se desenvolve a partir da concepção da cidade como rizoma e do mapa como entidade fragmentada e dinâmica onde os artistas inserem obras/experiências.

Résumé

Le travail ci present analyse les pratiques dans l'espace publique at examine les rapports existants entre las collectives artistiques, l'activisme politique, les actions éphémères et l'ouvre du Poro - couple d'artistes de Belo Horizonte. La recherche se développe à partir de la conception de la ville tant que rizome at de la carte tant qu'institution fragmentée at dynamique où les artistes inserent leurs ouvres/expérience.

SUMÁRIO

INSTRUÇÕES PARA LER HABITAR A CIDADE-PESQUISA.....	06
CANTEIRO DE OBRAS	11
Cartografias subjetivas, mapas subjetivos	12
Derivas	16
As cidades	22
ANOS 60	26
Hélio Oiticica	32
Cildo Meireles.....	35
Artur Barrio	38
TERRITÓRIO DAS PRÁTICAS ARTÍSTICAS.....	41
COLETIVOS	44
Transição Listrada	48
Grupo de Interferência Ambiental	51
Urucum	60
DESVIO	68
Culture Jamming	70
ATIVISMO	77
Reclaim the Streets	81
Grupo de Arte Callejero	85
Frente Três de Fevereiro	91
ÍNFMOS E EFEMÉROS.....	95
Chintia e Marilá	97
PORO	101
Depoimento.....	103
Trabalhos	116
TRANSBORDAR	126
GLOSSÁRIO 01.....	130
GLOSSÁRIO 02	133
REFERÊNCIAS	138

INSTRUÇÕES PARA HABITAR A CIDADE-PESQUISA

01. A cartografia se define como uma ciência-arte que busca conhecer um determinado lugar inscrevendo sobre ele uma representação.

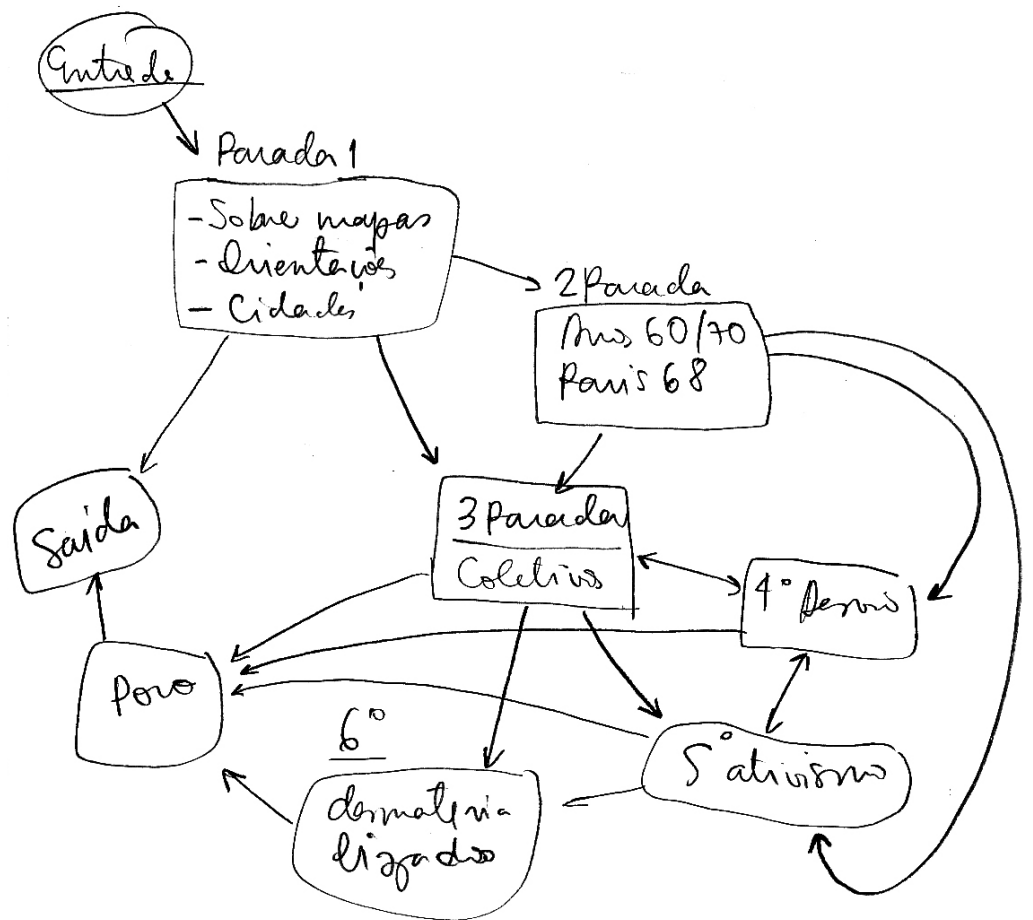
02. Nesta cidade-pesquisa optei por uma seqüência não linear de idéias; o mapa é aberto e tem múltiplas saídas e entradas, não se totaliza.

03. Este lugar será um texto-cidade habitado pelas ações artísticas no espaço público, por ações coletivas e por uma arte ativista em expansão, transformação e res-significação contínuas, cuja dinâmica impõe formas diferentes de analisar os trabalhos, diferentemente das "gavetas" tradicionais.

04. Aos moldes de uma Deriva Situacionista, faremos incursões sobre o texto-cidade, de forma que não haja capítulos, mas sim paradas, onde observaremos os "habitantes" e o entorno desse local, artistas, grupos e movimentos que se entrecruzam, formam as linhas do rizoma e explodem em linhas de fuga.

05. A cidade é construída enquanto escrevo. O leitor pode se perder neste texto ou pode guiar-se pelo fluxo do impulso e escolher em quais locais quer passar mais tempo.

06. No esquema abaixo, apresento um pequeno roteiro para guiar o leitor:

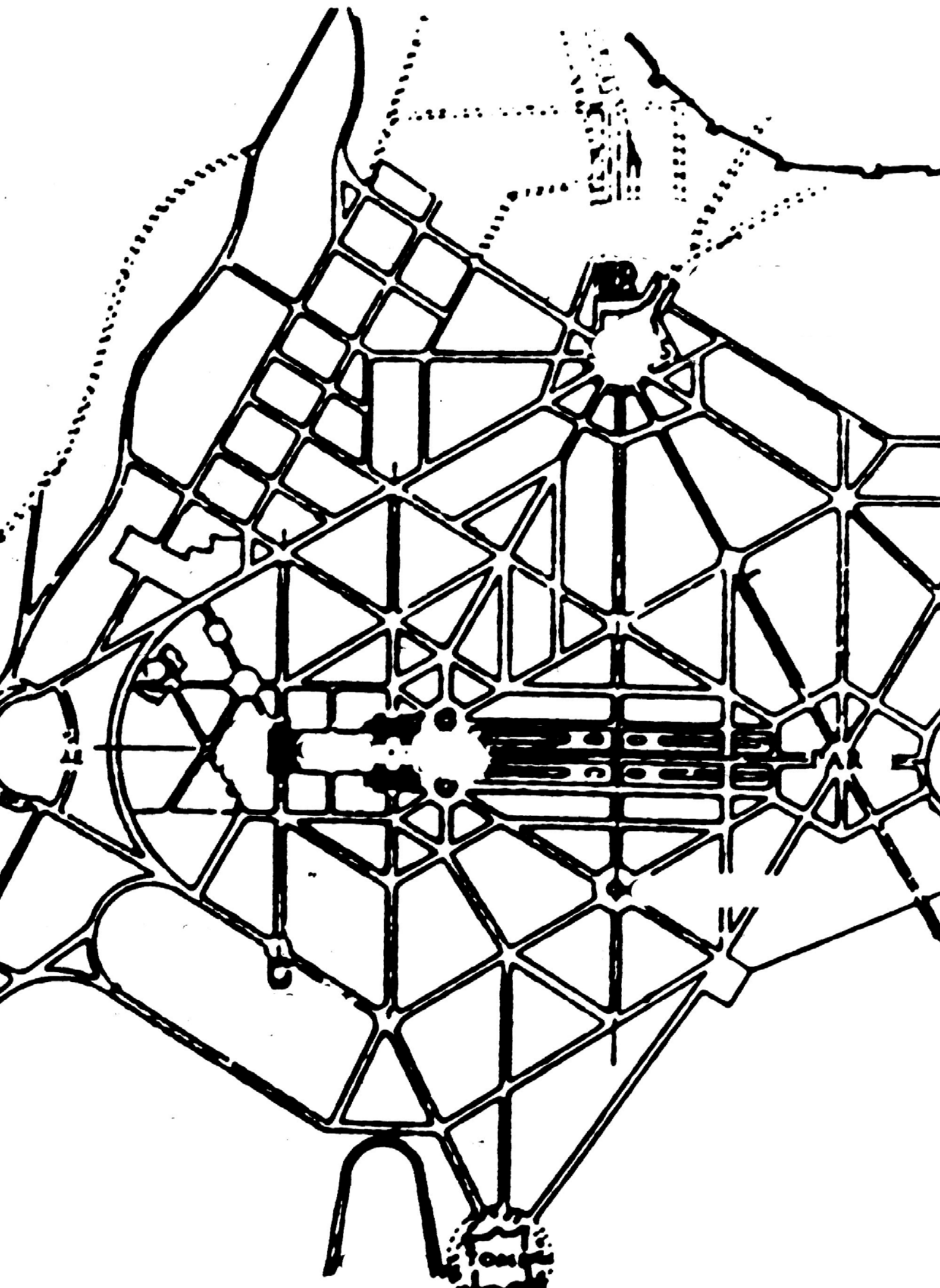


07. Um glossário com definições de termos usados na pesquisa e a ela relacionados se encontra no final do texto. Será uma espécie de guia que fará a imersão do leitor nas redes e nos conceitos pelos quais a pesquisa se move.

08. A lógica desta cidade-pesquisa é a das trajetórias pedestres, nas quais a dimensão sensorial e subjetiva pode ser ampliada, distorcida e recortada por diversas tecnologias.

09. Nesta cidade-pesquisa busca-se investigar movimentos distintos, trânsitos sobrepostos, deslocamentos incongruentes que marcam a experiência dos sujeitos, homens e mulheres, ocupantes e realizadores das cidades. A pluralidade deste espaço se desvela em muitos lugares estranhos, familiares, contraditórios, visíveis ou apagados.

10. Boa leitura!

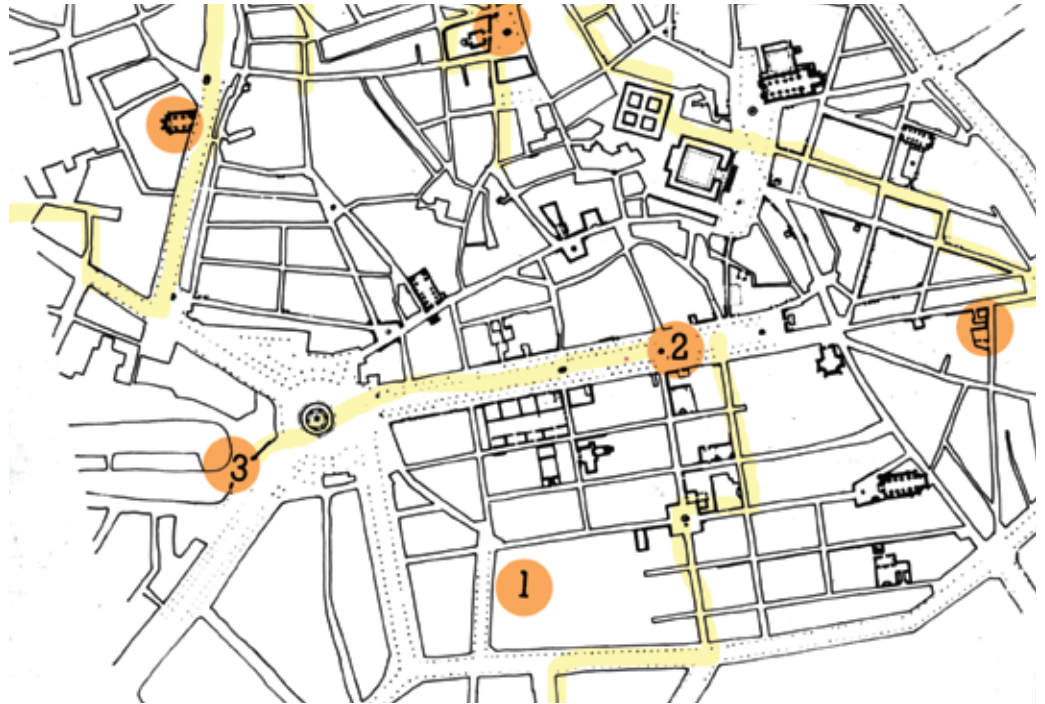


*Escrever nada tem a ver com significar,
mas com agrimensar, cartografar,
mesmo que sejam regiões ainda por vir.*

Gilles Deleuze e Félix Guattari

*As palavras pertencem àqueles
que as usam apenas até que alguém
as roube de volta*

Hakim Bey



CANTEIRO DE OBRAS

A cidade se espelha em milhões de olhos

O urbanismo não procura modelar o espaço como uma obra de arte. Nem segundo razões técnicas, como pretende. O que o urbanismo elabora é um espaço político

Henri Lefebvre

CARTOGRAFIAS SUBJETIVAS, MAPAS SUBJETIVOS.

Aos moldes de uma artista-arquiteta planejarei, aqui uma cidade, com praças, ruas, avenidas, encontros, cruzamentos e esquinas. A cidade é construída enquanto escrevo o texto. Assim como o pensamento, linhas de mapas vão sendo traçadas junto às palavras, de forma que uma série de elementos passam a coexistir neste espaço virtual aqui criado.

Será preciso não seguir uma ordem linear, um encadeamento. É necessário falar das obras sem traí-las, montando, desmontando e remontando. Agindo de forma a fragmentar e aglutinar.

.....

Saber se orientar numa cidade não significa muito. No entanto, para perder-se numa cidade como alguém que se perde numa floresta, é necessário instrução e astúcia. Nesse caso, o nome das ruas deve soar para aquele que se perde como o estalar de um graveto seco ao ser pisado, e as vielas do centro da cidade devem refletir as horas do dia nitidamente (BENJAMIN, 1987: 95).

Usarei a metáfora da cidade para conectar pontos. O texto será um "canteiro de obras" e um lugar de Derivas, pois a partir do texto se criará o mapa de uma cidade: um mapa onde as idéias se cruzam e se entrelaçam. Um dos pontos importantes será a idéia de **esquina**, pois será nela um lugar de grandes encontros. As esquinas também farão parte de grandes cruzamentos. Não haverá centro, pois todo centro sempre prevê uma periferia. Esta será uma cidade rizomática, cuja principal característica será suas múltiplas entradas e saídas. Nela os pontos poderão ser ligados a qualquer momento. Não será

prevista uma leitura linear, mas sim uma leitura nômade como todos os habitantes desta cidade.

Para nos perdermos nesta cidade-pesquisa, pegaremos emprestado o conceito de rizoma, criado por Gilles Deleuze e Felix Guattari: em Botânica, chama-se de rizoma um tipo de caule, que algumas plantas possuem, que crescem horizontalmente, muitas vezes subterrâneos, embora possam ter porções aéreas. Certos rizomas, como as gramíneas, servem como órgão de reprodução vegetativas ou assexuadas, desenvolvendo raízes e caules aéreos nos seus nós.

O conceito desenvolvido por Gilles Deleuze e Félix Guattari amplia muito essa definição justamente pelo fato de o conceito da botânica não comportar a multiplicidade, limitando-se a definir um tipo específico de caule. Para Deleuze e Guattari, esse tipo de caule em conjunto com a terra, o ar, animais, a idéia humana de solo, a árvore etc. formariam o rizoma, não limitado apenas à pura materialidade, mas também incluindo imaterialidade de uma máquina abstrata que o arrasta. Rizoma é portanto, um conceito ao mesmo tempo ontológico e pragmático de análise.

O rizoma é um tipo de conjunto de linhas que não está ligado a pontos, numa ordem binária, subordinado à verticalidade e à horizontalidade (linhas que formam sistemas binários, arborescentes, circulares e segmentários) mas sim a um conjunto de elementos vagos, nômades e difusos. Qualquer ponto do rizoma pode ser conectado a outro. "Um rizoma pode ser rompido e quebrado em um lugar qualquer, mas também retoma segundo uma de suas linhas ou segundo outras linhas" (DELEUZE E GUATTARI, 2004: 33).

Um rizoma não fixa pontos nem ordens, apenas linhas e trajetos. Cada vez que há uma ruptura no rizoma, as linhas segmentares explodem numa linha

de fuga que também são parte do rizoma: as linhas não param de remeter umas às outras.

Porque o mapa é um rizoma, ele é aberto, conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, adaptar-se a montagens de qualquer natureza.

Para Boaventura Souza Santos:

"os mapas são um campo estruturado de intencionalidades, uma língua franca que permite a conversa sempre inacabada entre a representação do que somos e a orientação que buscamos. A incompletude estruturada dos mapas é a condição da criatividade com que nos movimentamos entre seus pontos fixos. De nada valeria desenhar mapas se não houvesse viajantes para os percorrer" (SANTOS, 2002: 22).

Para Hakim Bey:

"o "mapa", é uma malha política abstrata, imposta pelo Estado, até que para a maioria de nós o mapa *se torne* o território - E ainda assim o mapa continua sendo uma abstração, porque não pode cobrir a Terra com a precisão 1:1. Dentro das complexidades da geografia atual, o mapa pode detectar apenas malhas dimensionais" (BEY, 2004:22).

Imensidões embutidas e escondidas escapam da fita métrica.

Para definir as redes do mapa, Bey, criou uma idéia de "internet" e "web", esta seria a "contra-net", para ele a internet seria como uma rede de pesca e a *web* as teias de aranha tecidas entre os interstícios e rupturas da rede. Em termos gerais, Hakim Bey emprega a palavra *web* para designar a estrutura aberta, alternada e horizontal de troca de informações, ou seja, a rede não-hierárquica. A *net*, a *web* e a *contra-net* são partes do mesmo complexo, e se mesclam em inúmeros pontos.

Semelhantemente aos Situacionistas, com o desenvolvimento da idéia de Deriva, Hakim Bey defende o conceito "Psicotopografia" como uma "ciência"

alternativa àquela da pesquisa e criação de mapas e "imperialismo psíquico" do Estado. Para Bey, somente a Psicotopografia seria capaz de desenhar mapas da realidade em escala 1:1, porque apenas a mente humana tem complexidade suficiente para modelar o real (BEY, 2004:22).

Essa imagem de um mapa em escala 1:1 é construída por Borges em um conto onde o mapa ganha tanto detalhamento que chega ao tamanho real encobrendo a cidade que representa. Mas um mapa 1:1 não pode "controlar" seu território, porque é completamente idêntico a ele.

Nesse ponto é que a investigação artística atua, nos pontos milimétricos que escapam da estrutura do mapa entendida como afirmação de um espaço de poder e formalização do comportamento, ou nas redes da *web*, traçando linhas entre estruturas rígidas. Nesse sentido, a metáfora da internet serve para designar o espaço cartográfico aqui apresentado. O mapa como rizoma ou rede de pesca, e as práticas artísticas como se fossem aranhas que desenham entre a malha correta do mapa (da cartografia oficial) uma segunda rede. Essa rede tende a romper com estruturas arcaicas e fechadas do sistema ou, ao menos, criar novos modos de percorrer e de se relacionar com essas estruturas.

DERIVAS

As ruas são a morada do coletivo. O coletivo é um ser eternamente desperto, eternamente agitado que vivencia, experimenta, reconhece e imagina tantas coisas entre as fachadas quanto os indivíduos no abrigo de suas quatro paredes. Para esse coletivo, as brilhantes e esmaltadas tabuletas de firmas comerciais são uma decoração de parede tão boa, senão melhor, quanto um quadro a óleo o é para o burguês em seu salão, muros com o "Proibido colar cartazes" são sua escrivaninha; bancos são a mobília de seu dormitório e o terraço do café, a sacada de onde ele observa seu lar.

Walter Benjamin

Enquanto escrevo este texto, Belo Horizonte, a cidade na qual moro, passa por um número enorme de obras no espaço público: duplicação de avenidas, construção de viadutos, alargamento de ruas etc. As pessoas passam horas no trânsito, dentro de ônibus ou de carros, e é quase inviável sair de casa nos horários de *rush*. A invasão dos automóveis e a pressão da indústria fazem do carro e da velocidade uma obsessão.

Os Situacionistas já se preocupavam na década de 1960 com o planejamento das cidades em relação ao trânsito, que, para eles, é "a organização do isolamento de todos, é o avesso do encontro". Esse grupo defendia o conceito de "Urbanismo Unitário", que, além de ser uma crítica ao urbanismo tradicional, "pretendia constituir uma unidade total do meio humano, no qual as separações do tipo lazer/trabalho e coletivo/vida privada serão dissolvidos". Para eles, o trânsito é um mal, pois reduz a "jornada de vida" e cria uma "sobre-jornada de trabalho"¹, devido ao tempo perdido entre sua casa e o local onde você trabalha.

O interesse dos Situacionistas sobre as questões urbanas veio em decorrência de pensar a cidade como meio importante de ação e de produção de novas formas de lutar contra a monotonia. Eles se opunham à "espetacularização" da vida, ou seja, não-participação, alienação e passividade da sociedade. Para os situacionistas a principal forma de lutar contra isso seria a atuação em todos os campos da vida social, principalmente no cultural (JACQUES, 2003: 22).

¹ - Para os Situacionistas, a vida do trabalhador, que vende seu tempo livre ao capitalismo, fica dividida entre uma jornada de trabalho, o tempo em que se passa trabalhando, e uma jornada de vida, as horas que os trabalhadores têm para viver.

A idéia de um Urbanismo Unitário não propôs novos modelos de formas urbanas, mas sim experiências efêmeras de apreensão do espaço da cidade. Entre os diversos procedimentos situacionistas para chegar a uma construção total do ambiente pelo Urbanismo Unitário, eles criaram uma prática ou técnica que recebeu o nome de Psicogeografia: "Estudo dos efeitos exatos do meio geográfico, conscientemente planejado ou não, que age diretamente sobre o comportamento afetivo dos indivíduos"(JACQUES 2003: 65). Ela está intimamente ligada a uma outra prática chamada Deriva, modo de comportamento experimental ligado às condições da sociedade urbana, técnica de passagem rápida por vários ambientes: a deriva seria uma apropriação do espaço urbano pelo pedestre através da ação de andar sem rumo. Os Situcionistas pretendiam estudar o espaço urbano e, através dessa experiência, tentavam mapear os diversos comportamentos afetivos diante dessa ação básica de caminhar na cidade.

O ato de *derive* foi concebido como um exercício para revolucionar o dia-a-dia, uma espécie de nomadismo visionário urbano que, pela sua duração,



Painel de Guy Debord

introjetaria na mente dos praticantes uma propensão a experimentar o maravilhoso, através de *insights*, perigos e inspiração.

O psicogeógrafo seria aquele que pesquisa e transmite as realidades geográficas e manifesta a ação direta do meio geográfico sobre a afetividade. Sendo assim, essa nova geografia proposta seria uma geografia afetiva e subjetiva que buscaria cartografar as diferentes ambiências psíquicas provocadas basicamente pelas deambulações urbanas, as Derivas. Cartografias subjetivas e mapas subjetivos chegaram a ser materializados em colagens e fotografias.

Intimamente ligado a essas idéias situacionistas sobre a arquitetura e o urbanismo, também Michel de Certeau, em seu livro *A Invenção do Cotidiano*, aponta o poder dos pedestres em criar as cidades:

Os jogos dos passos modelam os espaços. Tecem os lugares. Sob esse ponto de vista, os movimentos dos pedestres formam um desses "sistemas reais cuja existência faz efetivamente a cidade". Elas [as trajetórias pedestres] não se localizam, elas se espacializam. Os processos de caminhar podem reportar-se em mapas urbanos de maneira a transcrever-lhes os traços e as trajetórias (CERTEAU, 1994: 176).

Esse autor cria também uma relação muito interessante entre o ato de caminhar e o ato de falar:

O ato de caminhar está para o sistema urbano como a enunciação está para a língua. O pedestre se apropria do sistema topográfico, assim como o locutor se apropria e assume a língua, é uma realização espacial do lugar, assim como a palavra é uma realização sonora da língua. Caminhar é ter falta de lugar. É o processo indefinido de estar ausente e à procura de um próprio. A errância, multiplicada e reunida pela cidade, faz dela uma imensa experiência social da privação de lugar, criando um tecido urbano, e posto sob o signo do que deveria ser, enfim, um lugar, mas é apenas um nome, a Cidade (CERTEAU, 1994: 177).

Essa errância, de que fala Michel de Certeau, poderia ser pensada como a Deriva dos Situacionista. Embora eles não tivessem uma pretensão artística para essa prática, a Deriva é um exercício de entender a cidade afetivamente, criar mapas subjetivos, reconhecer espaços, situações e ambientes, criar ações diretas ou proposições para aqueles espaços. Todo trabalho artístico realizado no espaço público pressupõe essa cartografia do lugar, pois, como pensa Michel de Certeau, o próprio pedestre desenha as linhas que formam as cidades e cria trabalhos que se relacionam com a dinâmica do local escolhido.

Paola Berenstein, apresenta na introdução de *Apologia da Deriva*, livro organizado por ela, uma linha do tempo demarcando esse tipo de experiências de apreensão afetiva do espaço público. A autora traça uma linha artística e teórica que começa em Baudelaire, com a idéia de *flanêur*, passando pelas excursões urbanas dos Dadaístas em lugares banais, as deambulações aleatórias, organizadas por Aragon, Breton, Picabia e Tzara, entre outros. Continuará com os Surrealistas liderados por Breton, pela experiência física da errância no espaço real urbano que foi base dos manifestos surrealistas.

Walter Benjamin retomou a idéia do *flâneur* de Baudelaire e começou a trabalhar a idéia de *flânerie*, ou seja, de flanâncias urbanas, da investigação do espaço urbano pelo *flâneur*:

O flâneur completo é um *bohémien*, um desenraizado. Ele não se move em casa em sua classe e sim apenas na multidão, isto é, na cidade. A fantasmagoria do *flâneur*. O ritmo do trânsito em Paris. A cidade como paisagem e como aposento (BENJAMIN, 2006: 983).

Além disso Benjamin descreve a experiência do *flâneur* como uma espécie de embriaguês que se apodera daquele que, por um longo tempo, caminha

a esmo pelas ruas. "A cada passo, o andar adquire um poder crescente; as seduções das lojas, dos bistrôs e das mulheres sorridentes vão diminuindo, cada vez mais irresistível torna-se o magnetismo da próxima esquina" (BENJAMIN, 2006: 462). E ainda: "a rua conduz o *flâneur* em direção a um tempo que desapareceu" (BENJAMIN, 2006: 461).

Essas idéias se desenvolveram também no meio artístico após os situacionistas. Logo em seguida o grupo Neo-Dadaísta Fluxus também propôs experiências parecidas; foi a época dos *happenings* no espaço público.

No Brasil, podemos destacar alguns artistas que trabalharam com a idéia de Deriva: Flávio de Carvalho, com trabalhos como *Experiência nº2* (1931), em que, com uma espécie de boné cobrindo a cabeça, andava na direção oposta a uma procissão de Corpus Christi pelas ruas de São Paulo², ou *Experiência nº 3* (1953), quando o artista saiu pelas ruas vestido com uma roupa criada por ele, que seria uma nova proposição de vestuário para o verão, ele chamada de "o traje para o novo homem dos trópicos." Essa roupa serviria tanto para homens quanto para mulheres e era composta por uma espécie de saia, blusa de náilon e chapéu transparente.

2 - Ação que causou a ira entre os fiéis que seguiam a procissão. Quando a polícia o prendeu o artista, ele disse que estava realizando uma pesquisa sobre a psicologia humana.

Flávio de Carvalho,
Experiência nº 3
1953.



Os Tropicalistas também tiveram algumas idéias semelhantes às dos Situationsistas, no campo das ações urbanas. Uma das principais foi o *Delírio Ambulatorium* de Hélio Oiticica:

O *Delírio Ambulatório* é um delírio concreto. Quando ando e proponho que as pessoas andem dentro de um penetrável com areia e pedrinhas, estou sintetizando minha experiência da descoberta da rua através do andar, do espaço urbano através do detalhe de andar, do detalhe da síntese do andar (1978 sp).

Também Arthur Barrio com o trabalho *4 Dias 4 Noites*, em maio de 1970. Realizou uma Deriva pela cidade do Rio de Janeiro, que não foi registrada em imagens, apenas em sua memória e, posteriormente, em um texto:

"Na continuidade da trajetória iniciada no solar da Fossa passei pela Praça Mauá e Rodoviária e depois voltei ao centro da cidade. Nesse processo não existia o sentido do vagar sem rumo, mas ao mesmo tempo inexistia ou inexistiam objetivos pré-determinados, pois ao chegar a um local fazia uma associação direta com outro local e assim sucessivamente" (BARRIO, 1970:56)

Dentro do contexto da arte contemporânea, vários artistas trabalharam no espaço público de forma crítica ou com questionamento teórico. Entre vários outros, além dos citados acima, podemos listar: Krzysztof Wodiczko, Daniel Buren, Barbara Kruger, Jenny Holzer e Francis Alÿs.

AS CIDADES

Apenas na aparência a cidade é homogênea. Até mesmo seu nome assume um tom diferente nos diferentes lugares. Em parte alguma, a não ser em sonhos, é ainda possível experienciar o fenômeno do limite de maneira mais original do que nas cidades. Entender esse fenômeno significa saber onde passam aquelas linhas que servem de demarcação, ao longo do viaduto dos trens, através das casas, por dentro do parque, à margem do rio; significa conhecer essas fronteiras, bem como os enclaves dos diferentes territórios. Como limiar, a fronteira atravessa as ruas; um novo distrito inicia-se como um passo no vazio; como se tivéssemos pisado num degrau mais abaixo que não tínhamos visto.

Walter Benjamin

O que são as cidades? Elas atraem para si tudo aquilo que é criado pela natureza e pelo trabalho. A cidade não existe sem troca, sem aproximações e sem proximidade. Ou seja, a cidade cria relações. As ruas não são apenas um lugar de passagem, são também o lugar do encontro. Seja em espaços precientemente reservados a isso, como cafés, teatros, praças ou simplesmente em encontros fortuitos pelas ruas, o movimento, a mistura são elementos da vida urbana. Esta sob sua aparente desordem, constrói uma ordem superior que às vezes pode converter a experiência urbana em mero espaço para a mercadoria. O espaço público tem se transformado em cenário da luta de interesses privados que o exploram e monopolizam a carga simbólica veiculada nas ruas. A metrópole contemporânea é principalmente um espaço complexo, dinâmico e em permanente mutação.

O espaço urbano reúne diferenças. "Caminhar é ter falta de lugar" (CERTEAU,1994:177), e o trabalho artístico no espaço público, em geral, busca aquela mesma ligação afetiva com os espaços que buscavam os Psicogeógrafos Situacionistas, além de propor novas formas de percepção de espaços que se tornaram invisíveis pela vida acelerada nos grandes centros urbanos.

Inserindo-se no rizoma urbano, o artista, com sua obra/experiência, atua no espaço-tempo do lugar, deslocando-o e conferindo a ele uma qualidade nova. O lugar é o mesmo de sempre e, no entanto, é outro. Com sua intervenção urbana, o artista cria um campo que valoriza a passagem do tempo na cidade, e tudo o que nela se manifesta como transformação e acontecimento.

Em passeios pela cidade, os artistas podem absorver todo tipo de sonoridades, melodias, odores, que retorna para as obras como matéria intensa, pois é o olhar que humaniza os bens urbanos e freqüentemente deixa os sentidos todos em alerta.

Mesmo que os materiais utilizados sejam "pobres" ou precários, ou os procedimentos sejam simples, trabalhos realizados nas ruas, agem como uma espécie de imantação do lugar. No decorrer da intervenção, o tempo se suspende e são propostos valores do fluxo de vida que não remetem a uma idéia fixa de arte, ainda que a presença da obra seja temporária. O que se coloca em questão é a relação da arte com a cidade. Pode-se interferir no espaço urbano para, por exemplo, criar zonas de cor no cinza de viadutos e avenidas, discutir o embrutecimento da vida e propor a permanência da descoberta de novos desejos.

Para muitos artistas interessados em construir vínculos, o sistema de mercado-objeto, com sua ênfase no individualismo e na propriedade, pode ser visto como inimigo. Para fugir desse sistema, alguns artistas começam por atuar em outras esferas. Alguns pontos que podemos perceber nesse tipo de atuação são: as realizações coletivas, a divisão da autoria ou seu compartilhamento pelos membros do grupo, o caráter efêmero ou definitivamente desmaterializado de suas obras e o uso de práticas que se confundem com as práticas ativistas. Assim esse modo de trabalho se apresenta como um modelo viável, não-

hierárquico, e menos restritivo, atuando numa esfera que transcende a mercantilização da obra de arte.

Hélio Oiticica chamou de Interferência Ambiental "a reunião indivisível de todas as modalidades em posse do artista ao criar". Para ele, é o uso de todas as antigas modalidades de expressão: pintura, desenho, escultura etc, que possibilita uma manifestação total, íntegra do artista nas suas criações. Há uma total liberdade de meios, que seriam proposições para a participação do espectador. A abertura dessas proposições "não remetem à arte, mas a vivências descondicionantes" (FARAVETTO, 2000: 127).

A obra de arte tem efeito de um golpe que desloca o observador: há como que uma suspensão de evidência do mundo e o despertar de um espanto diante de um novo fato. O objeto artístico, opera uma mudança na visão de mundo que desenraíza o observador. E a experiência estética introduz o novo como possibilidade construtiva de existência.

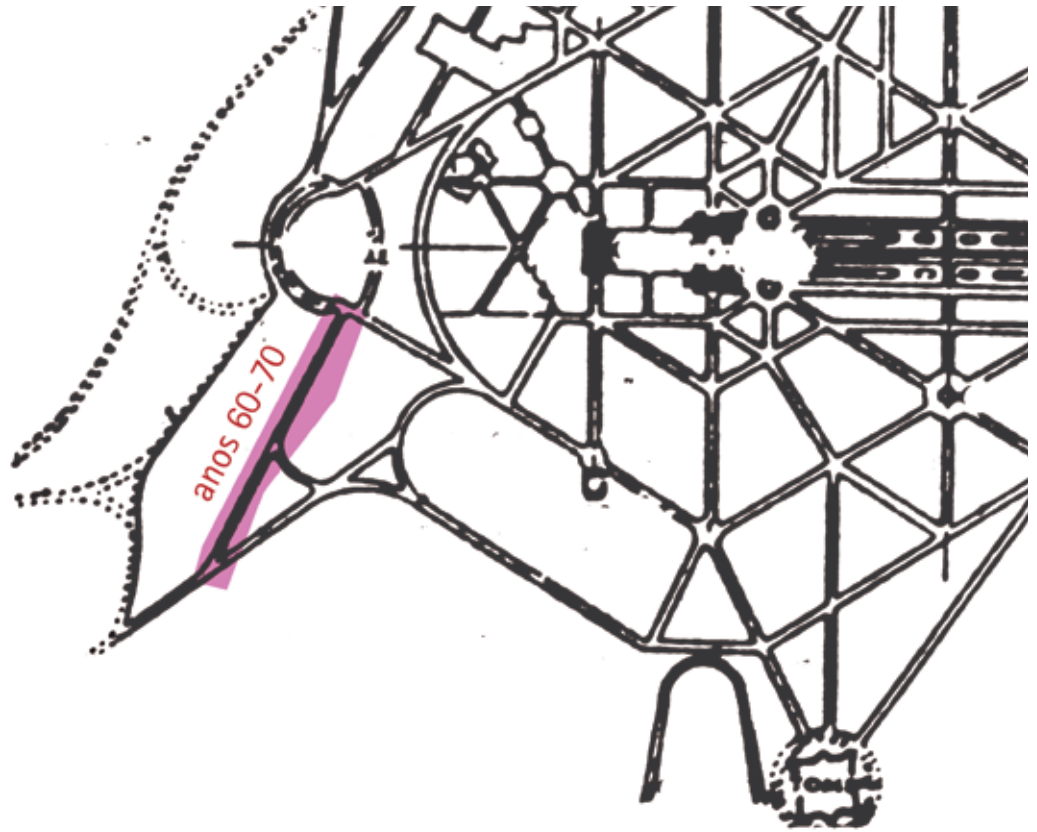
Por não serem produzidos apenas para a contemplação, os objetos artísticos dessas ações não estão comprometidos com a durabilidade. Aspiram a uma forma de permanência potencial, pois podem ser registrados mediante a fotografia, a literatura e/ou a memória. A ação despreza a criação de uma obra permanente e aponta para ela como um fato multiplicável ou transmissível. Um exemplo disso seria a obra de Artur Barrio, que procura a permanência através de anotações e registro fotográfico: Ele exige do trabalho artístico que seja antes de qualquer coisa experiência, sem limitações e condicionamentos. E ainda aponta que: "*o novo é uma palavra velha, o que importa é construir a obra que existirá mesmo que ninguém a veja*". (BARRIO, 2000: 118).

Segundo Vera Pallamin,

Uma das afirmações da noção contemporânea de recepção estética consiste na noção de que o significado é gerado no devir de seu processo de fruição e leitura e não depositado nela de antemão, numa plena totalidade. Diluem-se, assim, certas fronteiras na consideração do que seja obra. (PALAMIM, 2006: 97).

Dessa forma, o trabalho artístico, quando colocado no espaço urbano, não está mais exposto aos "olhos estáticos" dos iniciados, mas sujeito ao entorno. Pode assim, receber todo o tipo de interpretação, inclusive o não reconhecimento de que aquela ação seja uma obra de arte.

O denominador comum entre esses artistas e suas ações urbanas seria o fato de que eles vêem a cidade como campo de investigação artística e de novas possibilidades sensitivas, Eles acabam dessa forma mostrando outras maneiras de analisar e estudar o espaço urbano, através de suas obras/ experiências.



ANOS 1960/1970 – ANOS DE INVENÇÃO

A palavra "experimental" é apropriada, não para ser entendida como descritiva de um ato a ser julgado posteriormente em termos de sucesso e fracasso, mas como um ato cujo resultado é desconhecido.

HO - Experimentar o Experimental

Hoje podemos orientar nossas capacidades criativas no sentido de adquirir (formar) um comportamento voltado para dois itens: 1 – não jogar sobre ninguém e não deixar ninguém jogar sobre; 2 – não ter nada, nada a perder.

Cildo Meireles

Em uma das linhas do rizoma, muitos teóricos vêem na passagem da década de 1960 para 1970 as origens de uma arte intervencionista e ativista, enxergando-a, às vezes, como uma continuidade das propostas elaboradas durante esse período ou então como uma retomada dos ideais sessentistas, quando muitos artistas contemporâneos ressignificariam suas práticas contestatórias.

Os anos de 1960 foram marcados em todo o mundo ocidental pela eclosão de movimentos de contracultura e pelo espírito de contestação. Essa década foi palco de reivindicações sociais e culturais as mais diversas, como o nascimento do Movimento Hippie nos Estados Unidos, a Revolução Cubana, os *Black Panthers*, a luta pelos direitos das mulheres; e os protestos pacifistas contra a Guerra do Vietnã; e até mesmo manifestações revolucionárias, a exemplo das revoltas estudantis de maio de 1968 na França, cujas idéias se disseminaram pelo globo. No Brasil, o Golpe de 64 e a implantação da ditadura marcaram radicalmente a cultura e a arte nacional a partir daquela década, pela existência de censura, a dificuldade de livre expressão, o cerceamento de liberdades elementares, o exílio e o patrulhamento de atitudes e posições no meio artístico e universitário.

Nas artes plásticas, podemos perceber um retorno aos ideais modernistas, de re-ligação da arte com a vida e com outras esferas da experiência coletiva. Quando artistas como Malevith e Mondrian (1915-1920) defendiam a autonomia da arte, por efeito de um ímpeto utópico, pretendiam tirar partido de uma situação histórica que permitiria ao artista o poder de utilizar a arte como instrumento de luta pela transformação social, agenciando o experimentalismo, o inconformismo estético e a crítica cultural que juntos, comporiam uma atitude estético-política (FAVARETTO, 2000: 20). Assim esses

artistas pretendiam desligar a arte das ilusões transcendentais, evidenciando a materialidade dos processos.

As "novas" vanguardas diferem das vanguardas do início do século e demonstram tendência a exercitar a criação de novos estilos e técnicas para a arte, rompendo com as antigas modalidades artísticas e seus suportes. A pintura, a escultura, a música se misturam em um espaço estético aberto, onde vemos surgir novas modalidades, como o *happening* e a *performance*.

O que estava por trás dessas manifestações era o desejo cada vez mais forte de promover a diluição da arte com a vida e com o real, arruinando a noção costumeira de arte, criando espaços para experimentação e acabando com a idéia de arte como objeto. Foi necessário submer a arte a uma espécie de morte para dar a ela uma nova forma de vida.

Esses artistas desenvolveram estratégias contra o sistema político e contra o sistema da arte, ao deslocar a arte, da galeria para as ruas. Esses artistas estavam em busca de um imaginário revolucionário e da fuga das categorizações artísticas, como pintura e escultura. Com o deslocamento da arte das galerias para as ruas.

Questionamentos sobre a visão de museu, sobre autonomia mercantil da arte, a quebra da aura, das noções de artista e arte, des-individualização, transposição de limites, fronteiras, contorno entre o objeto e a experiência, o desaparecimento dos limites entre real e imaginário, a diminuição pelo interesse da conservação futura da obra e a re-apropriação do espaço público, foram, entre tantas outras, as principais questões que perpassavam a arte nessa época.

Foi nesse período que surgiu o Fluxus: liderado pelo artista George Maciúnas, o grupo começou a atuar no final dos anos de 1950 e início dos anos de 1960

em Nova Iorque, Tóquio e várias cidades alemãs, e "configurou-se como uma comunidade informal de músicos, artistas plásticos e poetas radicalmente contrários ao status quo da arte" (ZANINI, 2004: 11). Dentre os integrantes, desse grupo encontram-se nomes como Dick Higgins, Yoko Ono, George Brecht, Nam June Paik, Wolf Vostell, Ken Friedman, Joseph Beuys, Shigeo Kubota, Yasunao Tone, Ben Vautier, entre muitos outros. A maioria dos integrantes do Fluxus era formada por norte-americanos, europeus ou japoneses.

Tendo como referências o Futurismo, o Dadaísmo, o Surrealismo, o Construtivismo russo, a filosofia Zen e o trabalho de nomes como John Cage, o grupo assumia uma posição contrária ao sistema artístico da época. Fluxus problematizava até seus próprios meios de expressão (exposições, concertos, publicações, *happenings*, *performances*), considerados transitórios e temporários, "até o momento em que as Belas Artes pudessem ser totalmente banidas (ao menos em suas formas institucionais) e os artistas [encontrassem] outra ocupação" (ZANINI, 2004: 12).

Fluxus defendia uma "produção anti-individualizada" – o que o insere dentro do campo da criação coletiva – e a rejeição da obra de arte enquanto objeto único e acabado – ou enquanto bem não funcional a ser vendido para o sustento do artista. O que Maciunas pretendia, nas palavras de Zanini, era criar "uma arte feita de simplicidade, anti-intelectual, que desfizesse a distância entre artista e não-artista, uma arte em estrita conexão com a normalidade da vida e segundo princípios coletivos e finalidades visceralmente sociais" (ZANINI, 2004: 12).

Dentre as produções mais marcantes do grupo, estão os *happenings* ou concertos: atos cênicos de inspiração conceitual, em que se exploravam os sons produzidos por objetos cotidianos, associando-se elementos da música,

Philip Corner
atividade no piano - 1962



do teatro, da poesia e do vídeo. "As performances tinham sua base na "música" e na "anti-música" que criaram com revolucionário caráter teatral, visual e sonoro" (ZANINI, 2004: 13). Destacam-se ainda as edições das caixas *Fluxus*, que continham trabalhos e objetos achados; as experiências do grupo em arte postal e também suas publicações.

Embora o grupo já não exista mais – depois da morte de Maciunas em maio de 1978 –, muito acreditam que "um 'estado de espírito' ou uma 'atitude Fluxus' não deixou de existir" (ZANINI, 2004: 19-20).

Outro grupo de artistas de grande expressão no período foi a Internacional Situacionista (IS), que se formou na Itália, em 1957, reunindo poetas, escritores, críticos, cineastas e grupos como a Internacional Letrista, de Guy Debord, e o Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista (MIBI). Em comum, esses grupos buscavam o entendimento de que "a prática artística era um ato político e que por meio da arte se poderia realizar a revolução" (DEMPSEY, 2003: 213). Nas palavras de Debord, tido como o fundador da IS, os situacionistas partiam da idéia de que era preciso mudar o mundo. "Queremos a mais libertadora mudança da sociedade e da vida em que estamos aprisionados" (DEBORD, 2003: 43).

Influenciada pelo Futurismo, pelo Dadaísmo e pelo Surrealismo (o qual veio

a ser questionado posteriormente), a IS rejeitava a sociedade de consumo e lutava contra a cultura do espetáculo, ou seja, contra a alienação e a passividade da sociedade. Nesse sentido, os situacionistas entendiam que JACQUES, 2003: 13).

Os situacionistas propunham uma arte diretamente ligada à vida, coletiva e anônima, com foco no diálogo e na interação. Isso seria o início de uma revolução permanente da arte através da vida cotidiana, o que justifica o grande interesse desses artistas pela reflexão sobre a cidade. "Eles perceberam que esta arte total seria basicamente urbana e estaria em relação direta com a cidade e com a vida urbana em geral" (JACQUES, 2003: 19).

Os Situacionistas são responsáveis pela criação de duas práticas muito recorrentes entre os jovens artistas, o *Détournement* – Desvio e a Teoria da Deriva, além da "construção de situações", definida por Debord, como "a construção concreta de ambiências momentâneas da vida, e sua transformação em uma qualidade passional superior" (DEBORD, 2003: 54). Trata-se de inserir, na seqüência cotidiana de situações fortuitas, indiferenciadas e insonssas, situações potentes e plenas de vida.

No Brasil, alguns eventos se destacaram dentro desse contexto: Opinião 65 (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - 1965), com os *Parangolés*; *Apocalipopótese* (1968), no Rio de Janeiro; *Do Corpo à Terra* (1970), em Belo Horizonte. Participaram artistas de destaque nesse período, como Hélio Oiticica, Cildo Meireles e Artur Barrio; todos eles matriciais para a experiência contemporânea de arte urbana no Brasil, esses artistas deixaram uma forte tradição para a arte brasileira: Hélio Oiticica, por pensar a obra como experiência; Cildo Meireles, pelo teor político de todas as suas ações e Barrio, pela utilização do espaço urbano para realizar suas obras - experiências.

HÉLIO OITICICA – ARTE COMO EXPERIÊNCIA E PARTICIPAÇÃO

Podemos pensar na trajetória de Oiticica partindo da experiência visual pura até as manifestações de ordem ambiental. Esse artista participa do Grupo Frente em 1955 e 1956 e, a partir de 1959, integra o Grupo Neoconcreto, . Embora Oiticica fosse seu integrante mais jovem mas obteve grande destaque por suas obras e por seus questionamentos sobre a planaridade.

Hélio Oiticica fez parte do Tropicalismo, movimento artístico surgido em 1967 que recebeu o nome de uma de suas obras (*Tropicália* – 1967). Com ela Hélio concretiza o programa ambiental e determina o sentido ético de sua experimentação. O artista carioca envolveu-se com música, cinema, teatro, arquitetura e artes visuais e, junto de Lygia Clark (1920-1988), outra artista de igual importância para o período, revolucionou a compreensão do que se considera arte. As propostas de Hélio Oiticica e Lygia Clark traziam a interação da arte com o público, que passava a ser, também, um proponente artístico, ao se ver envolvido nos experimentos sensoriais promovidos pela dupla.

Hélio Oiticica transformou a história da arte no Brasil com a criação de obras sensoriais e interativas em que é necessário que o público as veja, as toque e as sinta para que elas existam. *Bólides, Capas, Parangolés, Estandartes, Tendões e Penetráveis* e suas *Manifestações Ambientais: Grande Núcleo, Tropicália, Éden, Sala de Sinuca, Cara de Cavalo, Ninhos e Cosmococas* escreveram um capítulo importante na história da arte.

Esse artista se inscreve nas artes plásticas como um proponente de ações, ou um "motivador para a criação". Esse deslocamento aponta para uma nova inscrição de estético: a arte como intervenção cultural. Seu campo de ação não é o sistema da arte, mas a visionária atividade coletiva que intercepta subjetividade e significação social (FAVARETTO, 2000: 124).

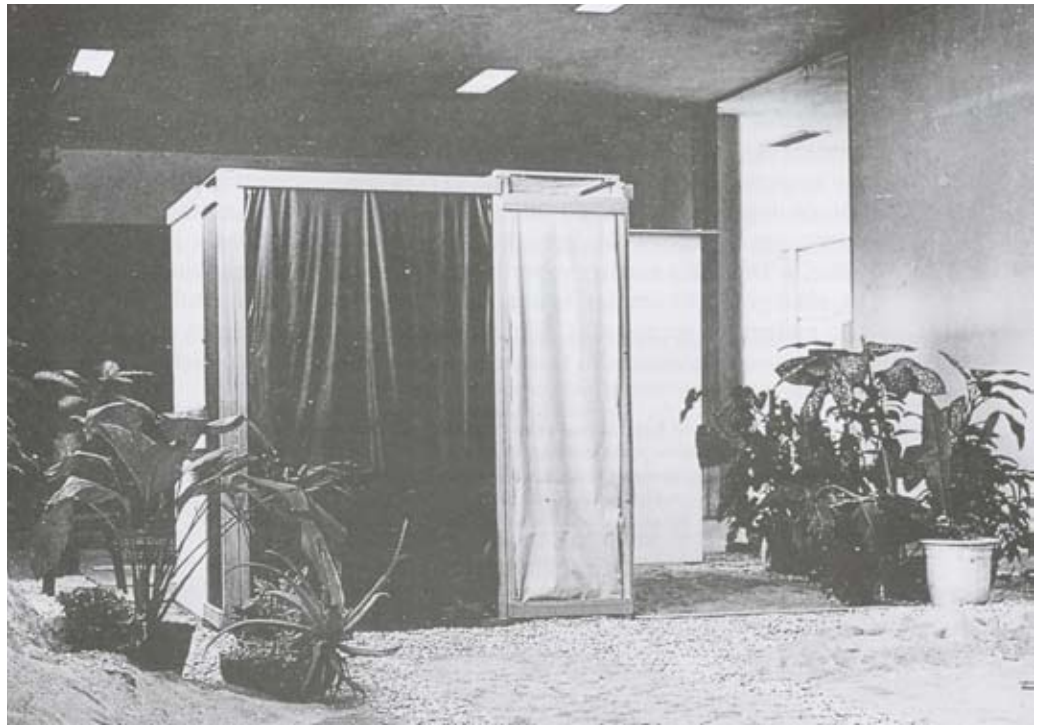
Oiticica afirma ainda que a criação se completa pela participação dinâmica do espectador, considerado por ele um "participador". Há uma proposição de elevar o espectador ao nível de "criador" que na verdade, não "cria", mas "experimenta a criação". Assim, juntos, ele e o artista atuam frente a uma necessidade latente de criação coletiva, cujos participantes "recriam-se ao mesmo tempo como sujeitos" (FAVARETTO, 2000:127).

O *Parangolé* é a estética da cor e do movimento e define uma posição específica de Oiticica em seu Projeto Ambiental da estrutura-cor no espaço, principalmente no que se refere a uma nova definição do que seria nessa experiência o objeto plástico, ou seja, a obra. Essa experiência se desloca dos *Bólides* para o que seria a imanência do potencial expressivo do corpo, realçando os movimentos e a cor. Andar, carregar, dançar, penetrar, percorrer, vestir são atos que são extensões do corpo.

Tudo o que era antes fundo, ou também suporte para o ato e a estrutura da pintura, transforma-se em elemento vivo; a cor quer manifestar-se íntegra e absoluta nessa estrutura quase diáfana, reduzida ao encontro dos planos ou à limitação da própria extremidade do quadro (OITICICA, 1986:50)

No caso do *Parangolé*, o vestir já é a experiência da obra, que tem como núcleo central o próprio corpo; ou seja, o corpo é a estrutura da obra, o espectador vivencia uma transformação que ocorre da obra para a vivência do espaço, em que o espectador é próprio motor dessa experiência.

Assim, as *Manifestações Ambientais* de Helio Oiticica, além de trazerem para o universo das Artes Plásticas a superação do quadro e a transposição do objeto à experiência criadora, pretendem-se como um caminho para efetivar a idéia de artista como um ser que pensa a vida coletiva e a grande necessidade de tomar posições críticas diante de problemas políticos, sociais e éticos.



Hélio Oiticica - Tropicália
PN2, PN3, abril de 1967



Hélio Oiticica - Nildo da
Mangueira veste Parangolé 1,
capa 1, 1964

CILDO MEIRELES – TRADIÇÃO POLÍTICA

Ao longo de mais de três décadas, Cildo Meireles desenvolveu, a partir de 1969 umas das mais consistentes e inventivas trajetórias da arte contemporânea brasileira, o que tornou sua obra conhecida e admirada internacionalmente.

Em textos escritos na primeira metade da década de 1970, o artista definiu as bases do seu processo criativo, uma arte engajada, combativa e politizada que questionava o sistema das artes plásticas e a idéia romântica de artista. Meireles defendia a idéia de que só poderia existir uma arte verdadeira se esta estivesse fora do mercado:

Hoje em dia corre-se inclusive o risco de fazer um trabalho sabendo quem é que vai se interessar por ele. A noção de público, ampla e generosa, foi substituída (por deformação) pela noção de consumidor, que é aquela parte do público que teria poder aquisitivo (MEIRELES *apud* BRITO, 1981:24).

Meireles afirmou ainda que era "necessário incorporar ao processo de produção de 60 a 70% da realidade circundante". Assim, o artista identificou a existência de amplos sistemas de circulação nos quais seria possível inserir informações contrárias aos próprios interesses que fundamentam esses sistemas, dando origem a uma série de trabalhos que chamou de *Inserções em Circuitos Ideológicos*.

Inserções em Circuitos Ideológicos 1 – Projeto Coca-Cola consistia da impressão, em garrafas vazias de Coca-Cola, que nessa época eram feitas de vidro e retornáveis ao fabricante para reaproveitamento, de mensagens como o conhecido *slogan* de repúdio à intervenção econômica, política e cultural norte-americana, *yankees, go home*. Esse trabalho continha instruções sobre como o público deveria proceder para inserir as próprias opiniões críticas no espaço consagrado onde vivia e do qual a Coca-Cola seria símbolo.



Cildo Meireles
Inserção em Circuitos
Ideológicos
Projeto Cola Cola - 1970

O *Projeto Cédula*, por sua vez, consistia de ações em que Meireles serigrafava – ou, como o artista passou a fazer posteriormente, carimbava – sobre cédulas de dinheiro circulante, instruções e mensagens semelhantes às impressas nas garrafas, inserindo-as, no circuito das trocas monetárias, muito mais extenso e veloz do que o circuito de trocas de vasilhames de Coca-Cola.

Entre as mais conhecidas mensagens que veiculou ao longo dos anos está a frase: "*Quem matou Herzog?*", numa referência às causas não esclarecidas da morte do jornalista Wladimir Herzog enquanto este se encontrava detido pelos órgãos de repressão política durante a ditadura militar no Brasil.

Para o artista, esses trabalhos seriam o avesso da operação por meio da qual Marcel Duchamp criara o *ready-made* quase seis décadas antes: em vez de subtrair um objeto do campo mercantil e colocá-lo no campo consagrado da arte, Cildo Meireles propunha a inserção de informações ruidosas no campo em que as mercadorias circulam e se trocam:

A arte teria uma função social e teria de ser mais ou menos densamente consciente. Maior densidade de consciência em relação à sociedade da qual emerge. E o papel da indústria é exatamente o contrário. Tal como existe hoje, a força da indústria se baseia no maior coeficiente possível de alienação. Então as anotações sobre o projeto *Inserções em Circuitos Ideológicos* opõem precisamente a arte à indústria. (MEIRELES *apud* BRITO, 1981:24)

A participação do público (efetiva ou potencial) desempenharia, desde então, papel fundamental no desenvolvimento da obra do artista. A idéia é que o indivíduo possa exercer seu poder sem o controle de macroestruturas institucionais. A aspiração do artista é que o autor deste trabalho, enquanto sujeito, seja o maior número possível de pessoas.

3 - MEIRELES, Cildo *apud*:
BRITO, Ronaldo. Cildo
Meireles. Rio de Janeiro:
Funarte, 1981, pág 24

ARTUR BARRIO – AS EXPERIMENTAÇÕES URBANAS

A produção artística de Artur Barrio inicia-se em 1969, juntamente com o manifesto *Contra as categorias de arte, contra os salões, contra as premiações, contra os júris, contra a crítica de arte*. Barrio defendia que o uso de materiais caros era uma imposição de uma elite que pensa de cima para baixo. Portanto, ele adotou o uso de materiais baratos, como papel higiênico, lixo, carne, etc, como meio de sua ação artística. O uso desses materiais se tornou fundamental à sua poética, em trabalhos que contestavam o tempo todo o sistema e a inscrição econômica da arte.

Suas obras relacionam-se a questões de caráter político e a experimentações estéticas. A maior parte de seu trabalho dessa época diz respeito a obras de caráter efêmero, registradas por meio de fotografias e anotações em seus cadernos-livros, uma espécie de atelier portátil onde o artista registrava inúmeras idéias, textos e reunia imagens e desenhos.

Barrio criou uma série de ações que ele próprio denominou de *Situações*, eventos em que se podia vivenciar a arte como experiência, momentos precários ligados a uma criatividade instantânea. Era o desejo de experimentar o que o artista chamou de "trabalho aventura", "trabalho risco".

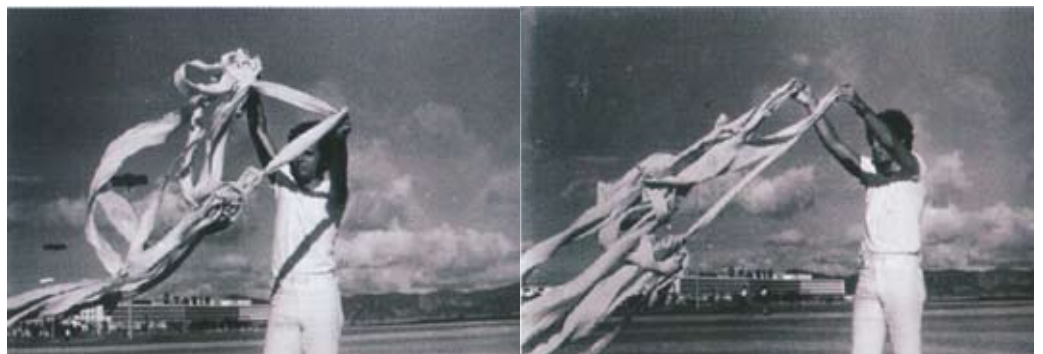
Trouxas Ensangüentadas (1970), fora uma dessas ações mais significativas, e foi realizado no Rio de Janeiro e em Belo Horizonte durante o evento Do Corpo a Terra. Na ação realizada em Belo Horizonte, foram jogadas no Rio Arrudas, que na época cortava o Parque Municipal da cidade, várias trouxas feitas com carne, ossos, lixo, sangue, Essas trouxas ficaram à mercê de transeuntes que se tornavam co-autores da obra na medida em que manipulavam ou recriavam a situação. Quando as pessoas que passavam pela rua viram as



Artur Barrio
Troupas Ensanguentadas
Belo Horizonte - 1970

trouxas boiando no rio, pensaram que se tratava de corpos humanos, então chamaram a polícia e logo se formou um enorme rebuliço em torno das trouxas.

Também as *Situações* incluíam feixes de pães deixados nas ruas da cidade ou papéis higiênicos jogados ao mar, em enormes linhas brancas que criavam desenhos no ar.



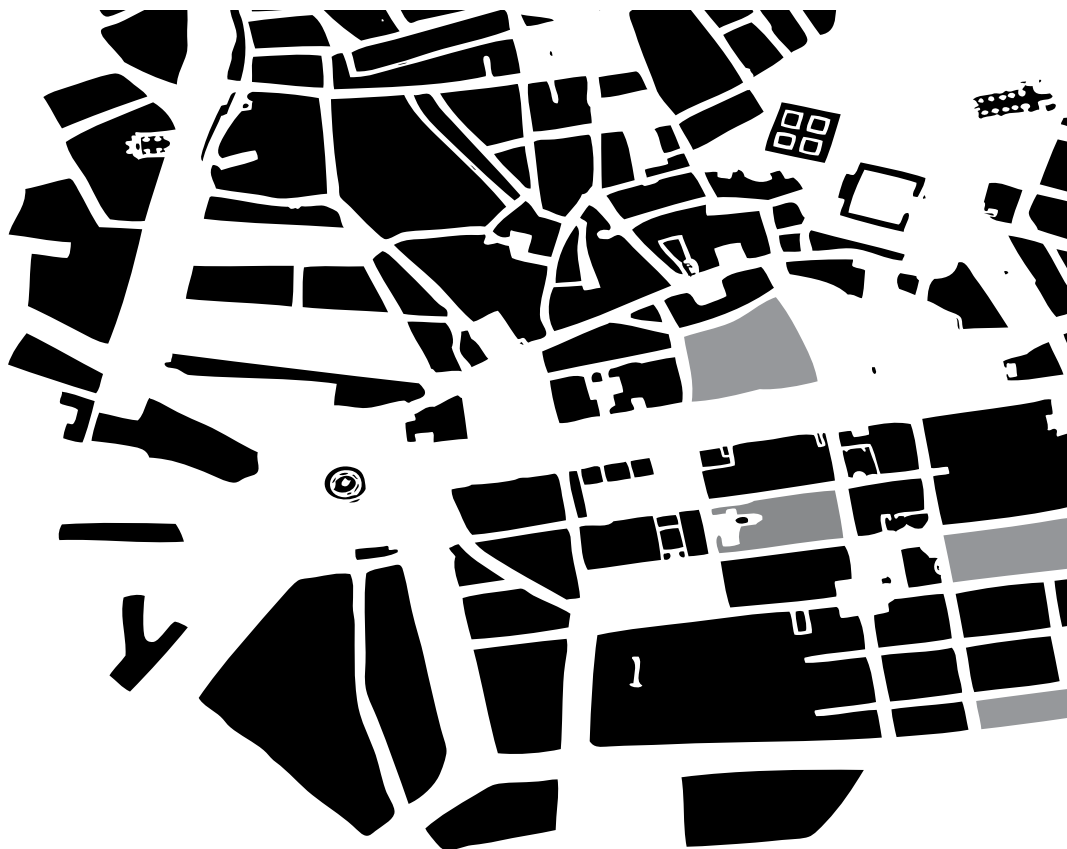
Artur Barrio
P.....H.....
Livro de artista - 1969

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A passagem da década de 1960 para 1970 foi marcada por inúmeros acontecimentos que transformaram a maneira como podemos entender a cultura e a idéia de participação política. Os artistas dessa época estavam engajados numa militância política através da arte, e buscavam radicalizar os limites dela. Mas também, alguns tinham um engajamento real nas lutas políticas, como era o caso do artista Carlos Zílio que participou de milícias armadas, e por isso foi, inclusive, preso por dois anos.

Devido a essa extrema politização e luta num período violento de censura, de alguma maneira, essa época se tornou uma década mítica, que continua até hoje a inspirar as pessoas. Há sem dúvida na produção artística contemporânea uma forte referência a essas operações, que por ressurgem como outros meios em virtude também de novos questionamentos. Através de uma descrença na macropolítica, os artistas de hoje se preocupam com a criação de micropolíticas e buscam atuar fora da esfera da arte, criando novas estratégias, novas trajetórias e ocupando espaços.

O trabalho artístico realizado atualmente ressignifica as práticas passadas, retomando seus objetivos e revalorizando-os. Contestam situações pontuais, assinalando o sucateamento das instituições culturais institucionais, a voracidade do mercado de arte e outros problemas que transitam nas diversas áreas da experiência humana. Hoje a luta ocorre no campo do imaginário, e os artistas de hoje buscam menos a politização da arte e mais a estetização da política, através da dissolução da arte na vida, solicitando novos meios simbólicos e poéticos dentro da sociedade de controle.



TERRITÓRIOS DAS PRÁTICAS ARTÍSTICAS

A cidade como campo de atuação artística

A principal característica do rizoma é que ele sempre possui múltiplas entradas.

Gilles Deleuze e Felix Guattari

"As cidades são imensas máquinas produtoras de subjetividade individual e coletiva. Engendram, por meio de equipamentos materiais e imateriais, a existência humana sob todos os aspectos em que se queira considerá-las" (GUATTARI, 1992: 172). Sendo assim, podemos pensar nos trabalhos que se seguem como formas de restaurar a "Cidade Subjetiva", termo criado por Félix Guattari para designar a subjetividade em meio ao processo de desterritorialização pelo qual os habitantes das cidades contemporâneas passam. O termo une os níveis singulares das pessoas a níveis mais coletivos,

já que nossos territórios não estão dispostos em pontos específicos da Terra, mas se dispersam em redes e espaços, num rizoma urbano que envolve o planeta.

Para se perder nessa cidade, criamos avenidas, ruas e esquinas. Esse esquema funciona para agruparmos algumas manifestações artísticas no espaço público. Os artistas ou grupos tratados aqui foram escolhidos por critérios de afinidade, proximidade e por terem uma produção embasada nos princípios aqui discutidos, além de suas intenções estarem voltadas para o espaço público.

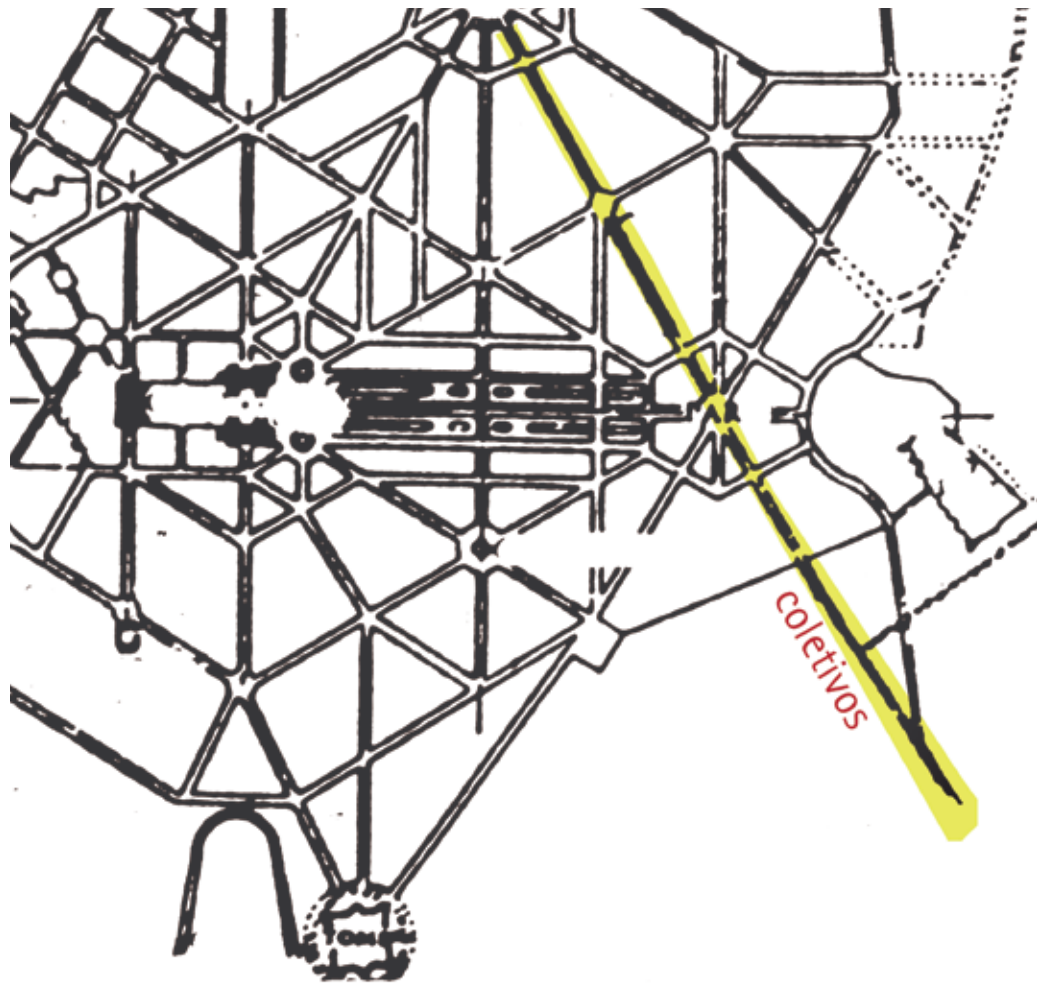
Não se pretende criar aqui um panorama da produção artística, mas sim apontar algumas iniciativas ou trabalhos que de alguma forma alimentam a discussão. Para tanto, criei quatro maneiras de intervir no espaço público, as AVENIDAS. São elas:

- DESVIO (*OU DÉTOURNEMENT*);
- COLETIVOS;
- ATIVISMO POLÍTICO;
- CARÁTER EFÊMERO.

Sabemos que essas categorias são provisórias e nômades, e funcionam como uma orientação para observarmos os trabalhos. Elas não pretendem fechar sentidos, apenas orientá-lo, como se fizéssemos uma pausa na caminhada. Esses lugares recriam as formas com as quais nos relacionamos com as cidades, buscando uma re-ligação afetiva com esses espaços.

Cortando as avenidas estão os artistas, os trabalhos ou grupos que formam as RUAS da cidade. Eles, por sua vez, cruzam as várias avenidas, e é nas esquinas que eles se encontram, criam contaminações, miscigenações, cruzamentos criativos e de tendências.

A seguir, apresentarei as observações sobre cada uma dessas regiões, e, ao final, falarei sobre o trabalho do Poro, que se localiza entre essas inúmeras práticas, avenidas e ruas. A mim me interessa ainda o fato dessa produção migrar facilmente de uma categoria a outra, como ruas que cortam várias avenidas, assim como as linhas que tecem as redes do rizoma.



COLETIVOS

A arte é feita de reuniões arriscadas, caóticas de signos e de formas. Hoje os artistas começam por criar os espaços em cujo interior o encontro pode acontecer. A Arte atual não apresenta mais o resultado de um trabalho, ela é o trabalho em si ou o trabalho futuro.

Nicolas Bourriaud

O individualismo saturou. Há uma necessidade básica de se agrupar, que os meios eletrônicos tendem a facilitar. Sai a rubrica egocêntrica do "gênio criador" e entra a voz coletiva do anonimato criativo e compartilhado.

Ricardo Rosas

Os coletivos surgem, se desfazem, se mantêm, se replicam, vão e voltam, de forma independente e espontânea. Atuam nas sombras, nas brechas ou na luz do dia. Não é de hoje que o desejo de falar através de uma voz coletiva povoa a mente dos artistas. Já atuavam coletivamente os artistas do Construtivismo e Surrealismo, no século XX, o grupo *CoBrA*, a Internacional Situacionista, *Fluxus*, *Art and Language*; e outros nos anos 1960, como o *Group Material* e *Grand Fúria*; nos anos 1980, *The Guerrilha Girls*, *Critical Art Ensemble* etc.

No Brasil, a tradição do coletivismo artístico remonta ao século XIX, com o grupo dos românticos em São Paulo; os grupos de poetas simbolistas; os modernistas da década de 1920, entre eles o grupo antropofágico; os concretistas nos anos 1950, o coletivo Rex na década seguinte e Tupi Não Dá, 3Nós3, Manga Rosa na década de 1970. A partir dos anos 90, vimos surgir um número grande de coletivos artísticos. Para Ricardo Rosas:

Um ponto básico, em se tratando de entender os coletivos brasileiros, é sua freqüente atuação fora dos meios culturais institucionalizados, isto é, aqueles que na sociedade em geral validam o que pode ser tido como "arte" ou não. Cada vez mais, as ações destes grupos (...) se diluem em atos efêmeros, inefáveis, ou pontuais e marcantes, de acordo com a filosofia própria de cada grupo, mas que supostamente questionam todo um circuito instituído de exposição-público-mercado (ROSAS: 2005, sp).

Para o autor, o que diferencia esses novos grupos dos antigos seria o caráter político de suas ações, e também o uso que esses fazem da internet e da tecnologia. Enquanto na Europa e nos EUA, a fusão de arte e política já estava presente nos dadaístas e surrealistas, no Brasil, sem uma forte tradição política, os coletivos atuam nos interstícios das práticas artísticas instituídas e passaram a criar fora das instituições estabelecidas com performances, intervenções urbanas, festas, tortadas⁴, vídeo-ativismo, ocupações, trabalhos com movimentos sociais, *culture jamming* e ativismo de mídia.

4 - A tortada é uma ação realizada pelo grupo Confeiteiros Sem Fronteira, cujo principal foco são políticos e pessoas da mídia, que geralmente são "atacadas" durante palestras ou entrevistas, onde recebem de forma inesperada uma torta de chantili no rosto.

Os três coletivos aqui tratados, Transição Lustrada, de Fortaleza; Grupo de Interferência Ambiental, de Salvador; e Urucum de Macapá, elegeram o espaço urbano como foco para suas ações, resignificando-o, re-simbolizando-os, e mantêm também publicações, sites e veículos/formas de trabalhos colaborativos.

As particularidades de cada lugar imprimem nesses grupos suas características próprias, e estes protagonizam ações que alargam o conceito de arte e relativizam o discurso crítico tradicional. Apresentarei, aqui, alguns trabalhos de três desses grupos que fazem parte da nova geração de artistas brasileiros e se encontram fora do eixo de legitimação cultural. Sua recente produção, ainda pouco conhecida, corresponde ao mesmo tempo ao espírito de nossa época e a uma genealogia de artistas, que começa com as experiências de Flávio de Carvalho, a participação do público e a integração entre arte e vida, propostas por Lygia Clark e Hélio Oiticica, passando pela crítica institucional de Nelson Leirner, as situações e experiências de Artur Barrio até as *Inserções em Circuitos Ideológicos*, de Cildo Meireles.

O conceito de "partilha do sensível", do filósofo Jacques Rancière, junto com grande parte da produção de arte brasileira nos anos 1960/1970 e o conceito de "interstício social", trabalhado por Nicolas Bourriaud, ajudam a criar aproximações do trabalho do GIA, do Transição Lustrada e do Urucum como possíveis formas de experiências políticas na arte contemporânea.

Uma noção de política

Já nos anos 1970, o artista plástico Cildo Meireles apontava o deslocamento da arte do campo estritamente específico da sua linguagem para o campo da política: (...) uma vez que o se que faz hoje tende a estar mais perto da cultura do que da arte, é necessariamente uma interferência política. Porque se a estética fundamenta a arte, é a política que fundamenta a cultura (MEIRELES, 1981: 75).

A estetização generalizada do fazer artístico e a perda da radicalidade do experimentalismo artístico foram paralelas à perda da radicalidade política, isso também ocorreu, em grande medida, com um retorno aos interesses e às regras do mercado de arte⁵ e ao seu sistema tradicional de constituição e funcionamento:

Não podemos mais limitar a *arte política contemporânea* como forma de engajamento e protesto, como ocorreu nos anos 60/70. Nos anos 80 e 90 predominou um discurso que a única forma de se pensar uma "arte política" seria aquela que combate a ditadura. (GOTO, 2005:sp)

Em seu texto: "*A (outra) arte contemporânea brasileira: intervenções urbanas e micropolíticas*", Fernando Cocchiarella aponta que:

se o caráter político da arte na década de 60 e 70 decorria do fato de que todas as formas de oposição atingiam a um alvo comum, que as unificava numa única e grande luta, atualmente eles se manifestam contra alvos não tão facilmente designáveis, posto que difusos, que podem estar situados em quaisquer esferas do campo ético, político e estético, indiscriminadamente, conforme objetivos provisórios (traço que revela e traz à tona a crise do sujeito no mundo contemporâneo) (COCCHIARALE, 2005).

Essas modificações no campo da atuação política se deram mais pela globalização que pelo intercâmbio de idéias entre artistas e ativistas do mundo inteiro. Isso possibilitou a criação de uma espécie de consciência global, em que as lutas passaram a ser direcionadas a poderes intangíveis. Podemos dizer que houve uma politização do espaço público e que as ruas se tornaram espaços de reivindicação e afirmação artísticas.

5 - O mercado da arte brasileiro tem sua história bastante curta, praticamente só se efetiva e ganha força no final dos anos 1970 e começo dos 1980, o que havia antes era um comércio rarefeito entre produtor e consumidor, quase sempre na ausência de intermediários.

TRANSIÇÃO LISTRADA

Numa grande exposição de arte contemporânea no Centro de Arte Dragão do Mar, o Transição Listrada, formado pelos irmãos Renan Costa Lima e Vitor César e Rodrigo Costa Lima, apresenta uma obra coletiva que se consistia em os artistas encherem de cal a sala para eles reservada. No *vernissage*, a movimentação dos convidados levantava a poeira e, aos poucos, preenchia todas as salas do museu com uma névoa branca. Como a cal invadiu o sistema de ventilação. O museu foi imediatamente fechado e assim permaneceu durante três dias. Se considerarmos a interdição do museu como parte da obra, esse trabalho pode simbolizar o estado de espírito dos grupos de artistas da geração 2000: que tem a crítica institucional e o ativismo político como principais características.

A cidade é um espaço humano de cultura e comunicação. A cultura é o cultivo das potencialidades humanas, e a comunicação, a troca dessas potencialidades. A cidade permitiu e generalizou a experiência de proximidade, mas ao mesmo tempo parece organizar-se a partir das divisões do espaço. Para pensar sobre essas divisões, o vídeo *Escada*, do Transição Listrada, aponta para uma solução irreverente ao problema dos meios de segurança particular das cidades. No vídeo, uma pessoa caminha pela calçada com uma escada que usa para ver o que há do outro lado de um muro alto da cidade. A ação se repete várias vezes em diferentes lugares. Pensando nos limites entre o público e o privado, o trabalho acontece a partir de uma situação muito característica de Fortaleza e outras capitais: a construção de muros na cidade, faz com que esta, tenha seu espaço público desarticulado com uma rápida transformação da paisagem urbana.

Em outro trabalho do Transição Lustrada, esse *sem título*, ocorre a seguinte ação: de repente, num local muito movimentado da cidade, duas pessoas correm em direções opostas, ambas esticando uma fita branca de 200m, tornando visível o caminho percorrido. A ação, feita rapidamente, cria um momento de suspensão em que as pessoas no entorno não compreendem bem o que está acontecendo. "A desestabilização dos padrões de conduta naquele lugar pode alterar sua forma de percepção e de ação no espaço público." diz Vitor César, membro do grupo⁶



Transição Lustrada - frame do vídeo Escada Fortaleza - 2004

6 - Depoimento retirado do site www.corocoletivo.org, em junho de 2006

Transição Listrada
Sem Título - 2004



GRUPO DE INTERVENÇÃO AMBIENTAL – GIA

O GIA é um grupo baiano formado por Ludmila Britto, Everton Marcos, Pedro Marighella, Tiago Ribeiro, Cristiano Pítton e Mark Daives, que se conheceram no curso de Belas Artes da UFBA, em 2002. Desde então eles vêm realizando uma série de trabalhos cujo principal foco na ocupação do está no espaço público.

As propostas do GIA questionam a natureza convencional do objeto artístico, encurtando a distância entre arte e cotidiano. É através do absurdo que esse grupo re-propõe a vontade dadaísta de aniquilamento dos mecanismos artísticos tradicionais de produção de significados, revela um entendimento da obra de arte como entidade subjetiva, fragmentária, aberta e instável. Suas intervenções, utilizando-se da provocação e da ironia, distorcem o prestígio social e o valor mercadológico da obra de arte tradicional.

Um dos trabalhos do GIA que eu gostaria de destacar aqui é a série: *Caramujos* – na qual, o grupo, utilizando lonas amarelas e cordões, cria espaços para convivência, nos moldes das improvisações das habitações urbanas de rua, criando arquiteturas efêmeras e coloridas. Essa série questiona a estrutura primária do abrigo e as divisões dos espaços das cidades, onde grandes arranha-céus dividem lugar com casas de papelão dos moradores de rua.

Essa habitação improvisada se aproxima da poética dos *Parangolés* e *Penetráveis* de Hélio Oiticica, no sentido de desejar que a arte seja experiência, pela cor, pela textura. Cada *Caramujo* é um espaço para a convivência e experimentação, além de ser lugar para a criação de novas amizades e relacionamentos.

Produzido durante a Manifestação Internacional de Performance em Belo

Horizonte, o *Caramujo* foi habitado pelos integrantes do GIA por toda a semana em que o evento aconteceu: seja dormindo, lendo, tomando café, ou conversando e decorando o espaço. A construção-caramujo integrou-se na arquitetura da Casa do Conde. Bem na entrada, todas as pessoas que chegasse à casa tinha que passar por ele, e era necessário pular os cordões amarelos que ligavam a Casa ao *Caramujo*. As pessoas, entre uma performance e outra, passavam ali para descansar ou matar o tempo; aproveitavam para conversar sobre arte e outros assuntos.

Também um pequenino *Caramujo* foi produzido num ponto de ônibus na cidade de Salvador, criando sombra onde as pessoas esperam a condução. O trabalho busca uma forma de se relacionar com a cidade, tornando-a mais confortável para seus habitantes. É interessante também o fato de que as pessoas que estão ali, muitas vezes, não sabem que aquilo pode ser uma obra de arte simplesmente por elas se relacionarem com aquela interferência.

Em outro trabalho, o *Não-Propaganda*, o GIA utilizou faixas amarelas vazias, cor que identifica o grupo, criando situações em que existe uma subversão de veículos publicitários de venda de produtos e serviços, faixas de rua ou homem-sanduíche, que não carregam dizeres, porém espaços vazios, como se fosse possível preenchê-los, seja com mensagens, textos, ou imagens da nossa própria imaginação. Cria espaços para subjetivações, além de ser uma brincadeira bem humorada, que promove um estranhamento, do tipo: "o que esse cara está aí fazendo com esse cartaz em branco, fazendo propaganda de nada?".

Numa outra versão do mesmo trabalho, o grupo se insere em um bloco do circuito principal do carnaval de Salvador. Várias pessoas durante o carnaval, que acabam participando do trabalho, carregando faixas como se fosse uma

grande passeata pela "não-propaganda". Os registros da ação entram para dar uma nova dimensão ao trabalho e dão a impressão de que todas aquelas pessoas estavam participando da ação. Nesse contexto o conteúdo destacado é o da alegria, sentimento estereotipado de Salvador, "capital da alegria, do verão e do calor".

Não-Propaganda aponta para questões do uso que a publicidade faz do espaço público para fins privados e que além de esgotar nosso olhar pelo excessivo aparato midiático de imagens, nos sufoca, pela insistência em consumir, criando desejos superficiais, que podem ser, às vezes, facilmente realizados nas prateleiras dos *shoppings*.

Também nessa linha, o GIA realiza o que talvez seja um dos seus trabalhos de maior cunho político: *Balões Vermelhos*, ação realizada em 2003, durante os ataques dos Estados Unidos ao Iraque. Foram jogados do alto de um prédio residencial bem conhecido da cidade de Salvador inúmeros balões vermelhos com tiras de papel presas a eles. Na medida em que os balões iam caindo, e as pessoas os iam pegando lá em baixo, lia-se, nas tiras de papel, frases como: "E se fosse uma arma química?", "E se fosse uma bomba?".

A imagem do trabalho brinca com a imagem festiva e inofensiva de balões de festa sendo jogados pela janela, mas logo a intervenção se transforma num ato de protesto diante de uma realidade que pode parecer distante, mas que todos conhecem. Ela traz um sentimento muito grande de vulnerabilidade, ao qual estamos todos submetidos. Os *Balões Vermelhos* podem ser uma maneira de mostrar que o medo e a negação de uma vida compartilhada globalmente, nos trazem uma grande necessidade de lutar por uma consciência global dos problemas que enfrentamos.

O trabalho *Presente*, do GIA – é uma ação na qual são deixados nas ruas

presentes abandonados. Ao realizar esse trabalho, o GIA alimenta-se das inúmeras possibilidades improváveis sobre qual será o fim desses embrulhos, ampliando sua capacidade poética de desviar o enfadonho ritmo do dia-dia anonimamente. O acaso será determinante sobre que reações esses presentes irão desencadear nas pessoas que os receberem. E quem receberá o presente? E o que fará essa pessoa com ele? Um sentimento misto de curiosidade e desconfiança paira sobre esses belos embrulhos. Penso nessa ação como um trabalho realizado para uma só pessoa, quase como uma obra exclusiva para aquele que receberá o presente aleatório. Criando uma situação que desloca de vez a pessoa de seu ritmo cotidiano e favorecendo as relações humanas, uma vez que o GIA oferece o presente e recebe o improvável, funda-se também novas zonas de comunicação.

O trabalho *Fila* é uma ação desenvolvida pelo GIA, onde seus integrantes criam uma fila em locais locais inusitados, como: em frente a um quadro de Volpi, a alguns trabalhos do Salão de Arte da Bahia ou em frente ao pôr-do-sol no cais em Salvador. Esse deslocamento da fila é uma brincadeira bem-humorada com uma situação que faz parte da vida de um grande número de brasileiros, seja para o acesso a serviços públicos (do transporte ao atendimento médico, da matrícula escolar à compra de ingresso para o futebol) ou privados (do banco, do supermercado, do cinema). A fila é uma apologia à perda de tempo, e cria falsas burocracias para situações contemplativas, como ver um quadro num museu ou ver o pôr-do-sol. A *Fila* cria grande curiosidade nos outros e chama uma enorme atenção para uma obra em um salão, como se aquela obra fosse mais importante que todas as outras. É também uma alusão ao turismo cultural, pois ao ver a Fila, em frente a um Volpi, por exemplo, logo temos em mente situações como o quadro da Monalisa, em que uma multidão disputa espaço para tentar vê-lo.



Grupo de Interferência
Ambiental
Balões Vermelhos, 2003



Grupo de Interferência
Ambiental
Caramujos - 2003



Grupo de Interferência
Ambiental - Fila - 2003



Grupo de Interferência
Ambiental
Não Propaganda - 2002



Grupo de Interferência
Ambiental - Presente - 2004

URUCUM

O Coletivo Urucum, criado por volta do ano de 1996, formou-se a partir da experiência de divisão de ateliê. Arthur Leandro, um de seus integrantes, conta que atualmente o coletivo "tem formação variada, funcionando como uma espécie de grife onde, dependendo da proposta e do interesse dos seus membros, pode haver formação diferenciada". As intervenções do grupo são realizadas primordialmente nas ruas e em locais públicos da cidade. Trata-se de buscar espaços de atuação em que a experiência artística não seja mediada pelas dinâmicas institucionais – curadoria, técnicas expositivas, ação educativa, cuidados com a integridade dos trabalhos, etc –, nem esteja impregnada da carga simbólica conferida aos trabalhos pelos tradicionais espaços de exibição. Para o grupo, a rua é entendida como o local propício para a experimentação sem mediação, uma metáfora na qual pouco espaço é permitido para a representação de realidade. Ao contrário, são trabalhos que partem do real para o real e para um público que, em última análise, não espera a experiência artística: é "pego de assalto". Afirma Arthur Leandro em entrevista⁷.

.....

No fim da tarde, milhões de andorinhas lotam os fios elétricos de uma das esquinas mais movimentadas de Macapá. *Os Catadores de Orvalho Esperando a Felicidade Chegar* é uma ação do Urucum em que eles, os "catadores", usando óculos e toucas de natação, recolhem, em vários penicos coloridos, o "orvalho" das andorinhas. O nome do trabalho é uma brincadeira com um hábito muito comum no norte do país, em que no final da tarde, depois de dar um banho nas crianças, as mães as colocam sentadinhas na porta de casa e dizem: "fiquem aí quietinhos, esperando a felicidade chegar".

7 - Entrevista feita por
Fernanda Albuquerque, 2005

Outro trabalho do grupo é *Divisão Imaginária*: ao meio dia, quando o sol passa pelo meio do mundo, o grupo sentou-se no marco zero da linha do equador, em Macapá, e bordou com linhas vermelhas as palavras "imaginária" e "divisória" em lenços brancos. A divisão imaginária do globo em países do norte e do sul – ou em outras palavras os ricos e os pobres – foi a questão trabalhada pelo Grupo Urucum durante esse equinócio de setembro de 2003. Talvez o que os artistas do Grupo Urucum queiram mesmo, seja essa tomada de consciência de que a divisão mundial também é uma construção cultural, e, portanto, faz parte do imaginário tanto quanto a latitude zero que atravessa Macapá. A linha é divisória por motivos econômicos e culturais.

Na passagem de 2002 para 2003, o Grupo Urucum realizou o trabalho *Mensagens Vazias*. Situados próximos à Fortaleza de São José, junto ao centro urbano de Macapá, os integrantes do grupo se puseram a abordar os passantes, pedindo que lhes confidenciassem seus desejos em pequenos bilhetes que seriam lançados ao Rio Amazonas dentro de garrações. A intervenção estimulava os passantes a se deterem por um momento, em meio às festividades muitas vezes eufóricas que caracterizam a passagem do ano, e se interrogarem sobre os seus sinceros anseios e aspirações, compartilhando-os com os artistas e, eventualmente, com outros participantes da comemoração. Tratava-se de propôr uma experiência que possibilitasse ao público romper com a mesmice dos rituais de ano-novo, não só para o ano que estava por vir, mas para a vida que se encontrava em curso.



Urucum - Linha Imaginária
Macapá - 2004

ESTÉTICO E POLÍTICO

Muitas podem ser as formas de se fazer uma arte politicamente engajada na contemporaneidade. O teórico francês Jacques Rancière vem criando uma reflexão, procurando construir uma via de compreensão da noção atual do Estético, conceito que pode nos ajudar a identificar e a entender inúmeros desses trabalhos de arte contemporânea. Rancière define esse conceito como um "modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensar suas relações". "A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo" (RANCIÈRE, 2005:17). Compreendendo o sensível como domínio do estético e do político simultaneamente.

O Sensível é considerado o solo primeiro sobre o qual as ações se dão. O Modo de participação que neste se opera é definido pela noção de "Partilha do Sensível", isto é,

partilha de espaços, tempos e tipos de atividades que determinam propriamente a maneira como as pessoas se prestam à participação, e como uns e outros tomam parte dessa partilha (...). É a partir dessa estética primeira que se pode colocar a questão das "práticas estéticas", no sentido em que entendemos, isto é, formas de visibilidade das práticas da arte, do lugar que ocupam, do que "fazem" no que diz respeito ao espaço comum (RANCIÈRE, 2005:15).

As práticas artísticas são maneiras de fazer que intervêm nessa distribuição geral do sensível, nas suas formas de visibilidade e modos de ser. Além disso, criam novos modos de sentir e induzem novas formas de subjetividade política.

As artes, segundo o teórico, nunca emprestam mais do que podem às táticas de dominação ou emancipação. O que ambas têm em comum são as repartições do visível, as funções da palavra. A questão da relação entre

o estético e o político coloca-se no cerne desse recorte sensível comum das formas de sua visibilidade e de sua disposição, das funções das palavras, dos movimentos e das ações.

De acordo com Nicolas Bourriaud, a tarefa da arte contemporânea é criar espaços livres, cujo ritmo atravesse aqueles que organizam a vida cotidiana; é favorecer relacionamentos intrapessoais diferentes daqueles que nos impõe a sociedade da comunicação. Ele aponta para as "utopias de aproximação", práticas artísticas que pretendem agir, gerando novas percepções e novas relações de afeto, num mundo regulado pelo isolamento individual.

Para Bourriaud, a arte contemporânea desenvolve um projeto político, enquanto se esforça em problematizar a esfera relacional. Ele trabalha o conceito de arte como "interstício social", termo criado por Marx para categorizar comunidades de troca, que escapam do modelo da economia capitalista. O interstício é um espaço de relações humanas que se insere de forma aberta, sugerindo outras possibilidades de trocas que não aquelas em vigor no sistema.

ESPAÇOS ALTERNATIVOS PARA A PRODUÇÃO DA ARTE

A Base, criada pelo Transição Lustrada em janeiro de 2002, é um espaço de mídia e de artes plásticas em Fortaleza. Essa casa funcionava como um local de produção, de exposições e debates. Em algum tempo, a Base se transformou num ponto de encontro entre artistas de todo o Brasil, que além de expor seus trabalhos participavam de palestras, projeções de filmes etc.

As atividades da BASE visaram estabelecer e intensificar a comunicação entre artistas de vários pólos artísticos do Brasil, principalmente daqueles pontos fora dos centros hegemônicos. Todos os artistas que participaram desse projeto pertencem a uma nova geração e contribuíram muito para a construção do discurso artístico e para o desenvolvimento da arte contemporânea nas suas cidades respectivas (catálogo da exposição Vizinhos).

No mundo cada vez mais interligado em que vivemos hoje, espaços reais e virtuais como redes de comunicação oferecem um campo para novos meios artísticos, como o Salão de M.a.i.o, organizado pela primeira vez em 2004 pelo GIA. O evento era um salão de intervenções urbanas, totalmente auto-gestionado, onde pessoas do Brasil inteiro eram convidadas a enviar propostas de ações que seriam executadas pelo grupo na cidade de Salvador. Muitos artistas se deslocaram até a cidade para colaborar com a execução. Os trabalhos utilizam os mais diversos suportes, como lambe-lambes, ações performáticas, panfletos, instalações públicas, projeções etc. O evento possibilitou grande troca de informações e experiências entre jovens artistas do Brasil. Muito se aprende com esse procedimento, um artista executando o trabalho de outro. Para todas as pessoas que trabalharam na execução das propostas, é um desafio receber trabalhos e realizá-los, pois cada contexto acrescenta nos trabalhos diferentes leituras.

A partir do Salão de M.a.i.o, uma rede de amizades foi criada com pessoas de Salvador que realizaram as ações, artistas que mandaram propostas ou aqueles que viajaram para lá para participar do evento. O modelo do Salão pôde ser facilmente realizado em outras cidades, se expandindo e gerando eventos similares, como por exemplo, o EIA – Experiência Imersiva Ambiental – que aconteceu em São Paulo e já teve três edições, a primeira em 2004, a segunda em 2005 e a terceira em 2006. Outros eventos que aconteceram sob os mesmos moldes do Salão de M.a.i.o foram o MultipliCidade, em Vitória, 2006 e o Intervenções Urbanas, em Fortaleza, em 2007.

O que me parece interessante nesses casos, é o fato de que qualquer pessoa pode organizar um Salão, executando todas as funções como, por exemplo, as de curador, produtor e crítico. O que relativiza o peso legitimador das esferas institucionalizadas da Arte e apresenta outras formas de veiculação que não as tradicionais. Cada evento desse tipo reforça ainda mais as redes entre os artistas.

Para esses artistas, a alternativa é discutir seus trabalhos acima de qualquer regra mercadológica imposta, criando espaços coletivos e independentes, onde se misturam as atividades de criação, exposição e circulação. Eles estão experimentando criar instituições novas, ou seja, ter o poder de mostrar ou selecionar em suas mãos, além de estarem experimentando formatos de articulação e de veiculação de trabalhos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

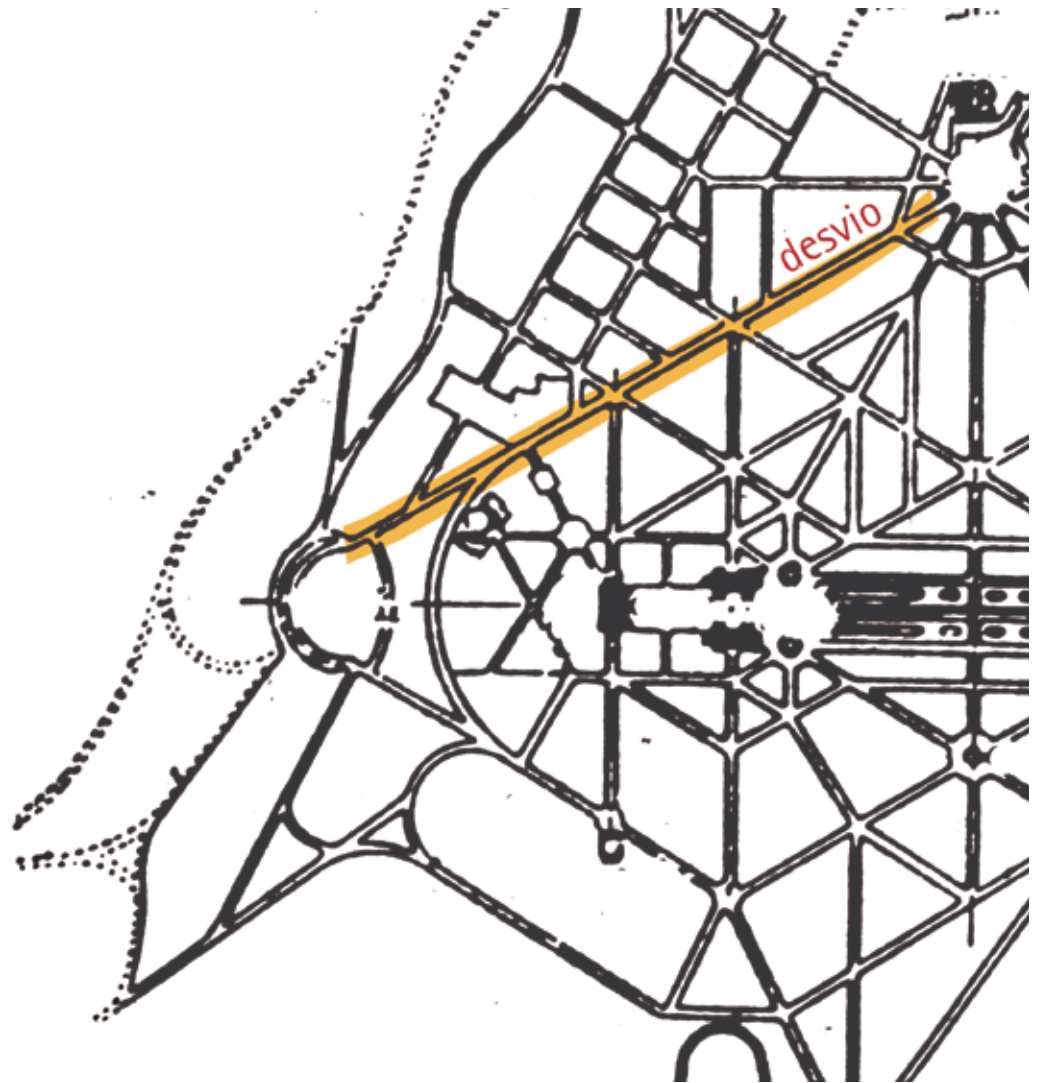
A atuação desses grupos, baseada na experimentação e nas ações efêmeras, busca o espaço público como espaço privilegiado para as ações artísticas. A alegria e a amizade são sentimentos que emergem de sua prática coletiva. Os três grupos tratados neste texto são formados por amigos e as principais questões talvez sejam trabalhar junto, dividir experiências e pensar coletivamente o espaço no qual eles se inserem. Com poéticas e cogitações distintas, guardam em comum entre si e as cidades a dissolução de fronteiras e de significados entre as categorias artísticas, o autor e o espectador, a arte e a vida.

Da mesma forma como o conceito e as práticas políticas são reinventadas ao longo das histórias, também as concepções políticas da arte são recriadas, vindo a construir distintas estratégias de inserção e contextualização da arte nas tramas sociais: a arte de crítica institucional, o artista curador⁸, o engajamento social e as manifestações coletivas são algumas possibilidades dessa concepção.

"PROCURE OUTRO CAMINHO" – essa era a frase que estava escrita em lambe-lambes colados pelo Transição Lustrada na cidade de Fortaleza. Esse trabalho é um convite a fugir da rotina, além de nos fazer pensar a respeito da necessidade real de se criarem meios e espaços alternativos ao Museu/Galeria, que podem ser distintos dos do circuito tradicional, pois viabilizam outros artistas, idéias e processos.

Porém, esse "trabalhar nas ruas" não significa colocar-se à margem do sistema de arte, mas sim tomar uma posição crítica diante do circuito, trabalhar fora para afirmar a existência de uma arte além daquela estabelecida pelo mercado.

8 - Artista-etc. (Artista-Curador, Artista-Produtor, Artista-Escritor), é uma expressão cunhada por Ricardo Basbaum para designar a pluralidade de papéis sociais desempenhada por um artista nos dias atuais. Artistas gerem espaços expositivos, escrevem textos a respeito do próprio trabalho ou de outros artistas, organizam curadorias, entre outras atividades.



DESVIO

*Se a arte morreu, ou o público desapareceu,
então nos encontramos livres de dois pesos mortos.
Em potencial, todos nós somos algum tipo de artista –
e potencialmente todo público recuperou sua inocência,
sua capacidade de tornar-se a arte que experiência.*

Hakim Bey

O *détournement* ou desvio é um conceito criado pelos Situacionistas numa crítica à arte institucionalizada e na defesa da criação de situações. Buscaria despertar, através do choque, a espontaneidade perdida do cotidiano (DEBORD, 1956). E para desviar esse ritmo, se propunha a inserção de elementos de estranheza. Uma tradução de *détournement* seria "desvio", mas o termo também carrega o sentido de "raptos" ou "subversão".

Um dos exemplos mais conhecidos do grupo: pegar uma história em quadrinhos e inserir textos marxistas sobre os balões⁹. Em outro exemplo, um Situacionista subiu ao altar da catedral de Notre Dame (Paris) vestido como monge dominicano e proferiu um sermão para os fiéis presentes sobre como a Igreja Católica sugava suas vidas "em favor de um Paraíso vazio", logo depois proclamando que Deus estava morto¹⁰. Esses pequenos atos de arte/sabotagem visavam provocar um choque que despertasse reflexões sobre as expectativas com o cotidiano – vive-se em formas pré-concebidas, esperadas, e quebrá-las pode despertar a espontaneidade e a criatividade que os Situacionistas julgavam necessárias para a vida liberta.

Assim como os coletivos citados no capítulo anterior utilizam uma espécie de *détournement*, criando obras efêmeras que desviam o ritmo cotidiano, os ativistas-artistas também utilizam essa técnica no espaço público.

9 - Ver exemplos em <http://picturebook.nothingness.org/pbook/situgraphics/> (acesso em: 02 dez.2005).

10 - Citado em ASSIS, Érico. *Táticas lúdico-midiáticas no ativismo político contemporâneo*. Dissertação de Mestrado. São Leopoldo, UNISINOS, 2006

CULTURE JAMMING

A *culture jamming* é a prática de parodiar peças publicitárias e usar *outdoors* para alterar suas mensagens. O termo *jamming* é uma gíria da língua inglesa associada com a prática de interferir em transmissões de rádio com ruídos ou sobreposição de transmissões. Vem do verbo *to jam*, que é utilizado com diversos significados, como entupir, perturbar e confundir. Uma tradução aproximada de *culture jamming* seria, portanto, "causar confusão na cultura" (ASSIS, 2006: 175). O termo foi cunhado em 1984 pela banda de áudio-colagem Negative Land de São Francisco, embora seja praticamente impossível apontar as raízes da *culture jamming* porque essa prática é, em si mesma, uma mistura de grafite, arte moderna, filosofia punk etc. Usar *outdoors* como uma tela de militância tampouco é uma nova tática revolucionária, já que por exemplo a *Billboard Liberation Front* tem alterado propagandas há vinte anos.

Podemos pensar a *culture jamming* a partir do conceito de "guerrilha semiológica" – de Umberto Eco: uma guerra que se daria através de imagens, por meio da deturpação de signos e significados, uma ação para impelir o público a controlar a mensagem e suas múltiplas possibilidades de interpretação. (ECO, 1968: 174)

Em ações como a da *Billboard Liberation Front* (Frente de Libertação dos *Outdoors*) – os ativistas colavam novos elementos sobre as peças publicitárias de forma a alterar, deturpar ou sabotar o sentido delas. Sobre um *outdoor* de marca de cigarro que associava o machismo ao tabagismo, por exemplo, foi colado um sutiã rosa sobre o peito nu do modelo¹¹ ou da *Barbie Liberation Organization* – ativistas que trocavam chips de voz entre bonecos *Comandos em Ação* e bonecas *Barbie* e levavam os brinquedos de volta à loja; as

11 - <http://www.billboardliberation.com/turk.html> (acesso em: 2 dez. 2005).



Outdoors alterados
San Francisco - 1987

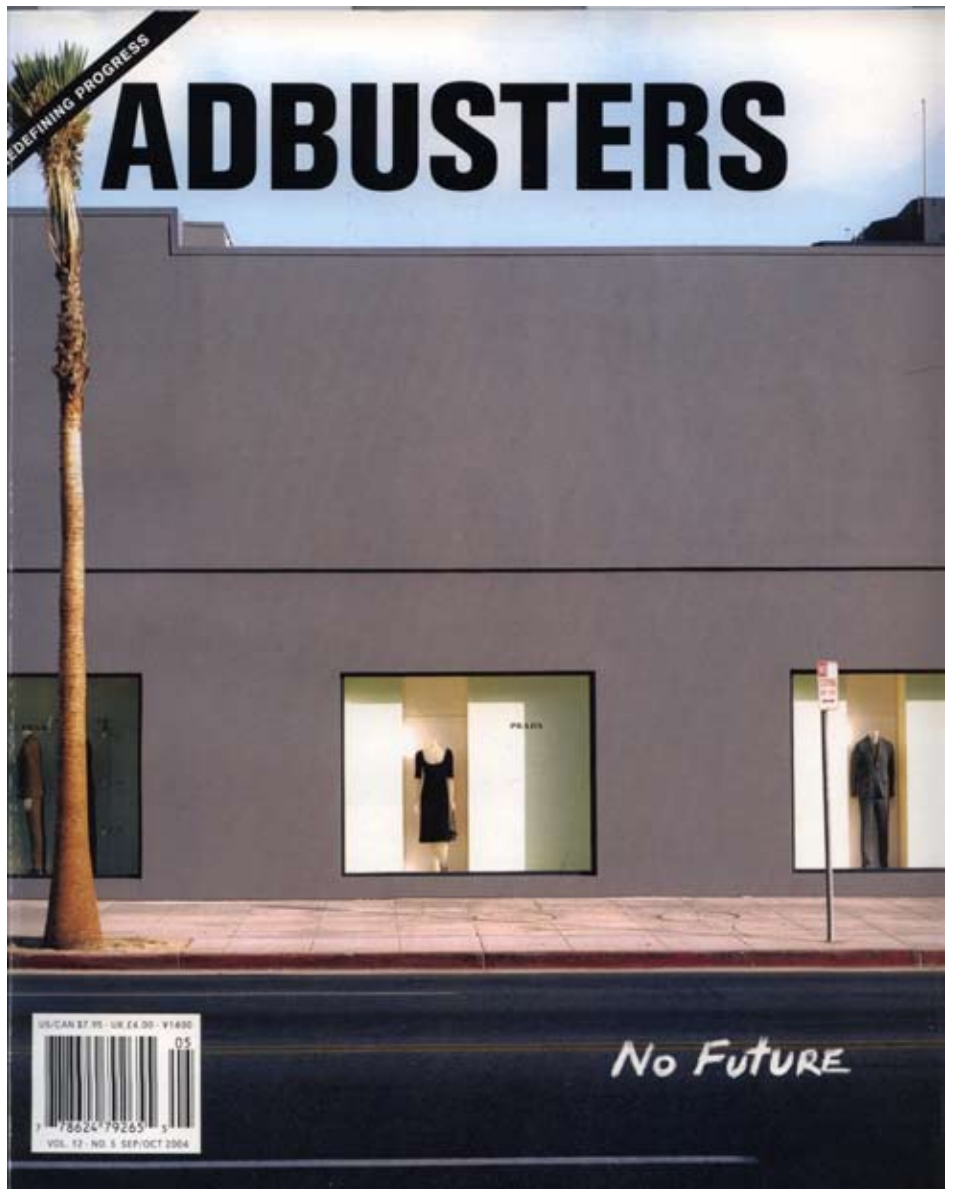
meninas compravam Barbies que diziam frases como "a vingança é minha!" e meninos ganhavam soldados de plástico que gritavam "vamos planejar nosso lindo casamento!" A intenção era questionar a identidade de gênero estereotipada que os brinquedos propunham, através da manipulação das expectativas, dos signos, associados aos produtos.

ADBUSTERS

Os *jammers*, enquanto versão contemporânea dos Situacionistas e de seus *détournements*, apropriam-se da estética do mercado (dos logotipos, da qualidade fotográfica, dos textos impactantes, do *design* experimental, do pop) para contestar os valores que o próprio mercado promulga. Isso diferencia daquelas ações realizadas diretamente na publicidade com *sprays* ou tintas, pelo seu alto nível de qualidade gráfica, dando a impressão real de que é o mesmo anúncio impresso com uma outra mensagem.

A Adbusters Media Foundation (Caça-Propagandas) descreve-se como "uma rede global de artistas, ativistas, escritores, brincalhões, estudantes, educadores e empreendedores que querem levar adiante o movimento de ativismo social da era da informação"¹². A ONG foi fundada em Vancouver, Canadá, em 1989, por ativistas ambientais que propunham uma mudança de foco: em lugar de criticar diretamente o tratamento da natureza, deveriam ser criticados o consumismo e a promoção dele (a publicidade), que causam o desperdício de recursos naturais e "danos ao meio ambiente mental".

12- Em http://www.adbusters.org/network/about_us.php



Criticar publicidade com mais publicidade e exigir ética dos veículos na disponibilização de espaços comerciais na TV tornaram-se características permanentes na filosofia da organização. A Adbusters alcançou fama como a face mais organizada e popular do movimento *culture jamming* – especialmente através de paródias de anúncios publicitários famosos, com um viés crítico. Entre eles há, por exemplo, séries de anúncios que transformam Joe Camel, garoto-propaganda dos cigarros Camel, em Joe Chemo, hospitalizado com câncer terminal ("Chemo" remete a *chemotherapy*, quimioterapia). Podem ser citados também anúncios que lembram os perigos do álcool, como dirigir alcoolizado e violência caseira, "esquecidos" pela campanha da vodka Absolut, ou que mostram o palhaço Ronald McDonald com um adesivo com a palavra "Gordura" sobre a boca.

Além do *website* www.adbusters.org, atualizado diariamente com notícias sobre os mesmos temas e carregado de recursos para comunicação entre os vários colaboradores da organização, os Adbusters mantêm a Adbusters Magazine, que traz artigos, produções artísticas e notícias relacionadas a poder nas grandes corporações, consumismo, contestação e outras questões relacionadas aos males do capitalismo contemporâneo.

A revista, além de fonte de renda (não a única, pois, como fundação, a organização recebe diversas doações), é a face mais conhecida da Adbusters: tem circulação de 120 mil exemplares por toda a América do Norte e distribuição (por assinatura) para todo o mundo. Cabe comentar seu projeto editorial diferenciado: à semelhança de revistas experimentais, como a Colors, a Adbusters Magazine muda seu projeto gráfico e estrutura a cada número, adaptando-se ao tema central da edição. Há seções fixas, mas a temática guia o conteúdo da edição – nas últimas edições tiveram como destaque: o narcisismo da arte contemporânea, formas de estimular jovens a

produzir sua própria mídia, não-violência e guerra, os limites da ciência; falta de perspectivas ecológicas. Anualmente, uma edição dedicada às melhores idéias para melhorar o mundo – guia o conteúdo da edição.

Além das paródias publicitárias, os Adbusters mantêm campanhas. As mais conhecidas promovidas pela fundação são: o Buy Nothing Day ("Dia Sem Compras") e a TV Turnoff Week ("Semana da TV Desligada").

O Buy Nothing Day consiste em promover ações de rua que convençam pessoas a não comprar nada no dia seguinte ao Dia de Ação de Graças (toda última sexta-feira de novembro), quando tradicionalmente na América do Norte a população aproveita o feriado para fazer as compras de Natal. Promovido desde o início dos anos 1990, em 2005 o evento foi realizado em 25 de novembro, quando ativistas em 60 países desenvolveram ações anti-consumo em lojas, *shopping centers* e outros espaços comerciais.

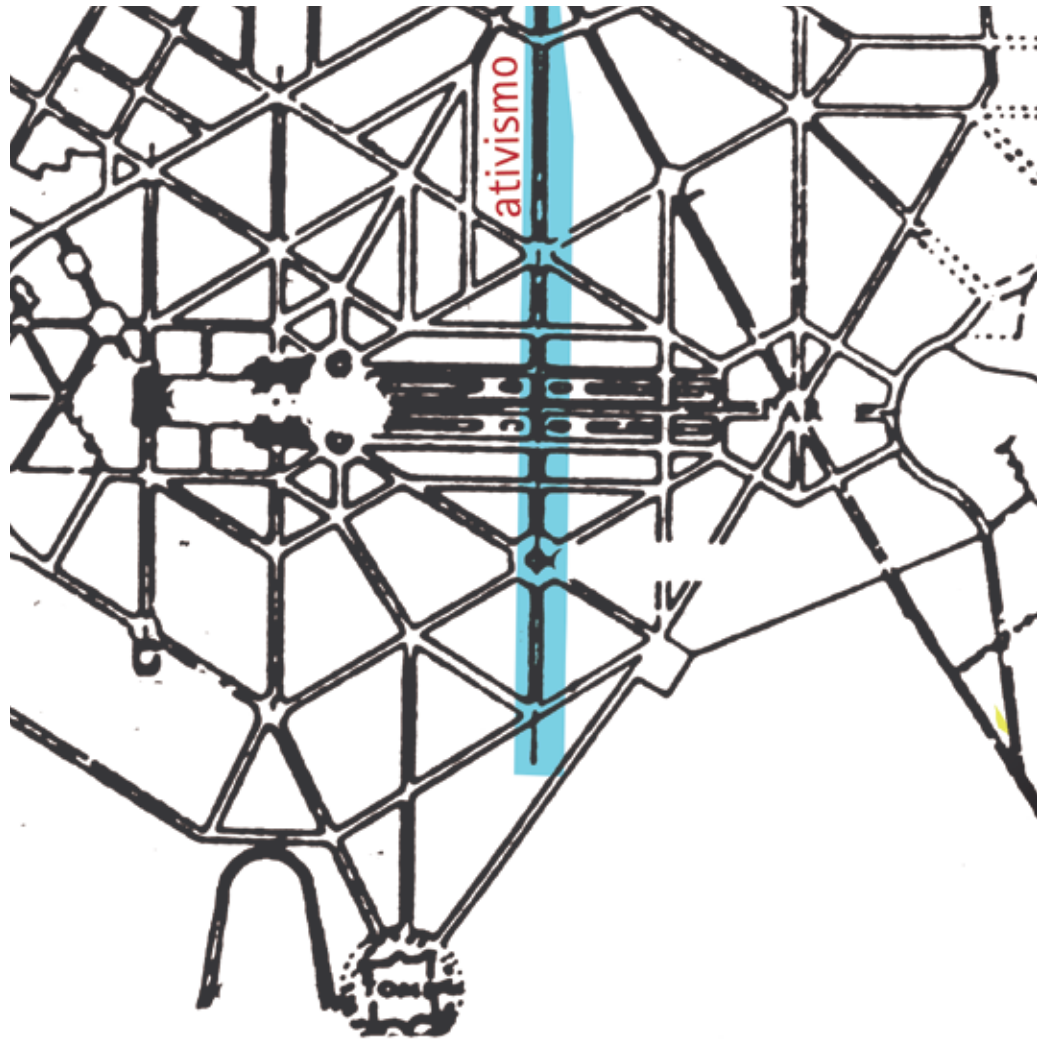
A TV Turnoff Week propõe que todas as televisões fiquem desligadas durante a semana na qual emissoras dos Estados Unidos avaliam os índices de audiência para definir preços de espaço comercial para o resto do ano. Promovida desde meados dos anos 90, em 2005 a campanha ocorreu entre 25 de abril e 1º de maio. Desde 2004, ela está centrada na promoção do aparelho TV-B-Gone (Suma, TV!), uma espécie de controle remoto universal, do tamanho de um chaveiro, que desliga qualquer televisão, e tem como proposta desligar televisões em TV Walls, lojas, bares, restaurantes etc e esse aparelho é vendido no *website* da Adbusters.

A última campanha de destaque da organização foi a criação do tênis Blackspot quando a Adbusters passou a ser uma empresa fabricante de tênis para o mercado jovem. A intenção é criticar as práticas anti-trabalhistas da Nike e outras empresas do setor, criando um produto manufaturado em

fábricas com sindicato forte e envolto em princípios de "comércio ético". A marca do tênis é um círculo preto rabiscado à mão, o "black spot". Como parte da campanha, a Adbusters estimula todo jovem a rabiscar o "black spot" sobre tênis de todas as marcas.



Propaganda do tênis
Black Spot



ATIVISMO POLÍTICO E AÇÕES DIRETAS

Mas "embaixo", a partir dos limiares que cessam a visibilidade, vivem os praticantes ordinários da cidade. Forma elementar dessa experiência, eles são caminhantes, pedestres, cujo corpo obedece aos cheios e vazios de um texto urbano que escrevem sem poder lê-lo.

Michel de Certeau

O termo "tática", criado por Michel de Certeau, poderia ser considerado um termo chave para tratarmos das práticas ativistas no espaço público e suas relações com o universo da arte, seja pela forma de articulação, seja pela prática colaborativa.

A Tática seria uma hábil utilização do tempo, das circunstâncias que o instante preciso de uma intervenção transforma em situação favorável, à rapidez de movimentos que mudam a organização do espaço, às relações entre momentos sucessivos de um golpe (CERTEAU 1994: 45).

Podemos dizer que as mudanças ocorridas na cultura, a partir do crescimento da globalização, criaram uma espécie de consciência global dos problemas que vivemos, e a possibilidade do contato e do intercâmbio entre artistas e ativistas em todo o mundo.

Desde Seattle (1999) e Gênova (2001), sem esquecer o levante do Ejército Zapatista de Liberación Nacional no México, em janeiro de 1994, uma nova dinâmica de politização se disseminou pelas gerações mais jovens. A partir de então, as lutas não se dirigem mais a um poder ou governo específico, mas contra intangíveis e abstratas organizações do poder global, como a OMC – Organização Mundial do Comércio ou o FMI – Fundo Monetário Internacional, ou o Fórum Econômico Mundial, em Davos. Trata-se da tomada de consciência, sobre o desejo e a responsabilidade de fornecer novos modelos de significação produzidos ativamente, criando modelos utópicos de mudanças sociais e participação política.

Ao pensar em utopias, podemos nos remeter ao pensamento do geógrafo brasileiro Milton Santos. Para ele a utopia não é algo inatingível ou irrealizável, mas sim a possibilidade real de mudanças. Baseados nisso, podemos pensar que a utopia política não seria obsoleta nos dias hoje, não é algo que tenha não deva ser considerado mas, naturalmente, em alguns aspectos, tem que

ser diferentes das utopias do passado. É necessário se repensar os modelos utópicos e criar novos. Mais do que nunca, é necessário que as utopias políticas não sejam hierárquicas nem prescritivas, no sentido de que dita às pessoas o que fazer, criando uma espécie de "gaiola" ideológica, se fizessem isso, não seriam utopias livres.

A arte pode ser uma ferramenta muito potente para transgredir conceitos, pois propõe uma forma de perceber o mundo diferentemente da lógica que o sistema capitalista nos impõe. A arte propõe uma vivência sensível das coisas que nos cercam. É um olhar apaixonado e sem preconceito sobre a vida e é um discurso baseado no desejo de se criar relações com o mundo e com os outros - um desejo de transgredir, não numa ótica panfletária, mas de forma sensível. Assim uma estética revolucionária pode ter a função de despertar o espectador para o conteúdo das idéias que estão sendo discutidas.

A arte gera contra-informação, pois tem um substrato valioso e contaminante: cultura. Contaminado por cultura, o homem só dirá "sim" àquilo que reconhecer como parte desse seu novo multi-universo de compreensão, o pensador Hakim Bey, nos anos 1980, defendia que o "levante" é mais eficaz que a guerra. É como diluir a ação revolucionária no espaço-tempo, em uma ação elástica, distendida, pontuada por pequenas ações, distribuídas durante muito, muito tempo. Isso faz com que se minem progressivamente as resistências, oferecendo momentos libertários, nos quais se pode viver plenamente a própria realidade (BEY, 2004:25).

Ricardo Rosas, em seu texto NOTAS SOBRE O ATUAL ESTADO DO COLETIVISMO ARTÍSTICO NO BRASIL, aponta que: "Se a arte conceitual tradicional transformou em "Arte" a rua e elementos incompatíveis, temporários e cotidianos, atualmente o sentido não é transformar esses lugares e coisas em

"Arte" mas diluir-se "com arte" neles. E aponta que ações pontuais como a mudança do nome da Avenida Roberto Marinho por avenida Vladimir Herzog pelo Centro de Mídia Independente, em São Paulo (2005)¹³, pode não ser considerado "Arte", mas seu poder simbólico é tal que serve para inspirar táticas conceituais que desmantelem o ideal simbólico dominante.

Na seqüência, serão apresentados o trabalho de três grupos cujas obras tocam os limites entre as artes e o ativismo político. Reclaim the Street (Europa), Grupo de Arte Callejero (Argentina) e Frente Três de Fevereiro (Brasil).

13 - No dia Pela Democratização da Mídia, o Centro de Mídia Independente fez um ato de re-batismo popular da Av. Jornalista Roberto Marinho para Av. Jornalista Vladimir Herzog em São Paulo. O re-batismo foi uma reação contra a mudança de nome da antiga Av. Água Espraiada para Av. Jornalista Roberto Marinho, que buscava homenagear o empresário recém falecido. A ação aconteceu por volta das 14h30 com a mudança da primeira placa na esquina da Av. Santo Amaro com a Av. "Vladimir Herzog". Ao todo foram modificadas cinco placas, até o momento em que começou uma ação policial, que encaminhou alguns manifestantes para a delegacia.

RECLAIM THE STREETS

*Lute pelo direito de festejar!
Festeje o direito de lutar!*

(Hino da banda Bestie Boys)

Formado originalmente em Londres, no outono de 1991, o Reclaim the Streets (RTS) surgiu como um pequeno grupo que se juntou a cultura *rave*, a ecologistas radicais, anarquistas e artistas plásticos, ou artistas de circo para retomar as ações diretas¹⁴ contra os carros. Foi o movimento de mais rápido crescimento desde maio de 1968 em Paris. Nas suas próprias palavras, eles estavam fazendo uma campanha: "Por caminhadas, pedaladas e por transporte público barato ou de graça e CONTRA carros, estradas e o sistema que os criou". Para eles os carros e o trânsito "são elementos que dominam as nossas cidades, poluem, congestionam e dividem as comunidades". Eles isolaram as pessoas umas das outras e tornaram as ruas meros meios para veículos motorizados passarem sem qualquer respeito pelas pessoas. Os carros criaram vazios sociais "ao dispersar e fragmentar atividades cotidianas e ao aumentar o anonimato social." (LUDD, 2002:42).

O tema comum que começou a ser discutido entre essas contraculturas era o direito ao espaço não colonizado para morar, para as árvores se desenvolverem, para as pessoas se reunirem, para dançar. O grupo tem como meta retomar as ruas para as pessoas, o que significa libertar as ruas do controle das corporações e seus anúncios, dos carros e do controle estrito do governo. O RTS acredita que se nos livrarmos do carro poderemos recriar um ambiente mais seguro e mais atrativo para viver, devolveremos as ruas para as pessoas.

A forma encontrada pelo RTS para se manifestar foi ocupar as ruas organizando grandes festas, jogos de futebol, plantando árvores, bloqueando estradas,

14 - Ação direta é uma forma de ativismo, que usa métodos imediatos para produzir mudanças desejáveis ou impedir práticas indesejáveis na sociedade, em oposição a meios indiretos, tais como as eleições de representantes políticos. Existem grupos que se tornaram famosos pelo uso da Ação direta, como o Greenpeace e alguns movimentos anti-globalização, como os Blacks Blocks e Movimento dos Sem-Terra.

pintando clandestinamente faixas para ciclistas, intervindo nos cartazes de publicidade. Desde 1995, eles vêm seqüestrando ruas movimentadas, cruzamentos importantes e até trechos de rodovias para reuniões espontâneas. O local da festa é mantido em segredo até o dia em que acontece e milhares de pessoas se reúnem no lugar escolhido.

Antes de a multidão chegar, uma *van* equipada com um potente aparelho de som estaciona no lugar a ser resgatado. Em seguida, são planejadas algumas formas teatrais de bloquear o trânsito – por exemplo: dois carros velhos batem e uma falsa briga entre os motoristas começa. Outra técnica é plantar andaimes de seis metros de altura no meio de uma rodovia com um corajoso militante pendurado lá no alto – as bases do andaime evitam que os carros passem, mas ao mesmo tempo permite que as pessoas circulem livremente.

Com o trânsito bloqueado, a rodovia é declarada uma "rua aberta" e são erguidas placas com frases como: "Respire", "Sem Carros" e "Resgate o Espaço". Assim, a festa começa, num imenso carnaval com homens com perna de pau, *ravers*, tambores, caixas de areia, piscinas rasas, sofás, tapetes, redes de vôlei.

A mídia quase sempre descreveu as ações do RTS, como protestos anti-carros. Mas a maioria dos membros do grupo defende que isso é uma posição simplista em relação ao movimento. Dizem eles: "O carro é o símbolo. A manifestação mais tangível é a da perda de espaço comunitário, ruas onde se possa caminhar e lugares de livre expressão" (LUDD, 2002:42). O RTS sempre tentou abordar a questão do transporte e do carro como uma crítica mais ampla da sociedade para sonhar com o resgate do espaço para o uso coletivo do povo. O ataque do RTS aos carros não pode se desligar de um amplo ataque ao próprio capitalismo:

Como os Adbusters, os participantes do RTS têm transposto a linguagem e as táticas da ecologia radical na selva urbana, exigindo espaços não comercializados na cidade, bem como áreas naturais no país ou nos mares”(KLEIN, 2003: 340).

Como base de suas intervenções, RTS continuou a se concentrar nos carros, mas isso tem se tornado algo simbólico, e não específico. O RTS procura inicialmente criar debates sobre as lutas contra as estradas, questionar o custo social e ecológico do sistema de carros:

Os carros que ocupam as ruas estreitaram os pavimentos... (Se) os pedestres... quiserem olhar uns aos outros, eles vão ver carros no fundo, se eles querem olhar para o prédio do outro lado da rua eles vão ver carros pela rua: não existe um único ângulo de visão onde os carros não sejam vistos, de trás, pela frente, dos dois lados (KLEIN, 2003: 351).

Em um momento que o RTS estava preocupado com o teor crítico das festas de rua, que poderiam ser facilmente identificadas apenas como diversão, começaram a aparecer nas reuniões e nas listas de discussões a idéia de uma grande festa que aconteceria em vários países do mundo simultaneamente. A organização de algo deste porte poderia parecer bastante improvável, mas em seis meses foi elaborada a primeira Global Street Party. Eles estavam certos de que a base política dessa festa deveria ser forte e para isso marcaram a festa para o dia 16 de maio de 1998 – dia em que os líderes do G8 fariam a reunião de sua cúpula em Birmingham, na Inglaterra, e dois dias antes deles seguirem para Genebra para celebrar os 50 anos de aniversário da Organização Mundial do Comércio. As festas ocorreram em vinte países diferentes, com militantes de todos os tipos. A primeira Global Street Party aconteceu num movimento internacional contra as corporações internacionais e a globalização econômica. Essa festa definitivamente não tratou só de carros.

O RTS pode ser apresentado como um grupo que luta por uma sociedade melhor numa época onde a maioria das pessoas se sente alienada e preocupada com o sistema atual:

O que temos percebido é que todos aqueles eventos e ações tinham uma coisa em comum: RESGATAR. Estejamos nós resgatando a estrada dos carros, (...) resgatando os campus universitários como lugar de protesto e teatro, resgatando nosso ambiente visual dos outdoors, sempre estivemos resgatando. Queremos devolver o poder às pessoas como coletividade. Queremos resgatar as ruas. (RTS Toronto) (KLEIN, 2003: 351)

O sucesso do RTS vem da ingenuidade em encorajar as pessoas, na persistência em articular diferentes discussões e na capacidade de inspirar.



Festa do Reclaim the Streets

GAC (GRUPO DE ARTE CALLEJERO)

A Razão do Trabalho é o Desejo

No final dos anos de 1990, a Argentina, que se redemocratizara em 1983, viu-se mergulhada numa profunda crise. Em dezembro de 2001, milhões de pessoas saíram às ruas com diversos objetivos e ideologias e, em comum, todos repudiavam o governo, a incapacidade dos partidos políticos e a corrupção na Justiça.

No Brasil, na América Latina e em todo o mundo, vemos surgir novamente neste começo de século uma discussão a respeito das relações entre a arte e o ativismo político. Neste contexto, a arte propõe aos atores sociais uma criativa e pacífica forma de protesto social. Os artistas, na maioria das vezes, elegem formas de trabalhar em que o confronto direto com a sociedade é o foco principal. Eles interferem no espaço público com cartazes, panfletos, *performances* etc., na tentativa de conscientizar os cidadãos dos problemas políticos que enfrentamos. Nessa prática, fazem questão de uma atuação autônoma à margem do sistema/circuito de arte e assim as obras produzidas por esses artistas geralmente são vistas por um espectador casual que se encontra transitando pelas ruas.

O grupo argentino GAC – Grupo de Arte Callejero, é formado por artistas, fotógrafos e *designers*, em sua maioria filhos e parentes de pessoas perseguidas durante o regime militar que governou o país entre 1976 e 1983. O grupo desenvolve trabalhos que buscam minimizar as fronteiras entre a arte, a vida e a atuação política, desafiando os limites e os conceitos pré-estabelecidos entre arte e militância. Dessa forma, seus trabalhos adquirem um valor maior como mecanismos para a denúncia e as possibilidades de confrontação real.

Uma de suas obras mais importantes é uma série de placas de sinalização, que mostram a proximidade das casas onde estão vivendo os torturadores que atuaram durante a ditadura militar e não foram punidos pela justiça. As placas dizem: "a 5 km vive um genocida", " a 2 km vive um genocida" até chegar às casas, onde se sinaliza: "Aqui vive um genocida" e, juntamente com uma multidão de pessoas jogam tintas vermelhas nas paredes das casas dessas pessoas que foram assassinos durante a ditadura. Além das placas, o GAC desenvolveu uma cartilha com os endereços, telefones e identidades de todos esses torturadores, para que isso se torne público.

Os trabalhos que o grupo realiza apontam principalmente para a subversão das mensagens institucionais vigentes, como, por exemplo, placas de sinalização, propagandas publicitárias e estética da televisão em suas ações. Sua produção busca infiltrar-se nesses sistemas e criar ali pequenas quebras, falhas e alterações para desmascarar e tornar evidente os jogos de poder e dominação.

A ação "*Invasão*", realizada pelo GAC, ocorreu no dia 19 de dezembro de 2001, em Buenos Aires, e consistiu no lançamento de dez mil soldadinhos de chumbo com pequenos pára-quedas vermelhos, do alto de um prédio no centro da cidade.

Essa ação tomou parte de um projeto que o GAC vinha realizando com a intenção de evidenciar as relações existentes entre a estratégia de mercado e a estratégia militar. Para isso, elaboraram uma espécie de campanha publicitária para intervir em *outdoors*, placas e propagandas da cidade nos dias previstos para ação. Os ícones criados para essa campanha foram: um soldado, um míssil e um tanque de guerra, todos sobrepostos a um alvo

vermelho e branco. O texto dos cartazes e panfletos trazia as seguintes mensagens:

Multinacionais – Empresas que dominam o consumo, os bens, os recursos naturais, a economia, e a política de um país.

Mídia de Massa – Formadores de opinião pública. Como suporte para a publicidade influencia o mercado.

Sistema de Segurança – Encarregado de vigiar, controlar e dissuadir por meio da força, para prevenir toda forma desestabilizadora do sistema econômico.

Além dessas peças publicitárias, no dia marcado, num local no centro da cidade de Buenos Aires, foram jogados centenas de soldadinhos de brinquedos, presos a pequenos pára-quadras vermelhos, que iam caindo lentamente sobre as pessoas que passavam pelas ruas, isso criava uma mancha de cor na cidade e dava a sensação de que uma invasão estava acontecendo.

A aparente simplicidade da ação traz em si uma mensagem ácida a respeito do processo de militarização e dominação em que vivemos no mundo contemporâneo. O grupo criou uma metáfora que associa um desejo quase infantil de brincar, de observar as coisas, de soltar pipa, ameaças concretas de guerras imperialistas em todo o mundo e na América Latina.

Em julho de 2004, o GAC participa, em São Paulo, de uma iniciativa chamada Zona de Ação, em que alguns grupos realizam ações, *workshops*, debates etc, em zonas pre estabelecidas da cidade. O GAC repetiu sua ação *Invasão* na avenida Paulista. Dessa vez, utilizaram pára-quadras amarelos com mensagens como: "Seja feliz!", ou "A TV domina você." etc.

A Paulista é o coração econômico do país, com grandes empresas, bancos e multinacionais. Aqueles pequenos pára-quadras atrapalharam o trânsito e mudaram toda a relação do tempo daquele espaço acelerado ao contrapô-lo

ao tempo dos pára-quadras que iam lentamente voando sobre a cidade e as pessoas. Os pedestres quase brigavam para pegar os soldadinhos: havia quem precisasse correr para pegar os bonecos, e também aqueles que recebesse bem nas mãos. Esse trabalho do GAC criou ali um misto de resistência, com poesia e beleza.

As mensagens são codificadas diferentemente em cada lugar, a ação dos soldadinhos caindo sobre nossas cabeças parecia mais uma ação poética do que uma ação denunciatória. E os soldadinhos remetiam mais a uma lembrança de brincadeira da infância do que a uma realidade possível para nós.





INVASION

MULTINACIONALES
Empresas que dominan el consumo, los bienes, los recursos naturales, la economía y la política de un país.

MASS MEDIA
Formadores de la opinión pública. Como soportes de la publicidad influyen en el mercado.

SISTEMA DE SEGURIDAD
Encargado de vigilar, controlar, y disuadir por medio de la fuerza, para prevenir toda forma desestabilizadora del sistema económico vigente.



GAC - Invación
Buenos Aires - 2001



GAC - Invación
São Paulo - 2004

FRENTE TRÊS DE FEVEREIRO – NO PAÍS DO FUTEBOL

No dia 03 de fevereiro de 2004 o jovem negro Flávio Ferreira Sant'Ana foi morto por seis policiais militares na zona norte da cidade de São Paulo. Ele foi assassinado com dois tiros e, de acordo com os policiais, foi confundido com um ladrão. Nesse caso, assim como em muitos outros, podemos dizer que houve racismo policial. Uma pesquisa comprovou que 91% dos jovens negros do estado de São Paulo já foram abordados pela polícia (Datafolha 2004).

A Frente Três de fevereiro surge como grupo para protestar contra a morte de Flávio e, a partir de então, iniciaram uma série de proposições para repensar o racismo no Brasil, especialmente o racismo policial.

A Frente 3 de Fevereiro associa maneiras artísticas de interagir com o espaço urbano à resistência da cultura afro-brasileira. O grupo ficou conhecido por intervenções de abertura de bandeiras gigantes na partida final da Copa Libertadores da América entre São Paulo e Atlético Paranaense, em 2005. As bandeiras estampadas com dizeres como "Zumbi somos nós", "Brasil Negro Salve" ou "Onde estão os negros?".

Esse trabalho surgiu a partir de um caso sem precedentes no Brasil: o jogador argentino Desábato, do clube Quilmes, foi preso durante dois dias por 'injúria qualificada por preconceito, durante um jogo. As ofensas racistas foram dirigidas ao jogador Grafite do São Paulo Futebol Clube. A sociedade se manifestou revelando jogos ideológicos para além do futebol.

A situação foi ponto de partida para a investigação da Frente 3 de Fevereiro: a multidão e sua força; as transmissões em cadeia nacional; arquivos televisivos; textos publicados; mesas de debate; depoimentos de jogadores, torcedores,

diretores de clubes, juizes; e a construção de apelidos - internalização indolor do preconceito.

O documentário *Zumbi Somos nós* registrou a intervenção realizada em Berlim, durante a abertura da Copa do Mundo de 2006, quando a Frente Três de Fevereiro, pensando a condição do imigrante na Comunidade Européia, uniu-se a coletivos locais em uma passeata de protesto ao espancamento de um alemão de origem etíope por grupo neonazista. Na passeata foi aberta uma enorme bandeira de 20x5 m com a inscrição "Know Go Area", numa referência à região central de Berlim, evitada por imigrantes por causa do risco de violência.



Frente Três de Fevereiro
São Paulo
2005/2006



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para pensar e agir em uma realidade em constante transformação, permeada por transformações culturais de diversas escalas e sentidos, se fazem necessárias novas estratégias.

"Se como acreditamos, as obras de arte refletem conceitos, pontos de vista sobre a realidade, a função social do artista deve ser deduzida da influência que possa ter o significado global de sua obra no processo social" (GULLAR, 1965: 43). Tendo em vista os conceitos que Ferreira Gullar coloca, o GAC e a Frente Três de Fevereiro cumprem então a função social do artista ao denunciar, com poesia, as relações de poder e de dominação. Ao romper com os valores e as atitudes do artista acadêmico trabalhando fora de um circuito de arte viciado, elitista e desvinculado do contexto social no qual vivemos. Rompem também com os interesses das instituições que garantem a existência do artista na sociedade, mas com certo controle sobre sua produção cultural.



ÍNFIMOS E EFÊMEROS

*Mosca dependurada na beira de um ralo –
Acho mais importante do que uma jóia pendente.*

*Os pequenos invólucros para múmias de passarinhos
que os antigos egípcios faziam
Acho mais importante do que o sarcófago de Tutancâmon.*

As coisas que não têm dimensões são muito importantes.

*Assim, o pássaro Tu-you-you é mais importante por seus
pronomes do que por seu tamanho de crescer.*

É no ínfimo que eu vejo a exuberância.

Manoel de Barros

As ruas estão cheias de pessoas que, sem saber, tecem a geografia das cidades. Debaxo de seus pés um rizoma humano enorme se forma através de inumeráveis linhas que se movem e recobrem o espaço urbano.

A arquitetura, o movimento, a luz são guias desses habitantes fascinados pelas cidades, pois o habitante, perdido entre o movimento do rizoma humano e as escalas monumentais das cidades, pode encontrar também o mínimo. Manoel de Barros escreveu: "É no ínfimo que vejo a exuberância". A arte tratou de captar o ínfimo. Para alguns artistas, a cidade é vista como campo de investigações artísticas e de novas possibilidades sensitivas, para mostrar através de suas obras, novas formas de se relacionar com o espaço urbano.

A rua conduz a arte em direção a um tempo que desapareceu, e alguns artistas procuram encontrar/mostrar o ínfimo na cidade. Porque o trabalho de arte na cidade cria um campo que valoriza a passagem do tempo e tudo o que nela se manifesta como transformação e acontecimento.

Alguns trabalhos, de alguma forma, se diluem na dinâmica da cidade ao mesmo tempo que aproveita de todas as possibilidades de fruição e descontrola que o ambiente urbano oferece, pois a cidade tem um ritmo que se sobrepõem à obra de arte. Cartazes são colados uns sobre os outros em pouquíssimo tempo, panfletos distribuídos caem no esquecimento.

A beleza, então, começa a se desenvolver a partir de pequenos espaços entre as coisas. Essas obras contrariam o princípio da obra de arte duradoura que pretende-se efêmera, multiplicável ou transmissível.

O trabalho se desmonta em infinitas linhas de fuga, instância corporal do afeto.

CÍNTHIA E MARILÁ

A dupla de artistas Cíntia Marcele e Marilá Dardot tem o espaço público como lugar privilegiado para suas ações. Elas constroem obras que se relacionam com o espaço urbano, mas ao mesmo tempo buscam interlocução com instituições de arte, onde veiculam seus trabalhos através de registros fotográficos ou em vídeo.

Irmãs foi um trabalho realizado pela dupla em agosto de 2003, quando as artistas saíram pelas ruas de Belo Horizonte colocando flores de papel crepom embaixo dos ipês que florescem entre julho e setembro, e costumam colorir o chão de toda a cidade. Vestidas com roupas iguais: jeans idênticos, Marilá com uma camiseta roxa, Cíntia com uma camiseta amarela, ambas carregavam, uma mochila transparente onde Marilá levava as "flores amarelas" e Cíntia as "flores roxas". Então, debaixo dos ipês roxos eram colocadas as flores em papel crepom amarelo, enquanto nos ipês amarelos eram colocadas as flores roxas do mesmo papel.

Isso criava um estranhamento poético no ritmo do cotidiano do pedestre ou do motorista que se deparava inesperadamente com as flores roxas sobre a árvore amarela: elas flores propuseram um novo olhar sobre flores reais e artificiais.

Em pouco tempo, provavelmente, essas flores foram espalhadas ao vento, recolhidas ou simplesmente desapareceram, diluindo-se - entre o movimento acelerado dos carros que atravessam as ruas. A ação foi registrada em um pequeno livrinho que mostra imagens do trabalho, tornando-o, assim, duradouro e possibilitando novas experiências para quem tem contato com a obra através apenas do registro fotográfico. Esse livrinho ainda traz uma proposição para

que a ação seja reproduzida por outras pessoas interessadas: "Escolher seu par. Compartilhar o fazer das flores. Passear pela cidade, encontrar as árvores. Nas amarelas deixas as flores roxas e nas roxas, amarelas".



Chintia e Marilá
Irmãs - Belo Horizonte
2003

No Parque Municipal de Belo Horizonte, uma toalha de xadrez vermelho forra o gramado para receber um lindo piquenique com frutas, sucos e outros objetos, todos eles compõem uma cena que tem as mesmas tonalidades. Esse piquenique se espelha em outro, que aconteceu na Praça Paris, no Rio de Janeiro, porém no Rio os objetos escolhidos tinham todos a tonalidade amarela. Dessa forma foi feito este outro trabalho da dupla: *Hotel Belo Rio*, de 2004: as artistas deixavam em lugares públicos de Belo Horizonte e do Rio de Janeiro, praças, parques, objetos, como um guarda-sol, uma rede, uma escada, um colete salva-vidas, ou mesmo um piquenique montado.

Esse trabalho foi registrado em forma de postais, que apresentam uma paisagem onde existe uma espécie de perturbação, imagem recorrente da paisagem de Belo Horizonte, a Praça da Liberdade, ganha um ar de estranheza ao receber uma escada amarela no meio de sua paisagem principal.

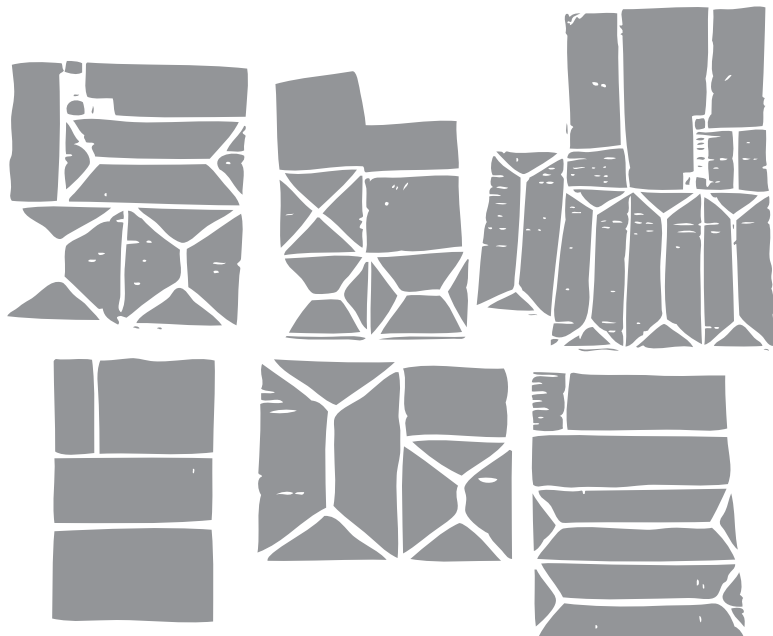
Interessante pensar que trabalhos como esses poderiam facilmente se diluir na dinâmica da cidade. Porém, o registro dá a eles uma durabilidade potencial. E a possibilidade do trânsito das artistas e das obras entre os espaços institucionais da arte (já que esses postais são comercializados em Galerias) e a experiência ordinária da vida cotidiana.

Além disso, essas obras nos permitem uma diferente fruição do objeto artístico, que não se dá em forma de exposição, como é a maneira mais comum de ver a arte, mas sim em registros que fazem parte da cultura do impresso. Em forma de postais ou pequenos livros, a obra de arte perde seu caráter de coisa transcendente e passa a fazer parte de um universo muito próximo de nós.



Chintia e Marilá
Hotel Belo Rio
2003





PORO – ENTRADA E SAÍDA DA CIDADE

Atuação nas bordas de espaços sem geografias.

A arte conta maravilhosas mentiras que se tornam realidade.

Hakim Bey

O Poro é uma dupla de artistas formada por Brígida Campbell e Marcelo Terça-Nada! Essa dupla é entrada e saída da cidade-pesquisa. É seu trabalho que impulsiona a pesquisa que, por sua vez, o alimenta, pois o Poro está conectado a todas as linhas do rizoma construídas aqui e integra este enorme cruzamento de idéias e maneiras de fazer.

Por que escrever um capítulo, nesta pesquisa, sobre o Poro? Essa idéia surgiu na intenção de contribuir para aqueles que têm interesse em saber como pode funcionar o trabalho de arte em grupo ou dupla e também registrar pensamentos, maneiras de agir dessa dupla, da qual faço parte e cujas ações circulam nas bordas de espaços sem geografias.

Os trabalhos do Poro são executados em várias cidades diferentes, como Rio de Janeiro, São Paulo, Salvador, Mumbai (na Índia), Rosário (na Argentina) etc.

Essas oportunidades foram geradas através do contato com outros grupos e redes virtuais e reais, como o Coro¹⁶, um site que pretende ser um coletivo de coletivos, o Projeto de Interferência Ambiental (PIA)¹⁷, o EIA¹⁸, Reverberações¹⁹, etc. O fato de o trabalho circular em tantas cidades, em lugares diferentes, pode apontar para o fato de que, independente do lugar, as cidades e seus habitantes passam por problemas ou discussões semelhantes.

O Poro pratica intervenções no espaço urbano de maneira a poetizar por meio de ações mínimas, micros ou efêmeras o cotidiano das pessoas que transitam pelas ruas da cidade. Dentro do trabalho do Poro, podemos perceber que a valorização da natureza, a questão política e poética são pontos importantes. Buscando sempre uma abordagem poética para temas, sejam eles, científicos, como a questão das sementes transgênicas, ou bem-humorada da propaganda política, como no caso do panfleto *Propaganda Política dá Lucro*.

Dentro de suas proposições, o poro enumera assim seus objetivos:

1. Apontar sutilezas;
2. Criar imagens poéticas;
3. Trazer à tona aspectos da cidade que se tornam invisíveis pela vida acelerada nos grandes centros urbanos;
4. Estabelecer discussões sobre problemas da cidade (falta de cor, crescimento não sustentável, concreto/vegetação etc);
5. Refletir sobre as possibilidades de relação entre os trabalhos em espaço público e os espaços expositivos "institucionais" como galerias, museus etc;
6. Lançar mão de meios de comunicação popular para realizar trabalhos: cartazes tipo lambe-lambe, panfletos tipo milheiro (cartomantes, compro ouro) etc;
7. Reivindicar as cidades como espaço para a arte.

16- Coletivos em rede e ocupação disponível em: www.coro.coletivo.zip.net acesso em junho de 2007

17 - Projeto de Interferência Ambiental disponível em: www.piacucaune.org acesso em março de 2006

18 - Experiência Imersiva Ambiental, projeto semelhante ao Salão de M.a.i.o

19 - Projeto de arte coletivo realizado simultaneamente ao Fórum Cultural Mundial em São Paulo, em 2004, contou com a participação de diversos coletivos brasileiros que ocuparam as diversas sedes do Serviço Social do Comércio (SESC) com proposições artísticas e debates.

DIÁLOGO COM O PORO: 2005–2007

O texto que segue, em forma de depoimento, pretende discorrer um pouco a respeito da história, procedimentos e posturas da dupla. Essas respostas trazem uma grande quantidade de discussões que perpassam a produção do Poro.

Na sequência, uma breve descrição de alguns dos seus principais trabalhos.

Por que trabalhar como um coletivo

O Poro é derivado de outras formações coletivas. Marcelo Terça-Nada! e eu começamos a trabalhar juntos buscando formas de potencializar nossos projetos. Quando se trabalha em grupo cada um contribui com sua experiência e os trabalhos ficam mais interessantes na medida em que vão sendo construídos. Além disso, há trabalhos cuja realização só seria possível com a participação de várias pessoas. Também, paralelamente ao Poro, temos nossas produções individuais. Nessas produções, cada um desenvolve mais sua própria linguagem e sua forma mais pessoal de construir seu trabalho.

A idéia de interferência/intervenção urbana

As motivações dos artistas podem ser as mais diversas, porém podemos pensar que de alguma forma todos os artistas buscam dividir com os outros sua forma de perceber e interagir com o mundo. Nossos trabalhos são recortes de várias realidades que percebemos ou criamos. E eles então passam a ser essa ponte que pretende mostrar alguns pontos de conflitos que existem em várias esferas, no campo político, ético, poético, ou mesmo na alimentação, na natureza etc. Nesse sentido, nosso trabalho é bem diverso. Nossas preocupações são nômades, e transitam em inúmeros espaços, desde a questão dos alimentos transgênicos, como a camiseta que fizemos como

paródia a Monsanto, até mesmo a falta de cor nas cidades, como no trabalho *Imagem cor*. Ou ainda a vontade de compartilhar idéias bem-humoradas que rompem com a nossa rotina, como no caso dos *Aquários Suspensos*.

Para nós, as intervenções servem como uma forma de interromper o cotidiano, desconstruindo a rotina. Pensamos que todos os espaços podem ser utilizados de modo crítico ou poético. Exemplo que ilustra bem esse nosso modo de pensar é uma ação de autoria anônima que vimos certa vez em Belo Horizonte: nas caixas *backlights* dos pontos de ônibus, a publicidade era retirada e em seu lugar eram colocadas radiografias e o seguinte dizer: "Todo espaço mal utilizado será roubado".

A publicidade ocupa os espaços transformando o espaço público em espaço de consumo, transformando o cidadão em mero consumidor. Por que não se pode ocupar esses mesmos espaços com interferências questionadoras? Os atos mais radicais de anti publicidade são muito interessantes, pois, no mínimo, geram discussão sobre essa questão.

Consideramos a publicidade um inimigo grande demais frente a nossas possibilidades, mas buscamos agir na escala mínima, no contato de um pra um. Se a publicidade ocupou essa escala gigantesca, com propagandas do tamanho de prédios, e é extremamente abrangente, sendo veiculada em todos os lugares, inclusive dentro de nossas casas, no celular etc. Procuramos trabalhar na contra-mão disso, trabalhar na escala do humano.

Relação com o sistema das artes

Acreditamos que podem co existir no mesmo espaço diferentes acepções sobre a arte, desde a arte contemporânea mais tecnológica em grandes instituições culturais, até mesmo os pintores *naifs*. Nós nos ocupamos de

trabalhar num eixo da arte onde temos autonomia para produzir, dentro de uma definição de arte como uma espécie de ferramenta que, através da visualidade ou experiência, é capaz de criar relações entre as pessoas e de romper com certa carga simbólica veiculada nas cidades. Acreditamos que as instituições são muito importantes para difusão e preservação da cultura, inclusive para profissionalizar uma área que no Brasil é ainda um pouco esquecida.

O Poro não se identifica com uma forma de arte elitista, "para especialistas" e cheia de estruturas de poder" corruptas. No entanto, não é nosso foco de crítica utilizar a arte para falar mal dela mesma. Podemos dizer que não concordamos com esse sistema atuando principalmente nas suas bordas, através de redes e espaços alternativos que não negam a arte, mas afirmam outras possibilidades. Parcerias com instituições podem viabilizar projetos que seriam muito difíceis de se realizar de maneira auto-financiada, mas é vital que essas parcerias não firam nossos princípios.

Relação com o público

Qualquer pessoa com um olhar mais atento é bem-vinda como público. Em geral, podemos dizer que quando realizamos o trabalho na rua, não estamos preocupados em direcionar uma leitura do trabalho, nem mesmo estamos preocupados se o trabalho vai ser visto ali na hora. Como diria Artur Barrio: "o que importa é construir a obra que existirá, mesmo que ninguém a veja". Sabemos também que na maioria das vezes nosso trabalho é observado posteriormente", através dos registros que fazemos e divulgamos Isso é interessante pois essas pessoas vão ter outras reações ao trabalho, diferentes daquelas que viram o mesmo na rua. Sabemos também que temos um público muito variado. Recebemos mensagens e somos visitados por um número

enorme de pessoas de universos bastantes distintos, como da *street art*, do *grafite* etc, desde jovens universitários até artistas, passando por jornalistas ou pesquisadores.

Como trabalhamos com fatos multiplicáveis, idéias que usam materiais baratos, gostamos de incentivar as pessoas a fazerem também alguma forma de intervenção no cotidiano. Essa seria uma maneira de pensar que arte não é algo distante de nós, mas faz parte das manifestações humanas. Interessamos mesmo deixar esse convite "no ar", "dar uma espetada" e abrir possibilidades.

Escolha dos materiais

Usar materiais baratos acaba sendo uma postura que nós assumimos por várias razões. A maior parte dos nossos trabalhos são patrocinados por nós mesmos, se não fosse a opção por materiais baratos, muitos deles não poderiam ser realizados ou refeitos (algumas vezes mandamos proposições para serem realizadas em outros lugares por outras pessoas).

Durabilidade das obras

No nosso caso específico, a maioria dos trabalhos é extremamente efêmera. Mas para nós isso não é problema. O fato dos trabalhos desaparecerem no fluxo da cidade tem ligação com o que pensamos em relação à questão da sutileza, do silêncio. Pois a cidade é assim: uma pessoa cola um cartaz em cima do outro, vem a chuva e rasga. Plantamos um jardim de flores de papel, algumas pessoas tiram flores daí e plantam em outros jardins, um ou dois dias depois os garis passam e recolhem tudo. Para nós é mais importante gerar diálogos e possibilidades de significação do trabalho do que criar objetos duráveis.

Registros

O registro de trabalhos não tem de ser privilégio das linguagens convencionais, como pintura ou escultura, pois se fossem, as ações experimentais estariam fadadas ao esquecimento. Só para citar dois movimentos importantíssimos para o imaginário da arte contemporânea, o que saberíamos dos *happenings* dadaístas se não fossem os registros? Da *Land Art*, por exemplo, só nos restam as fotos-registro e relatos. Pensamos que através dos registros podemos potencializar aquelas ações cujo tempo de duração às vezes foi muito curto, além de possibilitar que um número maior de pessoas experencie aquela ação.

Sobre o papel unificador da tecnologia tanto em relação à produção artística quanto ao ativismo político

A tecnologia é apenas ferramenta, de suas aplicações surgem os meios, como a internet. Os usos das ferramentas e apropriações dos meios dependem das pessoas. O que achamos maravilhoso nos dias de hoje é o alcance e gama de possibilidades que a tecnologia proporciona. Exemplos são os *sites*, fóruns e grupos de discussão da sociedade civil, que servem de ferramenta/meio para articulação entre pessoas e organizações em torno de assuntos de interesse comum. A tecnologia gera canais nos quais se pode saber mais e produzir conhecimento crítico, canais que estimulam a circulação de idéias e facilitam a articulação entre pessoas. Além de informar e reunir os indivíduos em torno de seus interesses, essas ferramentas (*sites*, fóruns e listas de e-mail) ajudam os cidadãos a se mobilizarem. No contexto atual, vemos surgir e se desenvolver vários projetos muito interessantes que vão ao encontro de um papel mais humano para a tecnologia, ou pelo menos que impedem que a tecnologia "jogue" contra" nós. Um exemplo é o movimento do *Software*

Livre, ou aplicações de sua filosofia em projetos como o Metareciclagem, além de outros projetos colaborativos de criação e compartilhamento.

Sobre as relações entre arte e engajamento social

O trabalho do Poro é artístico, não temos dúvida em relação a isso. O engajamento político faz parte de nós, e esse traço da nossa personalidade naturalmente produz ecos na nossa produção, em certos trabalhos isso acontece com mais força que em outros.

Sobre outros grupos de artistas que realizam intervenções urbanas no país

Alguns grupos que admiramos bastante são: GIA (Grupo de Interferência Ambiental), Urucum e Esqueleto Coletivo.

Sobre a volatilidade dos coletivos de arte

As pessoas se aproximam (e formam os coletivos) devido à vontade de trabalhar em grupo ou por afinidades que levam à atuação conjunta. O que percebemos é que acontecem rearranjos entre os grupos – um se dilui e os integrantes vão participar de outras coisas – ou que em determinado momento as pessoas partem para outro tipo de atuação no mundo: seja trabalhando numa ONG, seja cuidando da sua vida particular. Acontece também de pessoas se juntarem para projetos específicos e depois do projeto realizado, partirem para outras atividades. E de um certo modo, acreditamos que a existência de tantos coletivos tenha se dado muito em contrapartida ao espaço que a mídia, especializada ou não, vem dando a esse tipo de manifestação. Existem muitos grupos por aí, mas e os trabalhos? Se tem valorizado mais o rótulo de coletivo do que a produção dos mesmos.

Sobre o fato de os coletivos terminarem com facilidade, isso não é um problema não. Historicamente sempre foi assim, depende muito da disponibilidade e do desejo das pessoas, e esses estão em constante transformação. Por isso essa mobilidade.

Transição do GRUPO para o Poro em 2002 e as mudanças entre essas duas experiências

Como muitos grupos, o GRUPO (formado na época por Brígida Campbell, Marcelo Terça-Nada!, Rafael Martins, Wagner Vila Nova, Daniel Saraiva e Anderson de Araújo, todos, na época, estudantes da Escola da Escola de Belas Artes da UFMG) não teve uma duração muito longa. Realizamos principalmente conversas em mesas de bar, onde, entre uma cerveja e outra, planejávamos vários trabalhos, alguns foram realizados. Um deles chamamos de *Setas*: desenhávamos setas que apontavam para plantinhas que nascem em meio ao concreto. Esse trabalho foi realizado em São Paulo e reproduzido algumas vezes depois pelo PIA. Além disso, realizamos também uma exposição na Casa da Grazi - Centro de Contracultura de São Paulo, na qual fizemos uma residência de uma semana. Lá produzimos trabalhos, vivências e uma mostra.

A transição foi um processo natural. O GRUPO acabou por dispersão de seus integrantes. Um foi para um mosteiro budista no Rio Grande do Sul, outro foi trabalhar no Rio de Janeiro, outro mudou-se 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 reunir um número muito maior de pessoas e com poéticas diversas, acabava sendo muito difícil, às

vezes, definir uma estratégia de atuação. Tudo precisava ser muito discutido antes de ser realizado e por isso muitos projetos não saíram do papel ou do campo das idéias.

A importância de eventos como Salão de M.a.i.o ou Multiplicidade

O Multiplicidade é um evento derivado do Salão de M.a.i.o realizado em 2004 e 2005 pelo GIA, grupo de Salvador. O modelo proposto pelo Salão de M.a.i.o é muito interessante e agregador. Dele surgiram outros eventos como o EIA (Experiência Imersiva Ambiental) realizado em São Paulo em 2004, 2005 e 2006. Esses eventos são muito importantes em dois sentidos: criar um circuito autônomo de veiculação de trabalhos e uma rede de pessoas interessadas em trabalhos de intervenção urbana. A cada evento como esse, novas pessoas chegam para participar e a rede de contatos e amizades se reforça. A cada evento o "modelo" é aperfeiçoado ou adaptado para o contexto onde será realizado. Participar desses eventos foi e é muito importante para o Poro para desenvolver trabalhos para as cidades onde serão realizados, para ter mais uma oportunidade de veiculação do trabalho e também para trocar experiências, fazer novos amigos, discutir diversas questões relativas à arte em espaço público etc.

O Coro desde sua primeira proposta, é uma rede atuante de pessoas e coletivos. Foram realizados três encontros por eles: Reverberações (São Paulo, 2004), Encontro de Coletivos Chave Mestra (Rio de Janeiro, 2005) e Reverberações (São Paulo, 2006). Cada um desses encontros teve tanto momentos de debate e palestras quanto viabilizações de trabalhos de intervenção. O grupo de discussão na *web* é apenas uma das faces do Coro, talvez a mais caótica, mas com forte função de rede.

A troca e fluxos de informações proporcionados por esses eventos e redes são muito importantes, pois várias iniciativas surgiram a partir dos contatos realizados dentro deles. Tanto os eventos quanto as redes e seus desdobramentos configuram modos autônomos de circulação de trabalhos e de propostas de idéias.

Sobre a questão da sutileza

Talvez a resposta seja "pescar" alguma atenção, um deslocamento momentâneo e silencioso do olhar.

Sobre adulterar ou parodiar *outdoors* e anúncios de grandes corporações espalhados pelo espaço público

Temos a maior vontade de fazer isso. Certa época até fizemos uma série de reuniões com outro grupo de Belo Horizonte 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. 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 parodia a Monsanto talvez seja menos um ataque à empresa e mais um posicionamento diante do que está acontecendo na agricultura e sobre o que estas empresas estão fazendo com a natureza. Ainda bem que existem os Adbusters, eles sim são bons em deturpar as mensagens das grandes corporações!

A divulgação dos trabalhos pela internet

A internet é um veículo incrível. A maior vantagem é que na internet a veiculação acontece de modo descentralizado (não dependemos que nenhum veículo da grande mídia, dê o seu aval 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 para o nosso *site*).

Outra vantagem de disponibilizar o trabalho pela internet é o custo para se publicar que é muito baixo. Nós somos responsáveis pelo site, só gastamos com a manutenção do domínio e com a taxa de hospedagem, mas criamos um domínio para colocar outros *sites* à medida que fazemos: o <www.redezero.org>. Tornamos o redezero.org um domínio compartilhado entre os *sites* que já tínhamos e os novos que fizemos. Só para se ter uma idéia: o custo de 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 onde podemos colocar o que quisermos: as matrizes dos nossos trabalhos para quem quiser baixar e reproduzir, textos que consideramos importantes para o pensamento da arte e do ativismo, *links* para *sites* que gostamos. Recentemente tivemos a experiência de colocar a versão digital do *Catálogo do Poro* para *download* e, apesar de ser um arquivo relativamente grande (2Mb), foi muito baixado.²⁰

O trabalho do Poro como *street art*?

20 - no dia 26 de julho de 2005, quando respondemos a essa pergunta, o catálogo já tinha sido baixado 211 vezes (considerando que a tiragem impressa foi de 600 exemplares, esse número de *downloads* é um grande presente)

Localizamos nosso trabalho num espaço "entre" linguagens. Há um limite muito tênue que separa as ações artísticas das ações ativistas ou das intervenções gráficas. Sem entrar em uma discussão de valor, hierarquia ou

importância, gostamos de localizar nosso trabalho dentro do universo das artes plásticas, e não nos sentimos muito pertencentes a esse universo da *street art*, *stickers*, *stencils* etc. Embora às vezes utilizemos de adesivos e cartazes como meio de veiculação de trabalhos, essas linguagens para nós estão mais ligadas ao repertório das mídias de comunicação popular, como panfletos, cartazes do tipo "compro ouro" ou lambe-lambes.

Valorização ou destaque em relação às artes de rua nos últimos tempos

Num certo sentido, é boa essa exposição/valorização feita pela mídia, pois faz com que cada vez mais pessoas se interessem, o que por sua vez, faz com que se aumente a produção algo que pode ser bem legal. Como todas as manifestações humanas, uma boa parte dessa nova produção não tem muita qualidade, mas acreditamos que, quando essa "onda" passar, as pessoas cujo"s trabalhos sejam mais interessantes vão continuar, e quem apenas estava seguindo a moda vai ter desistido e deixado as intervenções.

Disputa visual nas ruas

Concordamos que a maioria das interferências que estão presentes nas ruas são desinteressantes e muitas vezes despreocupadas com a própria mensagem. Veiculam um discurso esvaziado que só ajuda a poluir e sujar ainda mais a cidade (incluindo aqui muitos trabalhos de *street art*). Tentamos agir dentro de espaços de sutilezas, em contrapartida à brutalidade e falta de cor a que as cidades estão submetidas.

Exposição Desvios no Discurso – Galeria de Arte da CEMIG²¹– 2005

Desde o início do Poro sempre tivemos claro que possíveis parcerias com instituições poderiam viabilizar alguns de nossos projetos.

21 - A galeria fica na sede da Companhia Energética de Minas Gerais.

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 interessante: ficamos responsáveis pela criação e produção gráfica do catálogo e eles pagam a gráfica. Bom, considerando que a exposição durou vinte dias e o catálogo continua circulando, isso é de extrema importância, pois viabilizou um grande desejo nosso: poder compartilhar os registros dos nossos trabalhos através de uma publicação impressa, fora do ambiente digital. Já tínhamos experimentado fazer em CD-ROM uma versão *off-line* do nosso site para distribuir para as pessoas, mas não é todo mundo que está habituado a ler no computador.

Outro aspecto importante foi fazer um apanhado da nossa produção e a organizamos em formato de exposição de registros. Isso foi bom para fazer um balanço do que já fizemos e ver boa parte dos trabalhos reunidos num mesmo lugar. Foi interessante também que até aquele momento nossas propostas não eram muito conhecidas aqui em Belo Horizonte, 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. Foi muito bom ver a identificação e 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 de 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? Os trabalhos conseguiram interlocução tanto com os executivos que vão ter reuniões no prédio da CEMIG quanto com 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!

Muitos que foram à exposição e que trabalham com educação voltaram levando suas turmas. Um poeta de Belo Horizonte, Renato Negrão, estava dando um curso de escrita como ferramenta para mobilização social e abordava na época o "terrorismo poético" foi um desses educadores. Todo mundo que foi à exposição ganhou catálogo (o que fez com que os catálogos se esgotassem).

Em algumas vezes que fomos à exposição (quase ninguém sabe quem é o Poro), pudemos ouvir leituras muito interessantes dos trabalhos e ficamos satisfeitos que eles tenham conseguido comunicar com os mais diferentes tipos de pessoas.

ALGUNS TRABALHOS DO PORO

/// PASSARINHOS - Rio de Janeiro - 2005

As árvores me começam

Manoel de Barros

O Poro foi convidado para apresentar um trabalho para uma exposição que iria acontecer no Rio de Janeiro, no Parque das Ruínas. Seria um evento à noite e o trabalho deveria se relacionar com o espaço do parque, árvores, jardins, plantas, praças. Queríamos trabalhar com pássaros e criamos uma instalação onde havia uma projeção de pássaros nas árvores. A projeção de slides era acompanhada pelo som do canto dos pássaros.

Montamos o projetor num pequeno suporte e escondemos o aparelho de som em meio às folhagens do jardim. O primeiro contato que as pessoas tinham com o trabalho era através do som, em seguida, ao se aproximarem mais observavam as imagens projetadas. As imagens de vários pássaros foram retiradas de livros de biologia, eram desenhos com um traço bastante científico, que se alternavam projetadas na copa de uma grande árvore enquanto o som tocava.



Passarinhos, Poro, 2005

*Só aqui é possível pintar.
As ruas possuem tantos tons de cinza...*

Walter Benjamin

A falta de cor, o crescimento não sustentável dos centros urbanos, sempre foram questões que nos incomodaram. Para esse trabalho, produzimos centenas de flores de papel celofane vermelho e as plantamos em um canteiro abandonado em uma das principais avenidas de Belo Horizonte, a avenida do Contorno. A idéia era, além de discutir uma série de questões, como a falta de espaços arborizados, a relação entre natural, artificial e também construir uma grande mancha de cor.

Dependendo do meio de deslocamento e da velocidade com que as pessoas passavam pelo trabalho, ocorreram experiências diferentes: para quem passava de carro em alta velocidade o trabalho se apresentava como uma grande mancha vermelha. Para quem passava caminhando, eram flores de papel.

Além das diversas apropriações e ressignificações do trabalho, como, por exemplo, o caso que ficamos sabendo através de amigos que moram perto do local da intervenção: algumas flores foram vistas em outros canteiros próximos; algumas pessoas se apropriaram delas e saíram replantando em outros lugares.

Ao participar de um evento, algum tempo depois, em Santo Amaro, uma periferia de São Paulo, repetimos o trabalho. Para tanto, decidimos fazer as flores com a ajuda de outras pessoas. Passamos o dia num Poupa Tempo (lugar que centraliza diversos serviços públicos e onde as pessoas podem tirar documentos como RG, carteira de motorista etc.) e fizemos as flores com a ajuda de pessoas que passavam algum tempo esperando os documentos ficarem prontos.

A idéia era construir um canteiro com flores feitas por todo mundo, mas tamanha foi a surpresa quando saímos para procurar o espaço destinado ao jardim e perceber a completa ausência desse lugar. Essa é uma região com alto grau de degradação humana e social, de muito movimento, com inúmeros vendedores ambulantes, ônibus, poluição, comércio, sujeira.

Já que não encontramos nenhum lugar apropriado para montarmos o jardim, decidimos então criar pequenos canteiros em volta de algumas árvores que havia em frente ao Poupa Tempo. O interessante foi que, ao andar um pouco, fomos percebendo que as árvores iam ficando mais raras e onde havia alguma o cimento subia do chão pelo tronco. Passamos a procurar então alguma terra, e era aterrorizante perceber que não havia praticamente nada de terra, apenas algumas pequeninas frestas que apareciam quando havia alguma rachadura no cimento. Depois de andar um bom tempo pelas ruas do bairro, em meio à multidão de pessoas, carros e ônibus, encontramos em frente a uma obra do metrô espaços reservados a uma futura árvore. Terminamos o trabalho por ali enquanto algumas pessoas que passavam diziam para nós: "Isso mesmo, precisamos de jardins!", "A cidade está muito feia" e coisas semelhantes.

Através dessa ação conseguimos fazer uma imersão nesse ambiente urbano predominantemente cinza. Esse trabalho foi uma intervenção singela, ao mesmo tempo, sutil e gritante e resgata um espírito ativo e poético de querer tornar a cidade um lugar melhor.

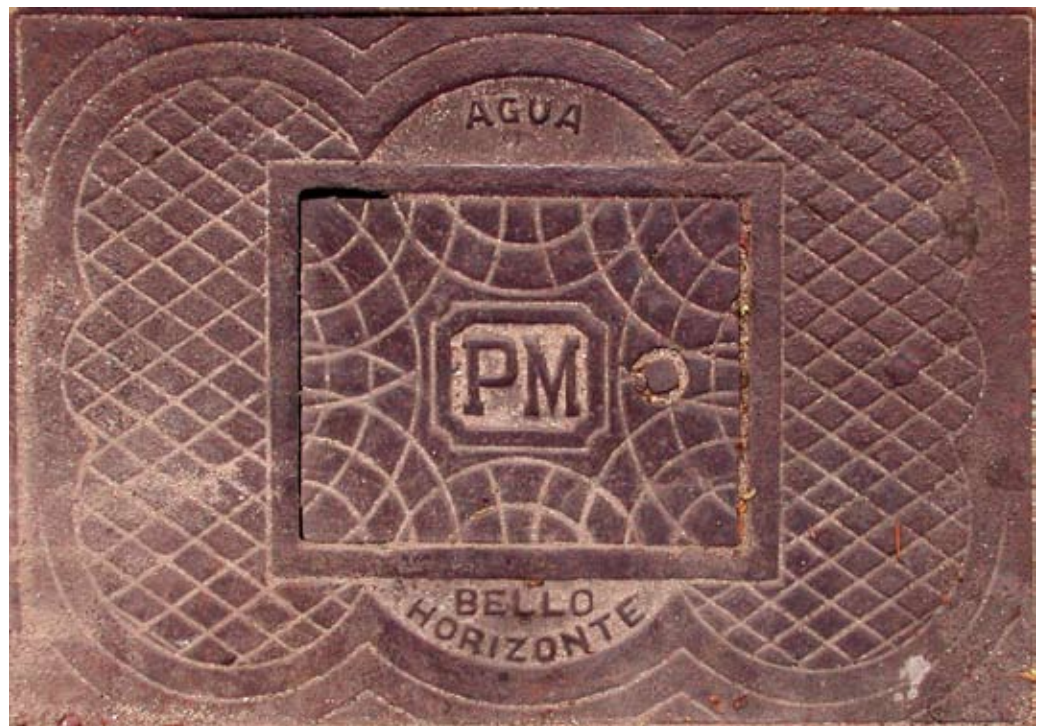


Jardim, Poro, 2004-2005

/// ESPAÇOS VIRTUAIS - Belo Horizonte - São Paulo - São Luis - Rio de Janeiro - desde 2002

Esse trabalho se refere a uma série de fotografias que pretendem ser uma espécie de iconografia do chão das cidades. São fotos de bueiros e tampas metálicas de redes subterrâneas (redes elétrica, de telefonia, de TV a cabo etc) impressas em adesivo e coladas no chão de ambientes internos, como casas e galerias.

Pelo estranhamento, as pessoas passam a perceber os bueiros e a reparar no chão por onde andam, como se os bueiros perdessem sua invisibilidade.



Espaços Virtuais,
Poro, desde 2002

/// AQUÁRIOS SUSPENSOS – Rio de Janeiro – 2007

A beleza se explica melhor por não haver razão nenhuma nela.

Manuel de Barros

Esse é um trabalho bem-humorado e muito poético que brinca com um tipo de luminária urbana muito comum. Transformamos os globos de luz em aquários, colando neles imagens de peixes feitas em vinil recortado. Realizado em praças, os vários aquários apresentam um espaço em suspensão. O trabalho cria uma ilusão que desloca o olhar acostumado a essas luminárias para um olhar lúdico sobre peças do mobiliário urbano.



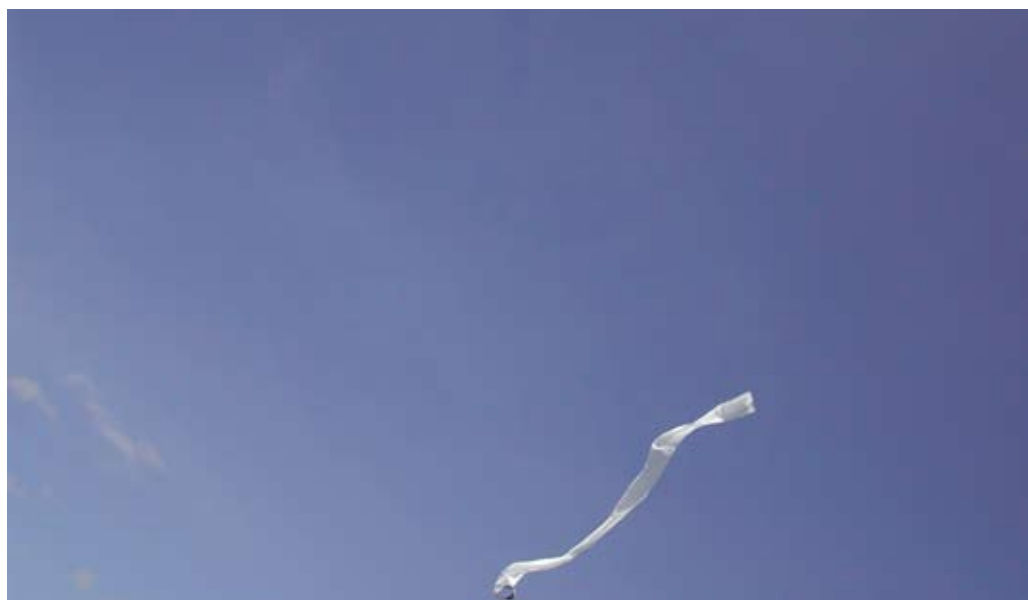
Aquários, Poro, 2007

Trabalho arduamente para fazer o que é desnecessário

Manoel de Barros

Decidimos que o melhor lugar para a realização desse trabalho seria o Edifício Niemeyer, na Praça da Liberdade, em Belo Horizonte. Lá de cima tínhamos uma visão privilegiada na cidade e o vento ajudaria a desenhar as linhas no céu.

Juliana Alvarenga nos acompanhou até o terraço do prédio na experiência de jogar as tiras de papel para que com elas o vento desenhasse. Resultaram do trabalho muitas fotos e um vídeo, que mostram as tiras de papel em movimento no céu. Brincamos que Artur Barrio estava feliz com nosso trabalho, pois essa ação, embora tenha registros muito interessantes, se define melhor enquanto experiência: jogar o papel na velocidade certa, esperar o momento mais adequado, rir daqueles que dão errado, observar o movimento, observar a queda, medir as distâncias, criar momentos de silêncios. E, acima de tudo, encarar o céu como uma folha vazia para se começar um desenho. Um desenho fluído que não adere à superfície, mas confere inúmeras possibilidades à linha.



*Desenhando no vento,
Poro, 2005*

O abandono me protege

Manoel de Barros

O panfleto *Siga sem Pensar* foi pensado para ser distribuído em locais de grande circulação de pessoas. É uma brincadeira com uma frase de duplo sentido que, ao mesmo tempo, pode significar: continue seguindo sem pensar, ou algo como "siga sem medo", "encare os desafios" etc. O mais interessante desse panfleto é que quem o recebe toma um verdadeiro susto ao ler aquela mensagem. Automaticamente começam a pensar: por que seguir, como seguir, para onde... As reações são sempre as mais engraçadas.



/// ENXURRADA DE LETRAS – Rio de Janeiro – 2004

Com pedaços de mim eu monto um ser atônito.

Aonde eu não estou as palavras me acham.

Manoel de Barros

Percorremos as ruas do bairro de Santa Teresa no Rio de Janeiro colando letras coloridas, como se estivessem escorrendo de dentro dos canos e escoadouros de água que existem nos muros e nas calçadas, o que criava a imagem de que uma enxurrada de letras estava começando. Realizamos esse trabalho em vários pontos do bairro, tanto em ruas movimentadas quanto naquelas com pouca circulação. Somente os olhares muito atentos perceberam a intervenção.

Mais tarde, circulando pelo bairro, vimos que várias letras que deixamos, tinham sido apropriadas pelos moradores, que escreveram pequenos textos nas paredes e postes, espalhando palavras soltas pela rua.



*Enxurrada de Letras,
Poró, 2004*

/// FMI – FOME E MISÉRIA INTERNACIONAL – REVISITANDO CILDO MEIRELES – desde 2002

O carimbo com os dizeres: *FMI Fome e Miséria Internacional*, foi usado para carimbar notas de dinheiro. É uma forma de re-visitatar as *Inserções em Circuitos Ideológicos* de Cildo Meireles. O carimbo foi amplamente difundido, tendo sua matriz na internet para quem quisesse baixar e fazer uma cópia, ou nos diversos carimbos que fizemos e enviamos para outros grupos e amigos de outras cidades. Na Bienal de Cultura da União Nacional dos Estudantes (UNE), que aconteceu em Recife em 2002, todo o dinheiro que circulou no evento, nas barracas de comida, água e bebidas, foram carimbadas, o que criou uma enorme circulação dessa idéia.

O grupo argentino *Pobres Diablos* fez contato conosco para reproduzir o carimbo na Argentina. Eles fizeram uma versão do trabalho em espanhol para carimbar as notas em seu país, que também sofreu com as políticas econômicas do FMI. Algum tempo depois o mesmo trabalho foi feito no Chile, por um outro grupo de artistas.



*FMI - Fome e
miséria internacional,
Poró, desde 2002*



TRANSBORDAR

*Os caminhos que se respondem nesse entrelaçamento,
poesias ignoradas de cada corpo, é um elemento
assinado por muitos outros, escapam à legibilidade.*

Michel de Certeau

Parti com uma pergunta em mente: como os artistas habitam as cidades? Comecei a investigar os inúmeros processos e possibilidades de atuação artística no espaço público, suas interlocuções com outras áreas sociais e culturais, para então traçar o mapa dessa cidade através de um pensamento geográfico.

Observei a cidade e desenhei linhas, traços, trajetos. Caminhei com um mapa na mão, como um turista que traz consigo uma representação do lugar o qual visita.

O primeiro momento seria manter sempre o ponto de vista do pedestre, aquele ser errante, andante, que pratica os caminhos das cidades. Aquele que observa o movimento, o tempo e a luz na cidade. E se falar está para a língua, assim como andar está para a geografia, seria importante conectar os verbos.

Transitar - transitório: aquela palavra significa movimento, enquanto a outra significa algo não durável. Assim podemos pensar no andar como algo também fugaz, de caminhos e percursos frágeis.

Num certo momento mudei o ponto de vista, que passou então a uma visão aérea do espaço. A cidade-pesquisa vista de cima ou o texto visto como espaço geográfico, ambos materializados em plantas arquitetônicas que transbordam suas linhas para além do papel.

Não poderia traçar as maneiras de utilizar o espaço urbano de uma forma linear, histórica, com um desencadeamento de fatos em seqüência. Deleuze e Guattari apontam que "quando um rizoma é fechado, arborificado, acabou, do desejo nada mais passa; porque é sempre por rizoma que o desejo se move e produz (DELEUZE E GUATTARI, 2004: 23).

Portanto, pretendi criar um CRUZAMENTO congestionado de idéias, práticas, maneiras de perceber e utilizar o espaço urbano. A idéia da cidade/mapa enquanto rizoma serve para ilustrar um rizoma urbano e artístico ainda maior.

As inúmeras práticas artísticas e ativistas explodem para todas as linhas desse rizoma e se entrecruzam, se esbarram e se encontram nas esquinas desta cidade-pesquisa. É importante pensar nos eixos/categorias criadas como maneiras de atuar e pensar. Os grupos e artistas aqui citados circulam por entre as categorias de forma a criar relações e ampliar ainda mais o limite tênue que separa a arte, a vida e o ativismo político.

Tanto os grupos e artistas, quanto as categorias, poderiam ser considerados nômades, transeuntes, cortando e flanando entre avenidas largas, ruas históricas e praças movimentadas.

Mas o mapa aqui criado é apenas uma pequena parte desse enorme rizoma e as categorias criadas aqui: o **Desvio**, os **Coletivos**, **Ativismo Político** e as **Ações Efêmeras**, são categorias flexíveis e intercambiáveis, criadas apenas para orientar o passeio pelo texto e aglomerar outras formas de atuação.

Os grupos citados na primeira parte do texto, o GIA, o Transição Lustrada e o Urucum se movem em direção às outras categorias. Seus trabalhos, na maioria das vezes, buscam uma desconstrução do cotidiano, em graus diferentes mas sempre com um teor político nas suas ações. Os Adbusters e o GAC, por exemplo, também são coletivos, assim como o Reclaim the Streets e a Frente Três de Fevereiro. Ou seja, essas ações habitam a cidade tomando-a como espaço de atuação política e artística.

Nenhum dos grupos ou artistas aqui citados ficam estanques nas categoria que criei para eles. O movimento deles é contínuo e as linhas, infinitas, ligam uns aos outros.

Instituindo-se em todo e qualquer suporte da cidade, ruas, *outdoors*, muros, viadutos, sons etc, esses artistas utilizam diferentes estratégias de ocupação e transgressão do espaço urbano via ocupação poética, mesmo que essas intervenções utilizem diferentes técnicas e estratégias de acordo com o propósito de cada um.

As ações se cruzam no espaço real e no espaço imaginário desta cidade-pesquisa. Assim como existem outros vários pontos que se tocam, se afastam e se completam e criam um horizonte de atividades, resistências e vontades que recusam uma ordem, propondo linhas de fuga, e criando outros itinerários alternativos. O que todas as ações têm em comum é o desejo de diluir a arte na vida, criando campos relacionais que transcendem a idéia de arte como algo estático e distante, propondo novos modelos estéticos que modificam os modos de sentir e induzem a novas formas de subjetividade políticas e poéticas.

GLOSSÁRIO 01

TRÂNSITO

sm 1 trajeto, percurso, rota. 2 **PASSAGEM**, **MUDANÇA**, trânsito. Ex: Trânsito da saúde para a enfermidade. 3 EM SENTIDO GERAL movimento, frequência, circulação. Ex: Havia muito trânsito de vendedores ambulantes naquele dia. 4 DE VEÍCULOS E PEDESTRES tráfego, tráfico. Ex: Devemos obedecer às leis de trânsito. 5 acesso, aceitação. Ex: Ter trânsito na cúpula da administração; essa teoria tem trânsito entre os estudiosos das artes.

ENCRUZILHADA

sf cruzamento, **ENTRONCAMENTO**.

PASSAGEM

sf 1 DE TEMPO transcurso, decurso. 2 transição, mudança, **TRÂNSITO**. Ex: A passagem da adolescência para a idade adulta. 3 **TRANSFERÊNCIA**, **TRANSMISSÃO**, **ENTREGA**. Ex: Passagem de cargo. 4 corredor, passadiço, galeria. 5 bilhete. Ex: Passagem de trem. 6 tarifa. Ex: A passagem de ônibus aumentou ontem. 7 trecho, **FRAGMENTO**, extrato. Ex: Uma passagem do texto. 8 acontecimento, fato, episódio. Ex: Sua história tem passagens interessantes.

PASSAR

vtd 1 **ATRAVESSAR**, cruzar, **CORTAR**. Ex: Passar o rio. 2 transferir, **TRANSMITIR**, entregar. Ex: Passou o cargo. 3 pular, transpor, galgar. Ex: Passar um obstáculo. 4 padecer, sofrer, sentir. Ex: Passar dificuldades. 5 expedir, mandar, transmitir. Ex: **PASSAR UMA MENSAGEM**. 6 levar, ter, viver. Ex: Passavam uma vida de rei. 7 coar, filtrar. Ex: Passar o café. vlig+vi 8 DE SAÚDE ir, estar, achar-se. Ex: Como passou a noite? vti 9 exceder, ultrapassar, extrapolar. Ex: Passar dos limites. vti+vi 10 transitar, andar por, percorrer. Ex: **PASSAR POR UM LUGAR**. vi+vpr 11 TEMPO decorrer, transcorrer, perpassar. Ex: Passaram-se alguns anos, e ela **RETORNOU À CIDADE**. 12 **ACONTECER**, suceder, ocorrer. Ex: Vamos ver o que se passa ali. 13 bandear(-se) para. Ex: O traidor passou(-se) para o lado do adversário.

TRANSITÓRIO

adj 1 breve, passageiro, **EFÊMERO**. A: duradouro. 2 mortal. A: imortal.

PENSAR

sm 1 opinião, conceito, **PONTO DE VISTA**, pensamento. Ex: Seguiu o pensar dos pais. 2 prudência, cautela, cuidado. A: imprudência. vtd 3 supor, crer, acreditar. Ex: Penso que tudo se resolverá em breve. vti+vi 4 meditar, refletir, cogitar, matutar. Ex: Não conseguia pensar em mais nada além da viagem; pensou durante uns minutos e respondeu.

CRUZAMENTO

sm 1 encruzilhada, entroncamento. 2 **MESTIÇAGEM**, miscigenação. Ex: Este cão é um cruzamento de pastor alemão e dinamarquês.

CAMINHO

sm 1 estrada, **VIA**, trilha. Ex: Siga este caminho e chegará à **PRAÇA**. 2 rumo, direção, rota. Ex: Seguimos no mesmo caminho. 3 maneira, modo, jeito. Ex: Este é o único caminho para conseguirmos o que desejamos. 4 Rel. via de salvação. Ex: Jesus disse: eu sou o Caminho, a Verdade e a Vida. * Caminho de ferro: ferrovia, estrada de ferro. * Caminho de Santiago Astr.: Via-láctea, Galáxia.

MARCHA

sf 1 caminhada, jornada, **PERCURSO**. 2 ritmo, **ANDAMENTO**, curso. Ex: Nessa marcha, terminaremos logo. 3 progresso, desenvolvimento, evolução. Ex: A marcha de uma enfermidade. 4 Astr. movimento. * Marcha à ré Autom.: ré.

PEDESTRE

s m+f 1 peão. Ex: Os pedestres atravessam a rua. adj m+f 2 Fig. humilde, **MODESTO**, singelo. A: luxuoso.

CIDADE

sf 1 urbe, povoação. 2 **CENTRO** (da cidade). Ex: Fomos à cidade, fazer compras. A: periferia.

PERIFERIA

sf 1 perímetro, **CONTORNO**, âmbito; DE FIGURA CIRCULAR circunferência, **CIRCUITO**. 2 DA CIDADE Ex: Moramos na periferia de São Paulo. A: centro.

ESTRADA

sf 1 via, caminho. 2 direção, **RUMO**, rota. 3 expediente, meio, jeito. * Estrada de ferro: ferrovia, via férrea.

TRANSBORDAR

vtd+vi 1 expandir(-se), espalhar(-se), **ESTENDER(-SE)**, transbordar. 2 transbordar, extravasar, **DERRAMAR**, **ENTORNAR**. Ex: A sopa transbordou o prato; o rio transbordou. vti 3 exuberar, superabundar de. Ex: Transbordar de alegria. vi 4 sobrar, sobejar, superabundar. A: faltar. 5 **PASSAR DOS LIMITES**: descontrolar-se, descomedir-se.

POVO

sm 1 nação, gente. Ex: Povo brasileiro. 2 população, **HABITANTES** pl, povoação. Ex: O povo de São Paulo. 3 plebe, vulgo. Ex: Ele não gosta de se misturar com o povo.

GEOMÉTRICO

adj Fig. regular, simétrico, harmonioso, harmônico. A: irregular.

ARQUITETAR

vtd 1 edificar, construir. Ex: Arquitetar um edifício. 2 Fig. **PLANEJAR**, idealizar, imaginar. Ex: **OS PRESOS ARQUITETAVAM UM PLANO DE FUGA**.

PLANO

sm 1 superfície plana. 2 planta, **DESENHO**, traçado. Ex: O plano de uma casa. 3 projeto, programa, esquema. Ex: **PLANO DE FUGA**. 4 intento, intenção, desígnio. Ex: Seu plano é convencê-la a sair. 5 lugar, condição, situação. Ex: Colocar algo em primeiro plano. 6 V. planície. adj 7 liso, raso, chão, plaino. Ex: Superfície plana. A: irregular. 8 Fig. claro, compreensível, acessível. A: confuso.

PLANTAR

vtd 1 cultivar, semear. Ex: Plantar café. 2 cultivar, lavar, arar. Ex: Plantamos alguns alqueires. 3 fincar, enterrar, cravar. Ex: **PLANTOU UMA ESTACA NO TERRENO**. 4 criar, fundar, estabelecer. Ex: Os portugueses plantaram colônias na África. 5 incutir, **INSPIRAR**, infundir. Ex: **PLANTOU A DESCONFIANÇA NO CORAÇÃO DOS HOMENS**. vpr 6 parar, estacionar, estacar. Ex: Plantou-se ali e não queria sair de jeito nenhum.

RASGAR

vtd 1 **TECIDO** esfarrapar, esfrangalhar, esbandalhar. 2 lacerar, dilacerar, ferir. Ex: As cordas rasgavam sua pele. 3 Agr. arar, lavar, sulcar. Ex: **RASGAR A TERRA**. vtd+vpr 4 abrir(-se), **ROMPER(-SE)**, fender(-se). 5 afligir(-se), atormentar(-se), torturar(-se). Ex: A decepção rasgava sua alma. A: aliviar(-se).

RESVALAR

vti 1 roçar, perpassar por. vti+vi 2 escorregar, deslizar. vi 3 **FUGIR**, **ESCAPAR**, escapulir.

DESVIO

sm 1 curva, **VOLTA**, **SINUOSIDADE**. 2 deslize, erro, falta. Ex: Perdoem meu desvio. A: acerto. 3 Dir. peculato. Ex: Desvio de verbas, de bens públicos. 4 afastamento, **DISTANCIAMENTO**, apartamento. Ex: Desvio da rota. A: aproximação. 5 **EXTRAVIO**, perda, sumiço. Ex: Desvio da correspondência. A: encontro.

DISTÂNCIA

sf 1 **INTERVALO**, espaço. 2 lonjura, longitude. 3 separação, afastamento. A: aproximação.

METRÓPOLE

sf 1 cidade importante. 2 Hist. Ex: Os produtos das colônias eram levados para a metrópole. A: colônia. 3 centro, sede, **NÚCLEO**. Ex: Atenas foi uma das metrópoles da civilização na Antigüidade. 4 centro de comércio: mercado, entreposto, empório.

MEIO-FIO

sm **GUIA** (da calçada).

GLOSSÁRIO 02

1. **Adbusters:** É uma organização não-governamental canadense que edita uma revista e um *web site* (www.adbusters.org) dedicados a implodir a mídia a partir de suas próprias armas. A ONG defende a "ecologia mental" contra a poluição publicitária, o consumismo desenfreado e o trabalho sem sentido do mundo contemporâneo. Em seus artigos, ensaios fotográficos e *subvertisements* (anúncios antipublicidade), denunciam com muito senso de humor as grandes corporações como Coca-Cola, Nike, McDonald's, Calvin Klein etc.
2. **Ambiental:** De acordo com Hélio Oiticica, arte ambiental é a derrubada de todas as antigas modalidades de expressão: pintura, escultura etc. É a reunião indivisível de todas as modalidades em posse do artista ao criar.
3. **Anonimato:** Estado no qual não se identifica o autor ou a identidade ou em que há uma dissolução da autoria em produções coletivas.
4. **Arte:** De acordo com Nicolas Bourriaud, a arte é uma atividade que consiste em produzir relações com o mundo com a ajuda de signos, de formas, de gestos ou de objetos.

5. **Arte pública:** A arte pública não diz respeito aos monumentos instalados em espaços públicos, na maioria das vezes sem significado íntimo para a população.
6. **Articulação:** Articular é uma forma de potencializar as ações. Consiste-se na criação de uma rede de pessoas e iniciativas que, unidas, são mais fortes e formam laços de solidariedade concretos.
7. **Ativismo:** Historicamente, o ativismo e a arte vêm flertando. Recentes eventos demonstram que a mistura entre a arte e o ativismo afirma o potencial da arte como força revolucionária, como agente de mudanças, e também refletem as antigas e nostálgicas formas de ação direta que ocorreram efetivamente em 1968.
8. **Autoria:** Nos anos de 1960 houve uma crítica ao fenômeno do "artista estrela", uma desconfiança em relação à mídia e o carreirismo. Grupos se esforçam em marcar uma identidade dos produtores e declaram suas autorias coletivas.
9. **Bicicletada:** Movimento que ocorre no Brasil e em Portugal inspirado no movimento Massa Crítica, em que ciclistas se juntam para reivindicar seu espaço nas ruas. Os principais objetivos da Bicicletada são divulgar a bicicleta como um meio de transporte, criar condições favoráveis para o uso deste veículo e tornar mais ecológicos e sustentáveis os sistemas de transporte de pessoas, principalmente no meio urbano.
10. **Capital cultural:** Pierre Bordieu trabalha a noção de capital cultural como um conjunto de normas, valores e significados que os artistas desenvolvem trabalhando juntos e ao relacionar seu trabalho à realidade.
11. **Centro de Mídia Independente (CMI):** É um espaço experimental não corporativo de mídia independente criado em 1999 para cobrir o que se passava pelas ruas de Seattle, quando aconteceu a famosa manifestação contra a Reunião da Organização Mundial do Comércio. Em pouco tempo o CMI se transformou na maior rede de ativistas de mídia, e tem sedes em todo o mundo. O *site* - www.midiaindependente.org – é a principal forma de divulgação de idéias do grupo.

12. **Colaboração:** Uma colaboração genuína ocorre quando um grupo de pessoas se reúne para criar algo que seria impossível fazer sozinho. Mas para isso também é necessário haver diálogo, comunicação, concessões. Verdadeiros trabalhos colaborativos de arte são aqueles em que as pessoas se envolvem, no tempo e no espaço, formando uma rede de interesses comuns. A colaboração, e seus termos irmãos, como livre-cooperação, comunidade, interação e rede são palavras-chave para uma transformação que está se dando em escala global.
13. **Coletivo:** Termo usado para descrever grupos de artistas envolvidos em práticas coletivas.
14. **Comunidades:** Tradicionalmente aplicado em situações para designar grupos de pessoas unidas por uma situação local, amizade, interesses etc.
15. **Contra-Infirmação:** É quando grupos ou artistas se apropriam das práticas comunicacionais da publicidade de forma a distorcer as mensagens, além de deslegitimar o seu presente estado de poder.
16. **Culture jamming:** É o ato de interferir nas mídias de comunicação de massa, para que ela produza comentários negativos sobre si própria, usando o método de comunicação do meio original. É uma forma de ativismo que geralmente está em oposição ao comercialismo e aos vetores da imagem corporativa. O objetivo da *culture jamming* é criar contraste entre as imagens corporativas e as realidades da corporação.
17. **Democracia:** o termo inclui noções de participação e representação.
18. **Deriva:** A Deriva era vista como um modo de comportamento experimental ligado às condições da sociedade urbana: técnica da passagem rápida por vários ambientes. Ou seja, chamamos de Deriva a prática de andar sem rumo pela cidade. Pode designar também a duração de um exercício contínuo dessa experiência.
19. **Détournement:** O *Détournement* (ou Desvio) é um conceito criado pelos Situacionistas numa crítica à arte institucionalizada e na defesa da criação de situações. Buscaria despertar, através do choque, a espontaneidade perdida do cotidiano. Para desviar esse ritmo, propõe a inserção de elementos de estranheza.

- 20. Documentação/Registro:** Inclui muitas formas de materiais impressos, vídeos, áudios, correspondências. A documentação e o registro levam parte dos projetos a outros espaços e tempos, permitindo sua ressignificação ou servindo como matéria bruta ou referência para outros projetos e reflexões.
- 21. Espetáculo:** Para os Situacionistas o espetáculo é a alienação e a passividade da sociedade. Nesse sentido, os Situacionistas entendiam que “o principal antídoto contra o espetáculo seria o seu oposto: a participação ativa dos indivíduos em todos os campos da vida social, principalmente no da cultura” (JACQUES, 2003: 13).
- 22. Glossário:** Elenco de palavras explicadas de um texto; vocabulário.
- 23. Grupo:** Um grupo serve, entre outras coisas, para viabilizar projetos que os membros não conseguiriam realizar sozinhos. Num grupo se busca compartilhar os processos e socializar os resultados. É um núcleo de produção em que a questão da autoria se dissolve. Ver: **Coletivo**.
- 24. Inserções em Circuitos Ideológicos:** As Inserções tomaram forma como dois projetos do artista Cildo Meireles: O Projeto Coca-Cola e o Projeto Cédula. Nasceram da necessidade de criar um sistema de circulação, de intercâmbio de informações que não dependesse de nenhum tipo de controle centralizado. Consistia na inserção de mensagens como “Quem Matou Herzog” ou “lanques Go Home” em cédulas de dinheiro ou nas garrafas de Coca-Cola.
- 25. Internacional Situacionista:** Criada em 1957 numa conferência em Cosio d’Aroschia, Itália, por membros da Internacional Letrista e do Movimento por uma Bauhaus Imaginista, a Internacional Situacionista (IS) constituiu uma vanguarda artística que pretendeu - e exigiu aos seus membros - a ultrapassagem das formas vigentes de arte e a disposição de todas as energias ao serviço da revolução. O tédio era olhado como a pior das coisas, como forma de patologia social que conduz a humanidade à pior escravidão.
- 26. Intervenção:** Ação modificadora de algum espaço ou contexto. Esse termo é usado quando objetos, imagens ou informações são colocadas em certos contextos (museus, jornais ou na rua) interrompendo a percepção da arte e chamando atenção para a crítica naquele contexto.

- 27. Livre Informação:** A defesa da livre informação caminha num sentido de democratizar a informação, por acreditar que é fundamental para o exercício sadio da cidadania a livre expressão do pensamento e o conhecimento verdadeiro dos fatos. Busca-se combater a grande mídia que veicula apenas o que é de interesse de uma pequena parte do poder e que cria situações falsas para desmoralizar certos grupos, ações e pessoas.
- 28. Massa Crítica (*Critical Mass*):** É um evento que ocorre tradicionalmente na última sexta-feira do mês em muitas cidades do mundo, em que ciclistas, *skatistas*, patinadores e outras pessoas com veículos movidos à propulsão humana ocupam seu espaço nas ruas.
- 29. Psicogeografia:** Seria uma geografia afetiva, subjetiva, que buscava cartografar as diferentes ambiências psíquicas provocadas basicamente pelas deambulações urbanas que eram as Derivas Situacionistas.
- 30. Relacional:** Para Nicolas Bourriaud, relacional é o conjunto de práticas artísticas que tomam como ponto de partida, teórico e prático o conjunto das relações humanas e seu contexto social, em vez de considera-las em um espaço institucional e privativo.
- 31. Tática:** Michel de Certeau recriou o termo tática, o que para ele, seria uma hábil utilização do tempo, das circunstâncias que o instante preciso de uma intervenção transforma em situação favorável com a rapidez de movimentos que mudam a organização do espaço, e as relações entre momentos sucessivos de um golpe.
- 32. Urbanismo Unitário:** Criado pelos Situacionistas, não era uma proposta de urbanismo, mas sim uma crítica a ele. É uma teoria urbana crítica que buscava o emprego conjunto de artes e técnicas que concorrem para a construção integral de um ambiente em ligação dinâmica com experiências de comportamento.
- 33. Utopia:** De acordo com Milton Santos, a utopia não é algo inatingível, irrealizável. Mas sim a possibilidade real de mudança.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Aracy A. *Arte para quê?: A preocupação social na arte brasileira 1930-1970: subsídio para uma história social da arte no Brasil*. São Paulo: Nobel, 1987.

ALBUQUERQUE, Fernanda. *Troca, soma de esforços, atitude crítica e proposição: uma reflexão sobre os coletivos de artistas no Brasil (1995 a 2005), 2006: Dissertação de Mestrado - Porto Alegre, UFRGS.*

ASSIS, Érico Gonçalves de. *Táticas lúdico-midiáticas no ativismo político contemporâneo, 2006. Dissertação de Mestrado - São Leopoldo - UNISINOS,*

BARROS, Manoel de. *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Record, 1998,

BARROS, Manoel de. *Memórias inventadas, A segunda infância*. São Paulo: Editora Planeta, 2006.

BASBAUM, Ricardo (Org). *Arte contemporânea: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

BEY, Hakim. *TAZ- Zona Autônoma Temporária*. Trad: Renato Resende. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

BEY, Hakim. *CAOS: Terrorismo Poético e outros crimes exemplares*. Trad: Patrícia Decia, Renato Resende. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2003.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURRIAUD, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. Dijon: Les presses du Réel, 2001.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986.

- BENJAMIN, Walter. *Rua de Mão Única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte; São Paulo; Editora UFMG; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- BRITO, Ronaldo. *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.
- CASTELLS, Manuel. *A galáxia da internet*. Reflexões sobre a internet, os negócios e a sociedade. Trad: Maria Luiza X de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- CASTELLS, Manuel. *Sociedade em Rede*. Tradução: Rineide Venâncio majer. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petropolis, RJ: Vozes, 2004.
- DELEUZE, Gilles; PELBART, Peter Pál. *Conversações: 1972-1990*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas e movimentos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. V. 1, São Paulo: Editora 34. 1995.
- DEBORD, Guy. Tradução Estela dos Santos Abreu. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DUARTE, Paulo Sérgio. *Anos 60: transformações da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998
- DUARTE, Paulo Sérgio. *Daniel Buren: textos e entrevistas escolhidos (1967-2000)* Rio de Janeiro: Centro de Artes Hélio Oiticica, 2001
- ECO, Umberto. "Guerrilha Semiológica". In: ECO, Umberto. *Viagem na irrealidade cotidiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 165-175
- FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1992.
- COCCHIARALE, Fernando, "A (Outra) Arte Contemporânea Brasileira: Intervenções Urbanas Micropolíticas" - Em www.rizoma.net. (acessado em 9/09/2006)
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petropolis: 1986.
- FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo. Arte Conceitual no Museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- GARCIA LAMAS, José Manuel Resano. *Morfologia Urbana e Desenho da Cidade*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

- GROSSMANN, Martin. "Arte Contemporânea Brasileira: À Procura de um Contexto". In: BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte Contemporânea Brasileira: Texturas, Dicções, Ficções, Estratégias*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2001.
- GUATTARI, Félix. Trad. Ana Lúcia de Queiroz de Oliveira; Lúcia Cláudia Leão. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- GUATTARI, Félix. *Revolução molecular: pulsações políticas do desejo*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. 3. ed. Petropolis: 1993.
- GOTO, Newton. Sentidos (e Circuitos) Políticos da Arte: Afeto, Crítica, Heterogeneidade e Autogestão Entre Tramas Produtivas da Cultura. In: *Rizoma. Net*. Disponível em: <http://www.rizoma.net/interna.php?id=250&tsecao=artefato> (acesso em 10/10/05).
- GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: 1965
- HARDT, Michael; NEGRI, Antonio; *Império*. (Tradução de Berilo Vargas) Rio de Janeiro: Record, 2002.
- HILL, Marcos (org.). *O Visível e o Invisível na Arte Atual*. Belo Horizonte: Centro de Experimentação e Informação de Arte - CEIA, 2003.
- HOME, Stewart. *Assalto à Cultura: utopia subversão guerrilha na anti-arte do século XX*. (Tradução de Cris Siqueira.) São Paulo: Conrad, 1999.
- INTERNACIONAL SITUACIONISTA (França). *SITUACIONISTA: teoria e Prática da Revolução*. São Paulo: Conrad, 2002.
- JACQUES, Paola Berenstein; ABREU, Estela dos Santos. *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- KLEIN, Naomi. *Sem logo: a tirania das marcas em um planeta vendido*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- LEFEBVRE, Henri. Tradução Sérgio Martins. *A revolução urbana*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- INTERNACIONAL SITUACIONISTA. In: *Internationale Situationiste*, n. 4, maio de 1960. Disponível em <http://www.geocities.com/autonomiabvr> (acesso em 10/09/05).
- MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles*. Textos de Ronaldo Brito. Eudoro Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.
- MELENDI, Maria Angélica. *Intervenções Suburbanas*. Poro, Belo Horizonte, Disponível em: www.poro.redezero.org

- MESQUITA, André. Arte-ativismo: interferência, coletivismo e transversalidade. www.linguagens.art.br (acessado em junho de 2006)
- MONACHESI, Juliana. "Arte em Transição (Listrada)." In: *Revista Número*, n.1, ano 1. São Paulo, maio/junho de 2003.
- MONACHESI, Juliana. A explosão do a(r)tivismo. In: *Folha de São Paulo - Caderno Mais!*. São Paulo, 6 de abril de 2003.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*, São Paulo: Editora Marca D'agua, 1996.
- PALAMIM, Vera; "Intervenções urbanas e comunidades: entre o consenso e o dissenso." In: *Revista do Instituto Artes das Américas*, n° 1- volume 3 - Belo Horizonte, 2006.
- PILEGGI, Rubens. "Obra privada, arte pública". In: *Revista Item Online*. Disponível em: http://www.agora.etc.br/revista_online?alfvis_16.html (acesso em 07/04/02).
- RAGHY. Viajou sem passaporte. In: *Arte em Revista*, ano 6, n.8. São Paulo: Centro de Estudos de Arte Contemporânea, outubro de 1984.
- RANCIERE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental org; Ed. 34, 2005
- ROSAS, Ricardo. Coletivo, Senha: Colaboração. Disponível em: http://www.file.org.br/file2004/filescrip/textos/col_colaboracao.htm (acesso em 12/11/04).
- ROSAS, Ricardo. *Hibridismo Coletivo no Brasil: Transversalidade ou Cooptação?* Artigo apresentado no I Simpósio Internacional do Paço das Artes – Padrões aos Pedagogos. São Paulo, agosto de 2005.
- ROSAS, Ricardo. Notas Sobre o Coletivismo Artístico no Brasil. In: *Revista Trópico*. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2578,1.shl> (acesso em 07/08/05).
- RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas: Belo Horizonte - anos 60*. Belo Horizonte: Editora C/ Arte, 1997.
- SOLIDARITY, *Paris, maio de 68*. (Trad. Léo Vinicius.) Conrad. São Paulo, 2002. disponível em: www.baderna.org/maio68
- LUDD, Ned (org). *Urgência nas ruas: Black Block, Reclaim the Streets e os Dias de Ação Global*. São Paulo: Conrad, 2002.
- VELLOSO, Carmem Eliza Perez: *Arte Pública ou Ampliação das margens para a ação artística*. Monografia apresentada ao curso de Especialização da Escola de arquitetura da UFMG. Belo Horizonte, 1998 (inédito).
- ZANINI, Walter. "A Atualidade de Fluxus". In: *ARS - Revista do Departamento de Artes Plásticas ECA/USP*, n. 3. São Paulo: ECA/USP, 2004.

ZANINI, Walter. org. *História Geral da Arte no Brasil. São Paulo*, Instituto Moreira Salles, 1983. v2

Textos em catálogos

Democracy – Royal College of Art – May 2000

MAM Rio de Janeiro, Artur Barrio A Metáfora dos Fluxos 2000/1968, 2000

Catálogos:

The Interventionists, User's manual for the Creative Disruption of Every Day Life. Massachusetts Museum of Contemporary Art and Massachusetts Institute of Technology . 2004

Sites

<http://integracaoemposse.zip.net>

<http://www.abrigolaranja.blogspot.com>

<http://www.bijari.com.br>

<http://www.capacete.net>

<http://www.ceia.art.br>

<http://www.corocoletivo.org>

<http://www.critical-art.net>

<http://www.espacocoringa.com.br>

<http://www.findarticles.com>

<http://www.geocities.com/autonomiabvr>

<http://www.linhaimaginaria.hpg.com.br>

<http://www.proyectotrama.org>

<http://www.rizoma.net>

<http://www.superflex.net>

<http://www.transmissiongallery.org>

<http://www6.ufrgs.br/escultura>

Filmes e Documentários:

A Batalha do Chile (La Batalla de Chile)

Cuba/Chile/França/Venezuela, 1975, 1977 e 1979. De Patricio Guzmán. Duração: 272 minutos. Distribuição: Videofilmes.

Surplus

Suécia, 2003 Um filme de Erik Gandini

Música Original: Gotan Project, David Österberg, Johan Söderberg

Gênero: Documentário

Duração: 50 min

The Corporation

EUA, 2003. 145 mins. Direção: Jennifer Abbott e Mark Achbar. Com participações de: Noam Chomsky, Steve Wilson, Jane Akre, Naomi Klein, Michael Moore, Vandana Shiva.

Composto pela fonte Agfa Rotis Sans Serif e
impresso a laser em papel Reciclato 75g

Belo Horizonte, dezembro de 2008