

Melissa Rocha

CORRENTE CONTÍNUA:
UM CIRCUITO PELA ARTE E RESISTÊNCIA

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2009

Melissa Rocha

CORRENTE CONTÍNUA:
UM CIRCUITO PELA ARTE E RESISTÊNCIA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Arte e Tecnologia da Imagem

Orientadora: Profa. Dra. Maria Angélica Melendi

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2009

Rocha, Melissa, 1980-

Corrente contínua: um estudo pela arte e resistência. - 2009

136 f : il.

Orientadora: Maria Angélica Melendi

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais,
Escola de Belas Artes, 2008

1. Détournement (Arte) – Teses 2. Arte urbana – Teses 3. Arte e
sociedade – Teses I. Melendi, Maria Angélica II. Universidade Federal
de Minas Gerais. Escola de Belas Artes IV. Título.

CDD: 709.04

Agradecimentos

à Piti, querida orientadora, pela confiança e dedicação; à professora Lúcia pela atenção e o incentivo e aos demais professores pelos momentos esclarecedores; aos familiares e amigos pelo apoio, carinho e inspiração.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Jornal <i>Diário de Notícias</i> , 1970.....	26
Figura 2 - Populares próximos às <i>Trouxas de Barrio</i> , Belo Horizonte, 1970.....	28
Figura 3 - <i>Elemento desaparecendo, elemento desaparecido (passado iminente)</i> , 2002....	35
Figura 4 - <i>Projeto Coca-Cola</i>	38
Figura 5 - <i>Projeto Coca-Cola</i> , procedimentos.....	42
Figura 6 - Exposição Nova Crítica de Frederico Morais.....	43
Figura 7 - Exposição Nova Crítica de Frederico Morais.....	43
Figura 8 - <i>Projeto Cédula – Quem matou Herzog?</i>	45
Figura 9 - Encarte de <i>O Jornal</i> com o trabalho de Antônio Manuel.....	47
Figura 10 - Antônio Manuel no Salão Nacional.....	48
Figura 11 - Tiras de conteúdo revolucionário e/ou marxista.....	58
Figura 12 - <i>Asger Jorn</i>	59
Figura 13 - <i>Asger Jorn</i>	60
Figura 14 - Instruções da série de <i>Poemas espaciais</i> , Chieko Shiomi.....	63
Figura 15 - <i>Caixa de Fósforos Arte Total</i> . Ben Vautier, 1965.....	64
Figura 16 - <i>Zen for Head</i> . Nam June Paik, 1962.....	65
Figura 17 - Rainha em suas várias facetas.....	71
Figura 18 - Momento de afeto.....	72
Figura 19 – Londres, 2005.....	73
Figura 20 - O que você está olhando?	74

Figura 21 – Banksy em manifestações pacifistas.....	75
Figura 22 - Arsenal de Banksy.....	76
Figura 23 - Londres, 2003.....	78
Figura 24 – “Contaminação” de Banksy.....	80
Figura 25 - Besouro do Museu de História Natural.....	82
Figura 26 - Ação de Banksy, o rato <i>hip-hopper</i> , 2004.....	83
Figura 27 - Pesquisa do artista para criar o fragmento e a instalação no museu.....	84
Figura 28 - “Cena britânica do crime arruinou o interior para todos nós”, 2003.....	86
Figura 29 - Instalação pelo artista.....	87
Figura 30 - Monalisa, Louvre 2004.....	88
Figura 31 - Metropolitan Museum, 2005.....	89
Figura 32 - Museu do Brooklin, 2005.....	89
Figura 33 - Convite Kaza Vazia I e II.....	94
Figura 34 - Registro do espaço e da ação dos artistas sobre ele.....	96
Figura 34 - <i>Keep Walking... vc need speak Inglês</i> . Intervenção Melissa Rocha.....	97
Figura 35 - Kaza Vazia II, 2006.....	100
Figura 37 - <i>Salve \$(eleição)</i> . Melissa Rocha. Kaza Vazia II, 2006.....	101
Figura 38 - Convite e o “sofá-convite” Kaza Vazia V nas ruas da Floresta.....	103
Figura 39 - O universo da KV V.....	104
Figura 40 - <i>Intel Inside</i> , Melissa Rocha.....	105
Figura 41 - Melissa Rocha, Kaza Vazia.....	106
Figura 42 - Kaza Vazia VI.....	107
Figura 43 - Convites KV VII e VIII.....	108

Figura 44 - KV VIII, 2009.....	109
Figura 45 - Muro de Berlim.....	117
Figura 46 - Banksy no muro da Palestina.....	119
Figura 47 - Sobre a polícia.....	132

SUMÁRIO

INSIRA-SE NO CIRCUITO OU GLOSSÁRIO INDUTOR.....	12
<i>1. REPRESENTAÇÃO ILUSÓRIA DO NÃO VIVIDO (DEBORD) OU A IMAGINAÇÃO NO PODER (MAIO DE 1968)</i>	<i>17</i>
1.1. Corrente fluxo-urbana.....	22
2. O CAMPO INDUTOR – INFILTRAÇÃO INVISÍVEL.....	32
2.1. <i>Inserções em circuitos ideológicos.....</i>	<i>36</i>
2.2. <i>Projeto Coca-Cola.....</i>	<i>39</i>
2.3. <i>Projeto Cédula.....</i>	<i>44</i>
2.4. A volta ao mundo em 24 horas.....	46
3. CIDADES EM TRÂNSITO.....	50
3.1. Campo de ação – <i>détournement</i> e reverberações	57
3.2. Distúrbios <i>Fluxus</i>	62
3.3. Uma outra infiltração.....	66
3.4. Inserções clandestinas: “bombardeio” aos museus.....	79
4. KAZA VAZIA, O ESPAÇO-MOVIMENTO.....	93
5. EPÍLOGO - ressonâncias e reflexões.....	112
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	122
7. ÍNDICE DE FIGURAS.....	128
ANEXO.....	130

RESUMO

O presente trabalho analisa práticas artísticas que reverberam a idéia de *détournement* proposta pelos situacionistas. O distúrbio no cotidiano provocado pela ação de artistas, o caráter nômade e independente das iniciativas poéticas elucidam aproximações entre as diversas formas de intervenções que inspiram o recorte textual. Estão presentes ações efêmeras que de algum modo subvertem o circuito tradicional de arte e constroem uma proposta paralela.

Palavras-chave: desvio, intervenção, nomadismo e arte urbana.

ABSTRACT

This work analyses artistic practices that reflect the idea of détournement, as proposed by situationists artists. The disturbance of everyday life provoked by the artists' actions, the nomad and independent nature of those poetics initiatives elucidate the approaches to the several ways of intervention that inspire this text's boundaries. Its scope is made up of ephemeral actions that somehow subvert the traditional circuit of art and build up a parallel proposal.

Key-words: detour, interventionism, nomadism and urban art.

As ideias se aperfeiçoam. O significado das palavras participa do aperfeiçoamento. O plágio é necessário. O progresso implica nisso [sic]. Ele aproveita uma frase de um autor, faz uso de sua expressão, apaga uma falsa ideia e a substitui pela ideia certa.

Critical Art Ensemble

...hoje sou marginal, não marginal aspirando à pequena burguesia ou ao conformismo, o que acontece com a maioria, mas marginal mesmo: à margem de tudo, o que me dá surpreendente liberdade de ação....

Hélio Oiticica

Fazer arte à margem do sistema, invendável e irrecuperável, pode ser considerado uma provocação. A repressão não tardará. Ela terá sempre por perto a Polícia. Ou o lixeiro.

Frederico Morais

INSIRA-SE NO CIRCUITO OU GLOSSÁRIO INDUTOR

Avançando por uma correnteza criativa marginal, que, por ora, interpenetra, atravessa ou confunde-se com a convencional – como Banksy,¹ em suas exposições clandestinas em museus –, aspirei a criar um desenho sistemático como forma de direcionar a trajetória a ser seguida neste trabalho. A construção textual se dará através da analogia entre os elementos que constituem um circuito elétrico e o comportamento artístico. Esta dissertação pretende realizar uma corrente imaginária – aproveitando-se do aspecto metafórico da definição de circuito e seus componentes – que se inicia na década de 1960 e culmina na contemporaneidade. As ideias de trânsito, mutabilidade e estratégia permeiam a trajetória realizada por esta corrente. O fluxo atravessará cronologicamente um recorte de manifestações plásticas específicas que contém aproximações estéticas e ideológicas entre si. Sugere-se que o leitor-navegante, por entre as marés anárquicas da corrente contínua e além delas, eleja a montagem de seu próprio fluxo de textos e imagens, erigindo um acúmulo de pequenas poesias diversas, um repertório de apropriações, fragmentos plagiados, em prol de uma construção de um diálogo criativo ou crítico².

O ato de confrontar, de causar um distúrbio, é comparável a um choque, à passagem de uma corrente perturbadora, a uma suspensão natural do estado convencional das coisas,

¹ Banksy, muito furtivamente, invade espaços expositivos significativos como o MOMA, em Nova Iorque, ou a Tate Gallery, em Londres, para afixar, clandestinamente, obras de sua autoria.

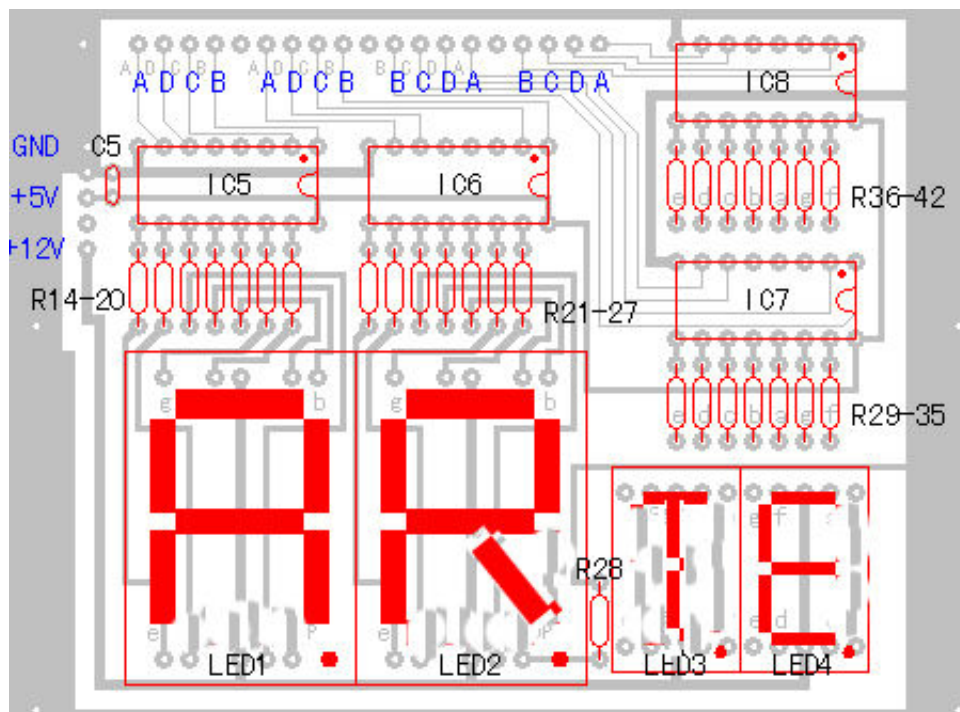
² Seria intrigante que o leitor realizasse uma apreensão indisciplinada do fluxo textual e cronológico aqui proposto, que de certa maneira proporcionaria a criação de seu próprio desvio estrutural do texto, como um leitor errante e libertino, dotado de um repertório particular de hipertextos/hiperlinks.

do corpo, da visão. Propõe-se aqui despertar o olhar para o recorte em questão: os deslocamentos de ações artísticas, seja do espaço institucional ou fora dele. O suporte das ações abordadas neste trabalho acontece em sua maioria na rede urbana. Para ilustrar o conteúdo, acrescentei um glossário auxiliar, constituído por definições ilustrativas de termos para a expansão (ou contenção?) do sentido literal do texto a seguir. Consultá-lo, assim como confiar nele, é facultativo.

A maioria das definições pode ser encontrada no dicionário *Michaelis*³ e no *Dicionário de Sinônimos e Antônimos da Língua Portuguesa*.⁴ Outras foram livremente ressignificadas. Aproximar os verbetes que possuem conceitos distintos, embora orbitem em um mesmo campo semântico, me estimulou a recriar sentidos dentro do meu campo específico de estudo, a arte.

³ MICHAELIS – Moderno Dicionário da Língua Portuguesa. Disponível em:<<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues>>. Acesso em: 20 maio 2008.

⁴ FERNANDES, Francisco. *Dicionário de sinônimos e antônimos da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Globo. 1980.



Dessa forma, a apresentação de alguns dos termos redigidos se estabelecerá de acordo com o juízo do leitor, segundo as sugestões do glossário ou com a supressão delas, explorando anarquicamente a imaginação do texto a seguir.

GLOSSÁRIO

Arte Sin. Ofício, profissão. Modo, maneira, forma, jeito. Engano, fingimento, dissimulação, astúcia, artimanha. Maldade, malícia. Artifício. Traquinada, diabrura, travessura.

Corrente Vulgar, comum, usual; remédio corrente. Aceito por todos, geralmente admitido: dito de uso corrente; expressão corrente; opinião corrente.

adj m+f (lat currente) **1** Que corre, que não está estagnado (diz-se das águas). **2** Que corre bem, que não encontra embaraço. **3** Estrito em estilo fluente. **4** Fácil, expedito. **5** Comum, vulgar. **6** Que tem curso legal. **7** Geralmente aceito; em que todos ou quase todos concordam. **8** Atual: *Mês corrente*. **9** Contínuo, constante: *Consumo corrente*. *adv* Correntemente. *sf* **1** Curso de água. **2** Rio, ribeiro, regato. **3** Correnteza. **4** Vento. **5** Curso, direção. **6** Série continuada e sucessiva.

Curto-circuito *sm Eletr* **1** Condutor de resistência relativamente pequena, ligado acidental ou propositadamente entre pontos de um circuito, entre os quais a resistência é normalmente muito maior. **2** Contato direto entre tais pontos, que torna a resistência igual a zero. **3** Contato entre fios de um mesmo circuito, com produção de calor, que pode pôr em perigo a instalação ou o respectivo aparelho, ou causar incêndio se o circuito não for interrompido por fusíveis. *Pl: curtos-circuitos*.

Disjuntor *sm (lat disjunctu+or)* **1** *Eletr* Interruptor que atua automaticamente, sempre que surjam condições anormais, como, por exemplo, quando a intensidade da corrente ultrapassa certo valor ou decresce abaixo de certo valor. **2** *Bot* Pequeno corpo celulósico situado entre os conídios de certos fungos, e que finalmente se desintegra e os solta.

Desvio alteração ou apropriação, subtração de um objeto em um determinado contexto justapondo-o a outro contexto. Este foi o significado dado a *détournement* por Lautréamont e pelos situacionistas.

Deriva *sf (der regressiva de derivar)* **1** *Náut* Desvio do rumo, abatimento. **2** *Náut* Flutuação do navio ao sabor da corrente ou do vento. *O navio vagava à deriva*. **3** *Náut* Movimento unidirecional ou correnteza fraca da água superficial oceânica devido a vento ou diferença de temperatura. **4** *Aeron* Deslocação lateral de um avião em voo, devido a correntes de ar. **5** Desvio lateral de um projétil, causado por fatores estranhos, tais como vento ou resistência do ar. **6** *Ling* Direção determinada que norteia a evolução da língua. *À deriva*: à desgarrada; ao sabor da corrente: *O barco andava à deriva*. A deriva, segundo Debord, estava relacionada à *psicogeografia*: um estudo do espaço urbano pelo pedestre através de uma caminhada sem destino. O objetivo seria mapear as reações afetivas a partir do deambular pela cidade.

Distúrbio *sm (baixo-lat disturbiu)* **1** Perturbação. **2** Agitação. **3** Desordem. **4** Motim. **5** Traquinice. **6** *Meteor* Divergência local das condições normais, ou médias, do vento.

Indutor Que instiga ou sugere. *sm* **1** Aquele que induz. **2** *Anat* Músculo sobre o qual assenta o nervo motor doutro músculo. **3** *Fís* Ímã ou corrente que provoca a indução. **4** Corpo que provoca os fenômenos de indução. **5** Conjunto dos polos e

seu enrolamento, numa máquina elétrica. **6 Biol** Substância capaz, sob certas circunstâncias, de induzir um tipo específico de desenvolvimento em tecido embrionário ou outro não diferenciado. **7 Quím** Substância que aumenta a rapidez de uma reação química e que é gasta durante a reação. **8 Eletr** Máquina elétrica que funciona por indução eletrostática; máquina de indução. *I. diferencial:* aparelho para estudo dos diversos efeitos produzidos por metais diferentes sucessivamente introduzidos nas bobinas eletromagnéticas.

Marginal *adj (lat marginale)* **1** Pertencente ou relativo à margem. **2** Que segue a margem: *Campos marginais*. **3** Escrito na margem: *Anotações marginais*. **4 Sociol** Caracterizado pela incorporação de hábitos e valores de duas culturas divergentes e pela assimilação incompleta de ambas, como, por exemplo, se pode observar em muitos descendentes de imigrantes: *Homem marginal*. *sm* **1 Sociol** Homem marginal. **2** Indivíduo mais ou menos delinquente ou anormal, que vive à margem das normas éticas. **3 Econ polít** *V marginalizado*.

Periferia *sf (gr periphéreia)* **1 Geom** Contorno de uma figura curvilínea. **2** Estereometria. **3** Superfície de um sólido. **4** Circunferência. **5 Anat** Superfície externa do corpo ou de um órgão. **6 Bot** Extremidade marginal da folha. **7 Urb** Região distante do centro urbano, com pouca ou nenhuma estrutura e serviços urbanos, onde vive a população de baixa renda.

Psicogeografia Estudo dos efeitos exatos do meio geográfico, conscientemente planejado ou não, que agem diretamente sobre o comportamento afetivo dos indivíduos. IS n.1, jun.1958.

Tensão *sf (lat tensione)* **1** Estado ou qualidade de tenso: *A tensão de uma corda*. **2 Fís** Força elástica dos gases ou dos vapores: *A tensão do ar*. **3** Estado de um corpo que possui força expansiva. **4 Eletr** Força eletromotriz; voltagem: *Fios de alta tensão*. **5** Rigidez em certas partes do organismo: *Tensão muscular*. **6 Autom** Grau de força elástica das correias trapezoidais do dínamo e do ventilador. *sf pl Sociol* Termo empregado para designar as oposições internas, manifestas ou latentes em uma realidade humana. *T. arterial: V pressão arterial. T. do espírito:* grande aplicação ou atenção. *T. do vapor, Fís:* força exercida pelo vapor nas paredes dos recipientes que o contêm; pressão do vapor. *T. elétrica, Eletr:* força eletromotriz; voltagem. *T. social, Sociol:* estado afetivo resultante das oposições encontradas entre grupos sociais.

Vândalo *sm (lat vandalu)* **1** Membro dos vândalos, povos bárbaros que devastaram o Sul da Europa e se estabeleceram no Norte da África. **2 por ext** Aquele que pratica atos de vandalismo. **3 por ext** Indivíduo que comete atos funestos às artes, às ciências e à civilização. *adj* **1** Bárbaro, sem cultura, selvagem. **2** Destruidor, vandálico.

Voltagem *sf (volt+agem) Fís* **1** Conjunto dos volts que funcionam num aparelho elétrico. **2** Diferença de potencial ou força eletromotriz expressa em volt; tensão.

1. REPRESENTAÇÃO ILUSÓRIA DO NÃO VIVIDO (DEBORD) OU A IMAGINAÇÃO NO PODER (MAIO DE 1968)

[Inútil] mostrar ao homem a verdade; a questão capital é levá-lo a apaixonar-se por ela; não basta servi-lo nas suas exigências primárias, se não nos apoderarmos da sua imaginação.
Mirabeau

Só existe o grande mundo da Invenção.
Helio Oiticica, 1979

Observar e recriar mentalmente as sensações referentes aos registros de trabalhos artísticos e à agitação cultural de um período de intensa profusão de experimentações – característica marcante das décadas de 1960 e 1970 – incita o desejo de que eu, inevitavelmente, aproprie-me de um imaginário. Nele, aproximo produções artísticas desse mesmo recorte temporal, seu caráter imaterial e político, com a produção da arte hoje. Semelhanças estratégicas, formas de disseminação, a importância da invenção. O estímulo do imaginário foi, aliás, um recurso comum do período em questão, na medida em que figurava como um argumento imperativo do discurso de Maio de 1968 – provocador de revoluções comportamentais – em frases rabiscadas nas paredes parisienses.⁵

Atualmente, a vivência da arte ambiental de Oiticica limita-se apenas à apreciação, entre páginas de livros e registros de imagens. Os estímulos sensoriais por ele propostos, salvo esporádicas retrospectivas expositivas, são reduzidos à bidimensionalidade do

⁵ “Sejamos realistas, exijamos o impossível” e “Imaginação no poder” eram alguns dos *slogans* dos militantes parisienses.

impresso e à passividade do espectador, outrora questionada pelo artista. Tudo acontece da mesma forma como sob a pressão de um governo ditatorial e o poder da censura, os inimigos comuns e contexto da efervescente produção artístico-cultural brasileira dos idos de 1960 – estática como registros históricos, porém centelha inquieta de invenção.

A Lei do Antropófago,⁶ a ânsia pelo alheio, intrínseca ao manifesto de Oswald de Andrade, transita sorrateiramente através dessa corrente textual, transpassa as práticas artísticas tropicalistas que não experimentei em seu contexto original, e manifesta-se no trajeto desse fluxo. Quando faminta, me aproprio do registro, da memória plástica devorada e regurgitada pela teoria da arte: revelar vigorosamente o conteúdo propositivo de Antônio Manuel, colocar em prática os circuitos de Cildo Meireles, atravessar o deambular de Artur Barrio e exercitar os eventos *Fluxus*. Reviver esse legado é seguir a Lei de Oswald, assim como o faz Oiticica em *Esquema geral da nova objetividade*, como um eterno retorno, um fluxo contínuo: acessar, absorver e regurgitar.

Habitar um momento em que o individualismo desponta no cotidiano através de elementos *personal*, em que as demandas são fragmentadas em pequenas vaidades – *personal stylish*, *personal trainer*, *personal computer* – e retornar à década da contracultura, da resistência macroscópica, do escotismo ideológico, parece constituir uma contraposição à realidade presente, em que a solidariedade se reduz a pequenos grupos, à

⁶ “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago”. ANDRADE, Oswald. *Manifesto antropofágico*. 1928.

“participação e organização em trabalhos voluntários, redes situacionais”⁷ que reforçam o caráter “narcisístico”⁸ da contemporaneidade:

Isso porque o notável do fenômeno é, por um lado, a retração dos objetos universais, se os compararmos à militância ideológica e política de outrora, e por outro, o desejo de estar entre idênticos, junto aos demais indivíduos que compartilham as mesmas preocupações imediatas e circunscritas (LIPOVETSKY, 2005, 23).

Vê-se que, mesmo abreviada, a necessidade de se equivaler e erigir pequenas teias de relações é inerente à sociedade, segundo Lipovetsky. A produção plástica contemporânea segue esse mesmo trajeto proposto pelo filósofo francês. A condição grupal fomenta o vicejar de inúmeras redes, que são tecidas com propostas de interatividade, de disseminação criativa e que utilizam, como ferramentas comunicantes, os meios marginais ao sistema institucional de circulação, em que a demanda por investimento é insignificante, a contaminação não implica qualquer tipo de curadoria ou censura, não aspira à tacanha admiração da elite, aos centavos do *marchand* e à demagogia hipócrita da imprensa. Enfim, uma autonomia agressiva de aproximações que nos insere novamente em um coletivo e naturalmente exclui de outros.

Esta “democratização sem precedentes” (SILVA, 2005, XXIII) dos meios de comunicação permite o fácil acesso a um grande volume de propagação da informação, todavia sem necessariamente existir qualquer tipo de verificação de veracidade ou procedência. É questionável e ao mesmo tempo instigante quando ocorre a irradiação de um

⁷ Sobre individualismo contemporâneo e as semelhanças com o mito de Narciso, ver o texto “Narciso e a estratégia do vazio”, in: LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio: ensaio sobre o individualismo contemporâneo*. Barueri: Manole, 2005.

⁸ *Idem*.

imaginário coletivo, produto da experiência de uma memória individual comum ou, até mesmo, quando se desconhece o êxito no reconhecimento desta. Textos, invenções, propostas culturais, poemas, manifestos, uma infinidade de produções conectam-se e recombinam-se, gerando hipertextos de difusão poética. A prática contemporânea do *just-in-time* se aplica na “produção, distribuição e consumo em um único ato, sem início nem fim, apenas circulação ininterrupta” (CAE, 2001, 94) de informações. A Internet é uma vertente pantanosa, um afluente de anônimos, submersos na indeterminação da autoria. Vazão de invenções submetidas ao olhar “voyéristico” ou à ausência deste, legitimadas por uma massa invisível. A revolução é virtual.

Desta forma, a realidade presente favorece o escoamento de criações e devaneios criativos, a união de pequenos e férteis coletivos ou indivíduos atuantes com produções constantes e trocas inesgotáveis entre si. Por este viés, podemos admitir que a aparente apatia ou o descomprometimento social atribuído pela visão generalizada e superficial que se tem da produção artística contemporânea encontra contraposição em outras veredas – virtuais e subterrâneas, logo, rizomáticas, tal qual as estratégias de penetração aparentemente anônimas e clandestinas imaginadas por Cildo Meireles⁹ e Banksy.

As infiltrações idealizadas por esses artistas sustentam um caráter subterrâneo de ação, com traços de invisibilidade, na medida em que se confundem com os objetos e situações cotidianos. Podem ao mesmo tempo deturpá-los, perturbá-los e revelarem sob um olhar mais atento uma subjetividade por vezes afetiva, por outras, subversiva sem que esses sejam aspectos excludentes, mas adicionais e poéticos, sobretudo aos olhares menos apáticos.

⁹ *Inserções em Circuitos Ideológicos*, 1970, obra de Cildo Meireles.

As *Inserções em Circuitos Ideológicos* (1970) de Meireles e as infiltrações clandestinas de Banksy apresentam ainda, em sua essência, a conduta nômade - são ações que alcançam vigor pelo viés da fluidez e da efemeridade. A corrente contínua pela arte e resistência atravessa o terreno do sensível com uma proposta de dinamismo e mobilidade, esquiva às ferramentas domesticadoras e anestésicas, premissas consideradas vitais para a resistência. Assim, o recorte poético intercepta ações, trabalhos, que se aproximam por suas maneiras desviantes de existir, concebidas, ou não, às margens de um circuito convencional de arte recheado de relações hierárquicas e excludentes. A errância evidencia-se não somente pela intenção contida na alcunha desse texto, todavia encontra-se perceptível nas características dos trabalhos plásticos aqui descritos.

A corrente textual flui, inicialmente, por entre as infiltrações invisíveis de Cildo Meireles e Antônio Manuel, desemboca nas Cidades em Trânsito, uma deriva por conceitos diversos sobre a cidade, delineando campos de ação possíveis. Mais adiante, verte nas reflexões sobre *détournement*, a proposta situacionista, suas reverberações e os distúrbios *Fluxus*.

A seguir, a corrente encontra uma outra infiltração, as Inserções Clandestinas do intrépido Banksy em espaços institucionais. O fluxo prossegue então, desenhando seu circuito e seus distúrbios, através das ações do coletivo mineiro *Kaza Vazia*, uma abordagem de seu histórico e um esboço do seu futuro ainda por ser traçado.

1.1 Corrente fluxo-urbana

*Os fios soltos do experimental são energias que brotam
para um número aberto de possibilidades.
No Brasil há fios soltos num campo de possibilidades: por
que não explorá-los?
Hélio Oiticica, 1972*

Pensar em circuitos criativos, dentro desse recorte, efetivamente significa abordar também o que está além de suas margens. Esses circuitos circunscrevem um organismo em mutação. Tal qual uma malha urbana, contêm, entre outros elementos, pessoas, órgãos, tempo e espaço regidos de acordo com suas características circunscritas e variáveis. Necessariamente, o que se desvia do estabelecido ou aceitável é o que constitui sua margem.

Um circuito elétrico, segundo a Física, se constitui a partir de uma corrente direcionada em um sentido, ou de forma alternada. Entretanto, em algum momento, obrigatoriamente as cargas devem percorrer, todas, sem exceção, uma mesma trajetória para que exista um trânsito. Assim, para que o circuito elétrico se estabeleça, demanda-se uma organização, um regimento, uma condição *sine qua non* para a existência e o funcionamento adequado do fluxo desse sistema.

Analogamente, Foucault enfatiza a disciplina como forma de ordenamento social (FOUCAULT, 1998, p. 119). Ideia compartilhada por Ned Ludd quando afirma que “a

disciplina dos corpos exprime a estabilidade do sistema”. Ludd, ainda, aponta a “agitação das massas” como forma de desvio, constituinte de distúrbios do fluxo convencional:

(...) as pessoas começam a não se posicionar mais nos lugares estabelecidos e não se comportar mais do modo necessário para a continuidade do sistema, por motivo de um desejo, aspiração ou reivindicação. O sinal dado pela indisciplina em massa, que enfrenta o delito e a loucura (marginalidade), assusta e pressiona muito mais os que estão no poder do que outras formas de manifestação, por ser já um rompimento com a disciplina do sistema, antecipando a imagem de um rompimento total (LUDD, 2002, p. 14).

Percorrer a corrente cronológica de criações plásticas, como Fluxus,¹⁰ a Nova Objetividade, os Manifestos Neoístas,¹¹ os Grafites, enfim, vanguardas autoras de manifestos primeiramente marginais e posteriormente instituídos, revela distúrbios ou mesmo a suspensão de um fluxo estabelecido. Isso fica mais explícito nos argumentos do Provos (o nome do grupo provém da forma reduzida da palavra “provocadores”). Matteo Guarnaccia¹² sinaliza que:

A revolta Provo foi o primeiro episódio em que os jovens, como grupo social independente, tentaram influenciar o território da política, fazendo-o de modo absolutamente original (...). Caminhando contra a corrente do ‘cair fora’ beatnik, os Provos holandeses empenharam-se descaradamente em permanecer ‘dentro da sociedade’, para provocar nela curto-circuito (GUARNACCIA, 2002, p. 13).

A desobediência civil e suas reverberações como foco gerador de reflexões, de atitudes criativas, de rompimentos e inspirações direcionam o olhar para artistas e ativistas,

¹⁰ Movimento artístico liderado por George Maciunas que proclamava a antiarte, inspirado nas vanguardas modernas, mais especificamente no dadaísmo.

¹¹ O NEOÍSMO é uma vanguarda influenciada pelo futurismo, dadaísmo, Situacionismo e Punk, que emergiu da Rede da Mail Art no final dos anos 1970. Seu principal idealizador foi Stewart Home.

¹² Matteo Guarnaccia, ensaísta, escritor e artista, nasceu em Milão em 1954. É um expoente da psicodelia europeia.

rótulos que por vezes se confundem ou se perdem na etimologia do sistema. Nesse cenário, a cidade, seus meios de circulação e difusão de informação permanecem como campos de ação poética já proclamados nos idos de 1960.

Quando Hélio Oiticica propõe o deslocamento da cor do plano para o espaço em *Invenções* (1959), ensaia-se um raciocínio plástico que culminaria nas experiências do artista como propositor de ações. Nessa obra, Oiticica inicia o sepultamento do suporte pictórico tradicional para desdobrá-lo em uma vivência espaço-temporal: “as Invenções exaurem o ato de pintar e a estrutura da pintura, propondo o espaço como elemento totalmente ativo” (FAVARETTO, 1992, p. 170). O artista inicia uma perturbação na trajetória do uso tradicional de suportes bem como no comportamento do espectador no campo da arte.

Posteriormente, na mostra *Opinião 65*, que ocorreu no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Oiticica apresenta publicamente os *Parangolés* pela primeira vez. A obra constituía uma manifestação com capas, bandeiras, tendas, grupo de assistas e ritimistas da comunidade mangueirense incorporados em seu trabalho. Na ocasião, a presença de pessoas socialmente desprivilegiadas, o agito e o clima festivo no espaço sacralizado da arte geraram um desconforto em parte da organização institucional e em parte do público, o que provocou a retirada da manifestação do museu.

Seja na inesperada transferência dos *Parangolés* de Oiticica da galeria para as ruas ou através do uso de estratégias mercadológicas – veículos impressos e produtos comerciais como suportes de criação – o espaço urbano e suas tramas traçam inúmeras possibilidades de desafiar e despertar o olhar *blasé* do cidadão. A rua surge para Oiticica como saída natural e democrática diante da proibição de uma ocupação legítima, da censura

institucional em reconhecer os integrantes da comunidade da Mangueira e suas características naturalmente marginais como extensão de seu trabalho no espaço expositivo. Hélio Oiticica, dessa forma, assume a rua como espaço público essencial, em que se garante o direito de livre circulação, tanto de pessoas como de ideias.

Novamente, o espaço urbano evidencia papel notável nas proposições de Oiticica em *Apocalipópótese* (1968), realizada no Aterro do Flamengo e considerada pelo artista sua manifestação pública mais importante até então. Consistiu uma variedade de acontecimentos “simultâneos e descontínuos” (FAVARETTO, 1992, p. 179) caracterizada pela proposta participativa. Continha, além das capas de Oiticica, obras de outras artistas, assinalando cunho coletivista dos trabalhos plásticos desse período: os *Ovos* de Lygia Pape, objetos quadrados e coloridos que ocupavam o gramado do aterro; as *Urnas quentes* de Antônio Manuel, um convite a destruir e revelar seu conteúdo de caráter político, entre outros. Favaretto destaca que “Apocalipópótese foi um acontecimento simbólico no trajeto de Oiticica porque efetivou os elementos de seu programa ambiental – experimentalismo, anarquismo, marginalidade, criação coletivas e posição ética” (FAVARETTO, 1992, p. 180).



FIG. 1 - Jornal *Diário de Notícias*, 1968.

Os trabalhos plásticos desse período, no país, possuem singularidades em comum, a partir das quais Gullar definiria, a partir da sua prática teórica, a primeira vanguarda plástica pós-modernista e essencialmente brasileira, o neoconcretismo. Essa vanguarda assinalava o rompimento com “toda a preocupação meramente esteticista” anterior em nome de um “envolvimento com o coletivo” (AMARAL, 1984, p. 328). Ao citar os caminhos possíveis do artista no país, o poeta aponta para a realidade do período que ainda cabe nos dias atuais. São eles:

(...)três caminhos a seguir: entregar-se a uma atividade sem qualquer função cultural válida para obter alguma vantagem econômica, espoliado pelos *marchands*; resistir à pressão do mercado, contrariá-la, fechando-se num solipsismo que o levará à loucura ou ao suicídio; ou finalmente, romper com a

concepção atual de arte, para redescobrir a sua função social e efetivamente revolucionária (GULLAR, 1964, p. 60).

Por sua vez, Hélio Oiticica, em *Esquema geral da Nova Objetividade*, aponta para a tendência de uma arte coletiva e a necessidade de uma tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos:

Vê-se, pois, que sente esse artista uma necessidade maior, não só de criar simplesmente, mas de comunicar algo que para ele é fundamental, mas essa comunicação teria que se dar em grande escala, não numa elite reduzida a *experts*, mas até contra essa elite, com a proposição de obras não acabadas, ‘abertas’ (OITICICA, 1986, p. 97-98).

Sem contrariar o último caminho descrito por Gullar, Frederico Moraes organiza em 1970 uma das mostras que reuniria artistas afins com proposições de cunho político e ações realizadas fora do espaço expositivo. Nessa mostra denominada *Do Corpo a Terra*, em Belo Horizonte, Artur Barrio atira pedaços de carne e ossos ensanguentados envolvidos em panos no Rio Arrudas, próximo ao Parque Municipal. Sem saber que se tratava de uma intervenção artística, populares, bombeiros e policiais se aglomeram diante daquela que seria uma possível prova de assassinato. Em tempos de Ato Institucional nº 5 – que colocara o Congresso Nacional em recesso, instituíra a censura dos meios de comunicação, suspendera os direitos individuais e “oficializara” a tortura (MORAIS, 2008, p. 35) –, era elevada a frequência de prisões e desaparecimentos políticos. Na imaginação popular, aquele poderia ser um assassinato comum como também poderia ser o corpo do amigo subversivo ausente.

As Trouxas ensanguentadas (Situação T/T,1, 1970) de Barrio fazem parte de uma série de *situações* propostas pelo artista, que se caracterizam pela impermanência, o caráter

efêmero e imaterial de suas ações. As obras de Barrio dialogam com os aspectos revolucionário e social citados por Gullar, na medida em que se compõem por meio do uso de materiais e de formas alternativas para sua produção. O artista problematiza claramente a condição terceiro-mundista e econômica da produção de arte em seu *Manifesto estética do Terceiro Mundo* (1969).¹³ Nele destacam-se as limitações financeiras dos artistas latino-americanos, as restrições socioinstitucionais bem como a falta de estímulo dessas instituições. Ainda, evidencia sua produção plástica como um desafio a essas condições ao declarar que

(...) por achar que os materiais caros estão sendo impostos por um pensamento estético de uma elite que pensa em termos de cima para baixo, lanço um confronto situações momentâneas com o uso de matérias precíves, num conceito de baixo para cima (BARRIO, 1978, p. 5).



FIG. 2 - Populares próximos às *Trouxas* de Barrio, Belo Horizonte, 1970.

¹³ Texto na íntegra na seção Anexo.

Mais uma vez, nesse período, o artista vai às ruas interferir no cotidiano urbano. Barrio usa o que foi rejeitado pela sociedade de consumo, dejetos, excreções corporais, e faz seu trabalho de forma direta com o espectador: direciona o olhar para a percepção de certa realidade omitida por ser lixo, perecível, feia e malcheirosa, metaforicamente associada ao mercado de arte, à realidade política e econômica. Herkenhoff ressalta, ainda, que a atitude de Barrio sustentou dois debates: “o primeiro pela liberdade de expressão na ditadura e o segundo contra a desigualdade de expressão no capitalismo” (HERKENHOFF, 2000, p. 26). As relações de poder, a partir da consciência dos efeitos da economia mundial sobre a economia latino-americana, são as forças motrizes de seus trabalhos.

No trabalho-processo *Quatro dias e quatro noites*, Barrio percorreu incessantemente a cidade do Rio de Janeiro durante o período assinalado no título. Nessa deriva, o artista relatou observações de detalhes da paisagem urbana, como o crescimento de plantas verdejantes no leito do esgoto – lugar intrínseco de patologias –, que passam por insignificantes pelo olhar saturado de imagens da rotina do cotidiano. O artista circulou entre a profusão de insetos repugnantes e moradores de rua que coabitam o mesmo espaço, e investiga espontaneamente o panorama das mazelas urbanas, alvo eleito pela gentrificação.¹⁴ A partir do esgotamento do corpo e do estímulo sensorial propiciado por sua caminhada, Barrio descreve suas deambulações como forma de registro da experiência.

¹⁴ Gentrificação é um neologismo que deriva da palavra *gentrification*, que pode ser traduzida como enobrecimento. É um termo relativamente novo no vocabulário urbanístico e diz respeito à alteração da composição social original de determinadas áreas de uma cidade em decorrência de programas de requalificação de espaços urbanos estratégicos, quando estes visam a interesses imobiliários, empresariais e financeiros. Em outras palavras, significa a expulsão de moradores de áreas urbanas degradadas, que pertencem a classes sociais menos favorecidas, em decorrência da valorização desta área por uma intervenção urbana. FACCENDA, Marcelo B. *Entre Davis e Golias. As ações (boas e más) dos museus na dinâmica urbana*. Arquitectos 034. Mar., 2003. Disponível em: < http://www.romanoguerra.com.br/arquitectos/arq034/arq034_03.asp>. Acesso em: 10 jun. 2008.

Para além do reconhecimento do valor das poéticas subversivas e contestatórias dos anos 1960 e 1970, as quais se construíram simultaneamente no experimentalismo da linguagem, projetos efêmeros, utilização de materiais precários e intervenções em locais públicos que traduziam a essência das obras e manifestações, há um elemento que estatiza essas realizações artísticas. Os trabalhos descritos acima, apesar de convocarem a adoção de uma atitude contestatória, de alguma forma estiveram vinculados ao conforto da instituição – *Opinião 65*, no MAM/RJ, a *Do Corpo à Terra*, no Palácio das Artes. De maneira nenhuma esse aspecto diminui a qualidade das ideias e das produções realizadas. A herança intelectual desse período é muito rica e as proposições são inspiradoras. Mesmo quando vinculadas às instituições as obras romperam com categorias tradicionais de classificação, confundiram a crítica instituída e inauguraram uma nova relação da arte com o espectador, o espaço e a vida. Podemos citar o crítico de arte Frederico Morais que, em *Do Corpo a Terra*, atuou pioneiramente ao mesmo tempo como artista e curador: “Desde a realização da mostra *Vanguarda brasileira*,¹⁵ eu já vinha questionando o caráter exclusivamente judicativo da crítica de arte, dando-lhe uma dimensão criadora. A curadoria como extensão da atividade crítica, o crítico como artista” (MORAIS, 2008, p. 31). A expansão dos limites dos papéis entre curadoria, crítica e arte, bem como do espectador, ativo, participante e autor da obra, revela a diluição das fronteiras já presentes nas propostas de criação artística.

A absorção de manifestações desafiadoras tanto no aspecto formal como o ideológico pelo sistema e/ou mercado é um fluxo recorrente no universo da arte. Há de se

¹⁵ A mostra *Vanguarda brasileira*, organizada por Frederico Morais, foi realizada em 1966 na Reitoria da Universidade Federal de Minas Gerais.

ressaltar que a estratégia de alguns trabalhos está em aproveitar-se da riqueza e da expansão proporcionada por circuitos estabelecidos (meios de comunicação, galerias, museus, espaço urbano, redes reais e virtuais) e contaminá-los de maneira a provocar uma perturbação. Esse distúrbio pode ser de fins estéticos, políticos, econômicos a atuar de formas diversas. A anarquia opera o sistema subversivo de ideias já que não se direciona ao agrado de um público específico, seja ele a elite ou o povo. É essa liberdade anunciada por Hélio quando declara, em carta de 1968 a Lygia Clark, que “hoje sou marginal, não marginal aspirando à pequena burguesia ou ao conformismo, o que acontece com a maioria, mas marginal mesmo: à margem de tudo, o que me dá surpreendente liberdade de ação” (FIGUEIREDO, 1996, p. 10).

Anunciar essa liberdade de ação implica citar o engenhoso trabalho de Cildo Meireles: *Inserções em circuitos ideológicos* (1970). É com a análise dessa obra que se inaugura o capítulo a seguir.

2. O CAMPO INDUTOR – INFILTRAÇÃO INVISÍVEL

O invisível não é, porém, alguma coisa que esteja para além do visível. Mas é simplesmente aquilo que não conseguimos ver. Ou ainda: é aquilo que torna possível a visão.

Nelson Brissac Peixoto

Subterrânea seria esse tipo de pesquisa baseada no lado experimental da criação. Algo baseado totalmente numa atividade experimental e que por si mesma já se marginaliza e é subterrânea (underground) com um sentido único de se comunicar no mundo inteiro em todos os graus (críticos e culturais).

Hélio Oiticica

A produção artística na modernidade é caracterizada pela exposição e pela reprodutibilidade em massa. O caráter reprodutível da obra de arte, intrínseco desde sua existência,¹⁶ indica uma questão crucial no valor de troca e, por conseguinte, nas regras de constituição de um mercado artístico. Os avanços tecnológicos sinalizaram rompimentos na forma de produção e percepção humana, possibilitando uma aproximação maior entre a aspiração e o objeto desejado, o despontar do declínio da aura: “Fazer as coisas ficarem mais próximas é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através de sua reprodutibilidade” (BENJAMIN, 1986, p. 170).

¹⁶ “Em sua essência a obra de arte sempre foi reprodutível. O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens” (BENJAMIN, 1986, p. 166).

Definitivamente, a reprodutibilidade aponta para transgressão de normas instituídas nesse setor, na medida em que inovações técnicas de disseminação implicam modificações das formas de aceitação e assimilação da criatividade artística. A supressão do critério de autenticidade do julgamento artístico amplia o trânsito da arte por outras práxis que não apenas a ritualística. Segundo Benjamin, “à medida que as obras de arte se emancipam do seu uso ritual, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas” (BENJAMIN, 1986, p. 173).

A vigência dos mecanismos reprodutivos permitiu a profusão da produção e do uso de imagens, a intensificação de sua circulação, a pura vulgarização do excesso expositivo. Debord problematiza o desdobramento do excesso da visibilidade – de acordo com sua análise, a sociedade se espetaculariza a partir de “uma relação entre pessoas mediada pela imagem” (DEBORD, 2002, p. 14). A banalização imagética confundiu as fronteiras entre arte e mercadoria, já desvirtualizadas pela perda da aura da obra. No entanto, enriqueceu as estratégias de vazão artístico-ideológica, expandindo os meios de alcance da produção criativa.

Essas análises, porém, precedem a era digital. Diante da expansão das plataformas de disseminação como a Internet e as telefonias móveis, os artistas dispõem de uma gama de táticas inclusivas de arte. Rede é uma metáfora eficiente de conexão, como uma troca singular entre milhares de ações e obras integradas por um tecido espaço-temporal virtual. Há de se questionar o efeito inverso: se tudo está *online*, existirá demanda para esta produção? Certamente, esse excesso de exposição de uma ou várias produções artísticas tem assimilação e alcance relativamente reduzidos em proporção à sua oferta, o que, contraditoriamente, gera uma superexposição invisível.

A invisibilidade é uma característica considerável de parte da produção de Cildo Meireles, e notada de forma mais clara em *Inserções em circuitos ideológicos* (1970). Ao se infiltrar em circuitos preexistentes, Cildo Meireles cria um fluxo paralelo, seu próprio circuito de inclusão em escala muito menor, que coloca em questão o mercado, a circulação de informações, a arte como mercadoria e a mercadoria como arte. Cecile Dazord evidencia que o artista que não estava solitário em seu contexto: “(...) um princípio recorrente na produção dos jovens artistas brasileiros na virada dos anos 1970: um desvio de materiais existentes para fins críticos, segundo uma estratégia de subversão aliando economia e meios de camuflagem” (DAZORD, 2002, p. 103).

Mais tarde, em 1991, Cildo Meireles retoma os circuitos ao utilizar-se da circulação monetária como suporte de sua obra *Eppur se muove* (No entanto se move, 1991). O artista concretiza uma operação cambial: troca um montante de um mil dólares canadenses inúmeras vezes por moedas de outras nações até que restam somente quatro dólares e alguns centavos. O trabalho é composto por três cofres transparentes em formato de porquinho, colocados em sequência cronológica com recibos e cédulas desses câmbios em seus interiores. Vê-se que, quanto mais o dinheiro circula, mais perde seu valor. Transparece uma discussão sobre os valores simbólicos e reais, trocas monetárias e o contexto da globalização.

Novamente, em *Elemento desaparecendo, elemento desaparecido (passado iminente)* (2002), a fronteira entre obra e mercadoria se dilui quando o artista se apropria das trocas de consumo para incluir um conceito poético em um circuito mercadológico. A obra realizada para a Documenta de Kassel na Alemanha, país pertencente a um continente já atormentado pela carência de água, consistia na presença de vendedores uniformizados

instalados diante dos locais da mostra, vendendo picolés de água sem cheiro e sem sabor ao preço de um euro. No palito e na embalagem desses picolés havia a inscrição “elemento desaparecendo, elemento desaparecido”, em uma alusão não apenas à inevitável mudança de estado físico da água no palito, mas à emergência de escassez do abastecimento de água, que caminha para se concretizar no planeta.

Entretanto, em 1970, com *Projeto Coca-Cola* e *Projeto cédula*, Meireles usara de maneira guerrilheira o circuito como difusor de suas ideias. Além de se apropriar de um circuito e adulterar seu sentido original, fazia parte da obra divulgar instruções de como realizar sua própria inserção, promovendo não apenas a circulação de uma antipropaganda, mas o compartilhamento da autoria.



FIG. 3- *Elemento desaparecendo, elemento desaparecido (passado iminente)*, 2002.

2.1 *Inserções em circuitos ideológicos*

Os projetos *Coca-Cola* e *Cédula*, de Cildo Meireles, foram intervenções textuais de conteúdo subversivo em produtos de livre circulação no circuito comercial: notas de dinheiro e garrafas de refrigerante. Essas microintervenções pareciam pretensiosas estratégias, pois a escala de alcance, ainda que desprovida de empecilhos, era insignificante diante do universo total de garrafas de refrigerante e cédulas privadas dessas interferências, no país ou, até mesmo, em uma capital. Todavia, conceber essa intervenção teve uma natureza tática evidente, dado o contexto repressivo do período. Diante da censura imposta pela ditadura, o anonimato permitia a inclusão de mensagens questionadoras do regime vigente sem mapeamento de autoria e, por conseguinte, sem punição ou censura. Além disso, divulgar instruções de como produzir e inserir suas próprias mensagens diluía agudamente a questão de autoria.

O conteúdo crítico, longe de se limitar apenas ao aspecto político (as inscrições “*Yankees Go Home!*” e “*Quem matou Herzog?*”), perpassa por uma discussão recorrente entre outros artistas contemporâneos à obra, como declara Cláudio Paiva: “Tínhamos uma posição muito rígida contra o mercado. Achávamos que o mercado institucionalizava o trabalho, o artista acabava fazendo concessões e isso não queríamos fazer” (DAZORD, 2002, p. 103). De certa maneira, os circuitos monetário e comercial, espaços virtuais de circulação no ambiente urbano, formaram um espaço livre para ação e divulgação da produção artística.

Posteriormente, Cildo Meireles irá declarar que “as *Inserções* basicamente tinham este caráter de um *graffiti* que se movimenta; mas nada impedia que fossem usadas até no

oposto do que eu pensava” (HERKENHOFF, 2000, p. 48). A liberdade declarada pelo artista é inerente a uma obra que se encontra às margens da instituição e das limitações do agente criador. A partir do momento que ocupa o espaço público, o artista perde espontaneamente o controle sobre o que a obra se tornará.



FIG. 4 - *Projeto Coca-Cola*

2.2 Projeto Coca-Cola

*Imprimir informações e opiniões críticas nas garrafas
para, depois, recolocá-las em circulação.
Cildo Meireles, 5-70*

O *Projeto Coca-Cola* (1970) consistia em utilizar as garrafas de refrigerante vazias, que ainda neste período eram feitas de vidro – fator determinante para o sucesso da estratégia de circulação da mensagem, já que esse material exigia um duplo deslocamento: o retorno ao fabricante para reabastecimento de conteúdo e posteriormente a recolocação para o mercado de consumo. As frases do artista eram afixadas na garrafa de modo a assemelhar-se harmoniosamente com o rótulo e o conteúdo do produto. Os *slogans* das campanhas publicitárias desse refrigerante são compostas em sua maioria por frases imperativas como “Beba Coca-Cola”, “Abra um sorriso” (1979) e “Viva o lado Coca-Cola da vida” (2008). Cildo Meireles, analogamente, inscreve em algumas garrafas a ordem “*Yankees go home!*”, em uma alusão explícita à sua posição contrária à globalização imperialista exercida por essa marca de bebida e pela cultura norte-americana que paira por trás dela. Em outras, insere os procedimentos, informando passo a passo como o fruidor poderia criar sua própria inserção. Essas instruções convidavam o espectador a exercer o papel de autor, de gerar a sua própria antipropaganda ideológica (FIG. 5) ou até mesmo a responder ao artista, criando um suposto diálogo público, já que alcance e a participação não eram passíveis de controle.

A mensagem impressa em cor branca na superfície transparente do vidro assumia um caráter de invisibilidade temporal. A partir do momento em que as garrafas retornavam ao mercado, já com o líquido escuro em seu conteúdo, aparecia o recado intruso. Assim, o artista promoveu a deturpação da mercadoria, metamorfoseou um produto de consumo em suporte de ação e reflexão política, tal qual constata Herkenhoff: “Coca-Cola ou cédulas monetárias são apenas veículos, tática clandestina de resistência política” (HERKENHOFF, 2000, p. 48). Contudo, esses veículos foram além, não se constituíram apenas como mecanismos de distúrbio, mas também como objetos artísticos.

A obra de Cildo Meireles teve uma resposta curiosa de Frederico Morais em 1970. Morais colocou em prática sua *Nova Crítica*, na qual o exercício crítico se daria não em formato de texto, mas como obra. Desta forma, Morais promoveu uma exposição na *Petite Galerie*, no Rio de Janeiro, com duração de apenas uma noite, construída a partir de um diálogo crítico com a mostra *Agnus dei*¹⁷ realizada no mesmo espaço.

A resposta crítica de Frederico Morais às *Inserções* (FIG. 6 e 7) evidenciou, de certa forma, a invisibilidade do trabalho de Meireles. Ao encomendar 15 mil garrafas vazias do refrigerante e espalhá-las pelo chão e paredes da galeria, incluindo apenas algumas garrafas dotadas da intervenção de Cildo Meireles, teve-se claramente a noção de escala, já que aquele número de garrafas cedidas pela empresa era, apenas, uma pequena parte de uma gigantesca produção.

¹⁷ Em 1970, ao lado de Guilherme Vaz e de Tereza Simões, Cildo Meireles participou da mostra *Agnus dei* no Rio, uma exposição-protesto contra a mercantilização da arte.

A desproporção, entretanto, é algo recorrente na produção do artista carioca, como pode ser observado, por exemplo, na obra *Cruzeiro do Sul*¹⁸ (1969-1970) e *Camelô*¹⁹ (1998). Segundo Dazord, “o paradigma que constitui as *Inserções* – intervenção minimalista/máxima difusão – toma também na obra de Cildo Meireles a forma de um jogo sobre oposição pequeno/grande formato” (DAZORD, 2002, p. 105). A partir da proposta estética do jogo de medidas, o artista inventou o termo “humiliminimalismo” – junção das formas reduzidas das palavras humildade e minimalismo – “para designar esta tensão dinâmica com base numa estratégia que une a economia de meios à eficácia no contexto de um país situado às margens do primeiro mundo” (DAZORD, 2002, p. 105). Na visão da autora, o uso da desproporção não estava vinculado apenas à questão estética, mas principalmente a um posicionamento econômico e político. Contudo, segundo Cildo Meireles, a questão da escala não implicava um problema, já que “o trabalho é uma operação não os objetos” (HERKENHOFF, 2000, p. 48).

¹⁸ A instalação consiste em um pequeno cubo de 9 mm formado por duas seções de madeira – o pinho e o carvalho –, que quando friccionadas geram faíscas. Foi planejado para ser exposto em um espaço amplo e vazio.

¹⁹ *Camelô* é uma instalação em forma de *kit*. Constituída por uma caixa que continha 1.000 alfinetes com a marca “CM”, 1.000 barbatanas de colarinho de camisas também marcadas com as letras “CM”, 2 mesas em miniaturas dobráveis, um motor e uma marionete de látex. A mini-instalação é planejada para ser exposta em um espaço escuro e vazio montada com o personagem de látex, as minimesas e os produtos a serem vendidos.



FIG. 5 - *Projeto Coca-Cola*, procedimentos.

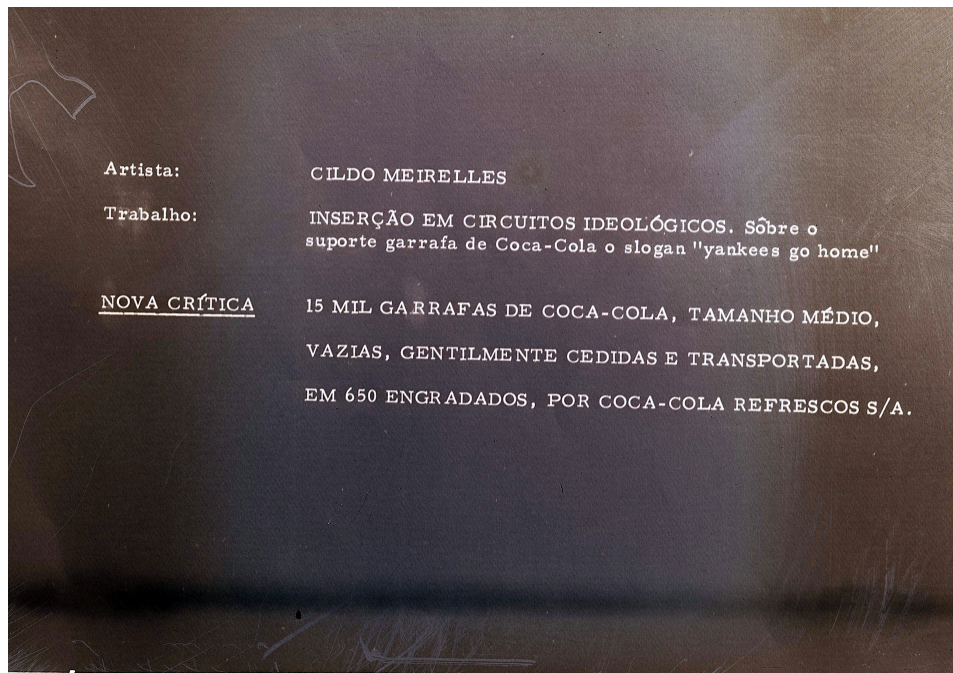


FIG. 6 – Exposição *Nova Crítica* de Frederico Morais.

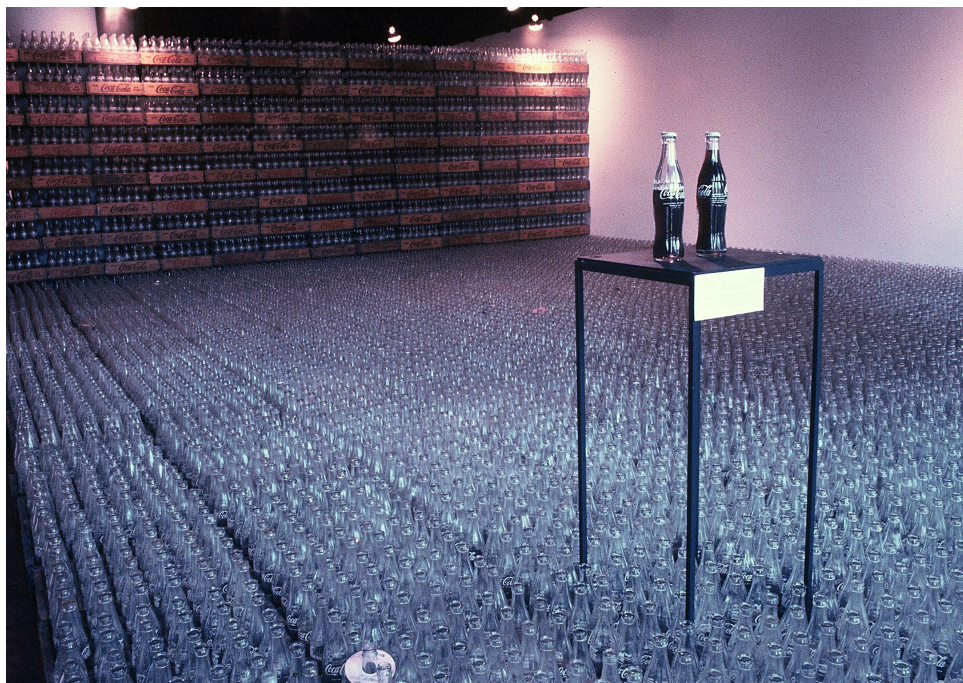


FIG. 7 – Exposição *Nova Crítica* de Frederico Morais.

2.3 Projeto Cédula

“Imprimir informações e opiniões críticas nas cédulas para, depois, recolocá-las em circulação”.
Cildo Meireles, 5 - 70.

O *Projeto Cédula* (1970) de Cildo Meireles utiliza um processo muito comum já há algum tempo. São inúmeras as vezes em que chegam às nossas mãos notas de dinheiro adulteradas por alguma inscrição, sejam pequenas epifanias, cálculos matemáticos ou declarações amorosas. O artista comunga deste princípio: apropriar-se de um meio econômico de circulação intensa em todos os níveis sociais, para inserir sua mensagem – “Quem matou Herzog?” –, altamente política e naturalmente subversiva para o período em questão.

Wladimir Herzog foi um jornalista que desapareceu sem qualquer justificativa e que fora acusado de manter ligações conspiratórias com o Partido Comunista. As conexões que o jornalista mantinha contrariavam o regime ditatorial vigente no país e, por isso, acreditou-se que seu desaparecimento não tenha sido uma ocorrência natural, e sim uma ação repressiva que o capturou e torturou em uma prisão da capital paulista. A morte de Herzog foi apresentada oficialmente como suicídio.

Como forma de protesto, Cildo Meireles carimba em cédulas monetárias em circulação a frase “Quem matou Herzog?”, difundindo um questionamento sobre a autoria do crime. Tal ato promoveu uma descontinuidade, um distúrbio na censura do sistema. Por se tratar de uma cédula que não perderia seu valor mesmo se contivesse inscrições, também

não seria destruída por quem a portasse. Dessa forma, o artista salvaguardou, simultaneamente, uma garantia de anonimato e de permanência, em circulação pública, de sua manifestação discordante.



FIG. 8 - *Projeto Cédula – Quem matou Herzog?*

2.4 A volta ao mundo em 24 horas

Os pilares efemeridade e circulação sustentam, ainda, o trabalho *De zero às 24 horas nas bancas de jornal* (1973), de Antônio Manuel. Influenciado pelo contexto político repressivo e pela ameaça censora eminente, o MAM/RJ adianta-se ao Estado e pratica uma autocensura, ao impedir que a exposição individual de Manuel, supostamente subversiva, figure no seu *hall*. Essa ação fomentou um desvio do fluxo da produção artística institucional para um outro, alternativo, um suporte com suas devidas particularidades: efêmero, diário, móvel e caracteristicamente urbano – o jornal.

O trabalho consistia na reunião de projetos, proposições artísticas a serem realizadas, ou já realizadas. Tais proposições seriam expostas em uma mostra individual no MAM/RJ. O material recusado foi então compilado e impresso em seis folhas de jornal e inserido nas tiragens do periódico carioca *O Jornal*. A obra encontrou na circulação diária de notícias um meio de difusão como um encarte publicitário ou um caderno suplementar, porém de conteúdo poético, crítico descompromissado de quaisquer apadrinhamentos e concessões, logo, isento de edições censoras. Antônio Manuel relata:

resolvi pegar todo o material censurado e transformá-lo em material iconográfico, pegando também textos e criando uma estrutura de jornal. (...) Então esse jornal saiu num domingo, uma exposição de 24 horas que você comprava nas bancas. (...) O importante é que o trabalho se fez independente de museu, independente de ditadura, censura etc. (MANUEL, 1984, p. 46).

A solução criativa de exposição concretizada pelo artista não impediu a exibição de seu trabalho. A vazão da acidez singular, intrínseca de sua produção se potencializou a

partir do seu desvio. Encontrar outros caminhos para o fluxo criativo é prática recorrente no currículo de Manuel, haja vista a censura de sua obra candidata para a mostra ocorrida no Salão Nacional de Artes (1970). Ao invadir os salões do novamente censor MAM/RJ, desprovido de suas vestes, a proposta *Corpo-Obra*, trabalho-performance em que o próprio corpo é o suporte da obra, foi realizada sem a autorização da instituição, causando furor e tensão. Dessa vez, o corpo e a obra, em uma fusão condensadora, constroem um suporte novamente efêmero, diário, móvel e urbano.



FIG. 9 - Encarte de *O Jornal* com o trabalho de Antônio Manuel.



FIG. 10 -Antônio Manuel no Salão Nacional.

Cildo Meireles, em suas *Inserções*, realiza um *ready-made* às avessas. Em vez de inserir no campo artístico um objeto manufaturado, insere um objeto artístico no campo mercadológico. A eficiência crucial de sua tática está no alcance infinitamente maior, guardadas as proporções de quantidade e levando em conta o aspecto potencial do alcance de público do mercado convencional, em comparação ao do circuito artístico.

Além disso, em um clima de repressão política e cerceamento da liberdade de expressão, o artista encontrou uma estratégia definitivamente eficaz para disseminar seu discurso-obra. O sucesso da ação de Cildo estava justamente em utilizar um campo livre de julgamentos e controles, sejam eles artísticos ou políticos. Por um meio anárquico de deturpação, criou-se um suporte móvel, um fragmento paralelo de um circuito econômico grande o suficiente para não ser interrompido ou vasculhado, posto que é veloz e intenso na sua contaminação.

As *Inserções* adquiriram *status* artístico como procedimento, já que seu espaço original não era o cubo branco da galeria. Seu campo de atuação foi à rua, às mesas dos encontros familiares dominicais regados a refrigerantes Coca-Cola e cédulas de um cruzeiro para os doces das crianças. Assim como os meios de comunicação tradicionais contemporâneos (telefones móveis, Internet), as garrafas e as cédulas foram suportes íntimos em sua convivência social, ao mesmo tempo em que públicos no seu livre trânsito e potencial de comunicação. Esse trânsito da informação por vezes pôde transcender o aspecto físico ao se espalhar por uma rede mental, através de diálogos sobre essa intervenção e, essencialmente, por criar ruídos criativos em objetos triviais, ao alcance de leitores destituídos de qualquer expectativa artística.

A busca de estratégias para a ação artística se torna um fator potencializador e dinâmico para a criação plástica. O enriquecimento de linguagens e suportes são consequências marcadamente visíveis diante de limitações físicas, ideológicas, econômicas e das mais variadas espécies. Cildo Meireles e Antônio Manuel compartilham, nos trabalhos aqui discutidos, desses acasos potencializadores.

O espaço urbano surge na obra desses artistas como consequência concreta, já que os circuitos subversivos invadidos por ambos se inserem em outros, maiores e convencionais, através de um traçado de fluidez com penetração invisível no fluxo urbano. Desenhar a corrente que segue para a cidade-suporte de atuação artística será assunto para o próximo capítulo.

3. CIDADES EM TRÂNSITO

Estamos à procura de “espaços” (geográficos, sociais, culturais, imaginários) com potencial de florescer como zonas autônomas – dos momentos em que estejam relativamente abertos, seja por negligência do Estado ou pelo fato de terem passado despercebidos pelos cartógrafos, ou por qualquer outra razão.

Hakim Bey

As cidades são muitas, pode-se defini-las por diversos conceitos, autores, agentes. A sua influência não se limita a um espaço geográfico, já que essa influência rompe os limites físicos. Suas características, posto que comuns, são singulares diante da infinda, orgânica e mutante variedade cultural existente.

Walter Benjamin apresenta-nos os personagens históricos de Baudelaire, o *flâneur*, a prostituta e o colecionador, o trapeiro, o esgrimista e o apache²⁰ como representativos dessa diversidade cuja precariedade na existência econômica e social permaneceu através dos tempos. O *flâneur* de Baudelaire é um dos personagens extintos na contemporaneidade. A marginalidade e a atitude perceptiva do *flâneur* se perderam; na verdade, se transformaram. Assim, analogamente, o *flâneur* seria o pedestre, entretanto deslocado de seu contexto original e essencial para sua existência. A mudança contextual e o adensamento dos aglomerados urbanos deslocaram esse pedestre das ruas para *boulevards*, praças, quarteirões fechados e *shoppings*. O olhar se volta da paisagem para o consumo.

²⁰ BENJAMIN, Walter. “A Paris do Segundo Império em Baudelaire”. In: *Charles Baudelaire*, um lírico no auge do capitalismo. Trad. José Carlos Martins Correa e Hemerson Alves Baptista. v. III. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas).

Giulio Carlo Argan define a cidade não apenas como paisagem, mas como um campo afetivo a ser percorrido, vivido e sentido. A definição de Argan dialoga com o conceito da arte realizada no espaço urbano ou arte pública. Esta poderá transitar além dos espaços físicos, pelo imaginário, pelas relações sociais e pelo cotidiano:

Por cidade não se deve entender apenas um traçado regular dentro de um espaço, uma distribuição ordenada de funções públicas e privadas, um conjunto de edifícios representativos e utilitários (...). O espaço figurativo, como demonstrou muito bem Francastel, não é feito apenas daquilo que se vê, mas de infinitas coisas que se sabem e se lembram de notícias. Até mesmo quando se pinta uma paisagem natural um pintor está pintando, na realidade, um espaço complementar do próprio espaço urbano. O espaço também é um objeto que se pode possuir e ser possuído (ARGAN, 1992, p. 43).

Henri Lefebvre toma como ponto de partida a industrialização para realizar uma análise sobre o direito à cidade. Define a cidade, assim, por uma ótica funcional:

São centros de vida social e política onde se acumulam não apenas as riquezas, mas também conhecimentos e técnicas e as obras. A própria cidade é uma obra, e esta característica se contrasta com a orientação irreversível na direção do dinheiro, na direção do comércio, na direção das trocas, na direção dos produtos. Com efeito, a obra é o valor de uso e o produto o valor de troca (LEFEBVRE, 1991, p. 10).

As aproximações entre arte e vida permitem vislumbrar o quanto o ambiente em que se vive reflete a criatividade e o modo de viver. Segundo Benjamin, a rua é o único campo de experiência válida. A arquitetura, a natureza, enfim, o ambiente em que se vive proporciona experiências que privam ou estimulam o processo criativo. Lefebvre problematiza a transformação que a cidade sofre mediante a passagem do tempo e à ação evolutiva econômica:

Do lado da habitação, a decupagem e a disposição da vida cotidiana, o uso maciço do automóvel (meio de transporte privado) a mobilidade (aliás freitada e insuficiente), a influência dos *mass media* separam do lugar e do território os indivíduos e os grupos (famílias, corpos organizados). A vizinhança se esfuma, o bairro se esboroa; as pessoas (os “habitantes”) se deslocam num espaço que tende para isotopia geométrica e cheia de ordens e de signos; e onde as diferenças qualitativas dos lugares e instantes não têm mais importância. Processo inevitável de dissolução das antigas formas, sem dúvida mas que produz sarcasmo, a miséria mental e social, a pobreza da vida cotidiana (LEFEBVRE, 1980, p. 75).

Ainda em *O direito à cidade*, Lefebvre explicita a pertinência inevitável dessas experiências: “A vida urbana pressupõe encontros, confrontos das diferenças, conhecimentos e reconhecimentos recíprocos dos modos de viver (inclusive no confronto ideológico e político) dos padrões que coexistem na cidade” (LEFEBVRE, 1980, p. 20). Os avanços tecnológicos e as novas formas de organização do espaço urbano, como os planejamentos e hierarquias geográficas da cidade, proporcionam uma supressão de relações sociais, dos circuitos e do tempo. Ao mesmo tempo, as altas densidades demográficas e a redução do distanciamento do espaço físico, entre outros fatores econômicos, políticos estimulam confrontos e, por conseguinte, violência.

Os avanços tecnológicos e todos os reflexos que estes acarretam resultam as modalidades expressivas da criatividade artística, sendo ora utilizada como ferramenta e chave propulsora do avanço econômico e social, ora como roldana da destruição, perpetradora do consumismo desenfreado. A arte como valor expressivo intrínseco de nossa sociedade revela as nuances deste cenário, repleto de imagens banalizadas pelos *mass media*. Dificilmente, pode-se afirmar, segundo Sérgio Augusto Norte,

A rotina, o triste cotidiano do trabalho não pode ser frontalmente encarado pelo habitante da cidade, ele não vive e não vê o mundo real, mas é dominado por ilusões, cores, luzes, papéis, cartões magnéticos. Vítima e ilusionista num

só ser. A experiência, o viver do cidadão é cada vez menor no sentido de interpretar, narrar sua própria vida. Os meios de comunicação de massa, na sua tentativa de escamotear os acontecimentos de toda e qualquer relação com a experiência individual, impossibilitam o acúmulo de experiências. A informação breve, nova, inteligível e o caráter desconexo das notícias entre si paralisam o coração e a mente das pessoas (NORTE, 1998, p. 35).

Entretanto as afirmações de Norte não sinalizam qualquer novidade. George Simmel, em *A metrópole e a vida mental*, já descrevia esse cenário tal como nos idos da década de 1960: a atitude *blasé* como defesa dos excessos e a consequente cegueira intelectual para com a realidade que nos cerca. Situação perigosa em termos de produção científica e artística que provoca uma anestesia diante do excesso.

Em tal contexto, em que a “publicidade para os bens de consumo se torna no principal bem de consumo; ela tende a incorporar a arte, a literatura, a poesia e a suplantá-las ao utilizá-las como retóricas” (LEFEBVRE, 1991, p. 62), aponta para uma paralisia dos recursos estéticos em alcançar seu fruidor. A partir da década de 1960, essa realidade refletiu-se no pensar criativo no campo da arte através de novas propostas teóricas e práticas. Podem ser citadas a Arte Conceitual, Arte Ambiental, *Land Art*, Minimalismo e Arte *Povera* como as que, de certa forma, extrapolaram os limites das formas tradicionais de arte como pintura, escultura, desenho, gravura e cinema.

Nessas categorias artísticas se insere o desejo do artista de romper com o espaço institucional de arte e trazer para o espaço público as manifestações artísticas. Fernando Pedro da Silva exemplifica tal característica:

Os artistas dos anos 1960 e 1970, engajados nos movimentos da contracultura e na nova esquerda, foram os primeiros a contestar o mundo da via expressa e desvendar a vida cotidiana nas ruas das cidades, abrindo caminho para propostas artísticas alternativas, voltadas para questões políticas,

comportamentais e ambientais que perpassam a vida das cidades modernas. A interferência dos artistas nas ruas das cidades, nessa época, ressaltando o cotidiano, o banal, o consumo, o popular urbano e usando propostas que ampliavam o campo artístico até o limite entre arte e vida, contribuiu para a construção de uma nova visão da arte pública (SILVA, 2005, p. 41).

Para o artista, a cidade surge como espaço de ação e reflexão do fazer artístico; seja como tema ou espaço da ação, a cidade reflete a obra artística. Desta forma, vemos se desenhar no espaço urbano um novo palco para a realização criativa, na verdade um espaço historicamente legítimo se pensarmos nos desenhos (grafites) de Pompeia e da Grécia antiga até os de maio de 1968 em Paris, quando o registro de palavras de ordem, mensagens de amor e humor foram destacadas em sinal de protesto dos jovens estudantes partidários da contracultura.

O trânsito por esses conceitos compostos por diversidades ora temporais ora geográficos convergem para a concepção de um espaço específico – o território urbano – dotado de variações na presença e na intensidade, de alguns aspectos em destaque: convivências, conflitos e experimentações. A estrutura citadina evidencia a troca como característica intrínseca, bem como as aproximações, conexões e confrontos e, por conseguinte, o surgimento de relações.

Edifica-se um terreno em processo, naturalmente instável e inacabado, que surge e se modifica mediante a interação do habitante com o outro, com o espaço e os desafios presentes nele, longe de ser apenas um caminho de acesso. Movimentar-se, entremear-se – participar – são ações permanentes no cotidiano das metrópoles. Contudo, tais ações podem ser facilmente manipuladas ou mesmo interrompidas diante de imposições de interesses privados, quando a experiência urbana se camufla em espaço para mercadoria. De certa

forma, espaço público tem se apresentado como um palco de disputa de interesses, advindos da exploração, monopolização e manipulação da carga simbólica veiculada nas ruas.

As cidades constituem um território munido de complexidade e dinamismo, em contínua mutabilidade. A mutação, porém, não transparece apenas como um atributo de metrópoles contemporâneas, mas como uma constante. A partir das grandes mudanças da modernidade, pôde-se vislumbrar a metamorfose e extinção tanto dos personagens de Baudelaire quanto da Paris do poeta francês. Uma transformação vinculada, do homem e do espaço em que ele habita, convive e percorre. A cidade de Baudelaire, transformada pelo Barão de Haussmann, alimentou alterações no âmbito das vivências do espaço, dos encontros que logo influenciaram suas criações, inspirações e postura crítica.

Segundo Paola Jacques,²¹ a postura crítica de Charles Baudelaire foi adotada de forma semelhante por João do Rio, cronista do início do século XX, no Rio de Janeiro. Entre 1902 e 1904, a cidade passou por transformações consideráveis, com parte de sua construção original sendo destruída pelo Haussmann dos trópicos,²² o prefeito Pereira Passos, em busca do alargamento das vias para melhor escoamento do tráfego. João do Rio, pseudônimo de Paulo Barreto, publicava em um periódico chamado *Gazeta de Notícias*, destacando-se, entre seus textos, a crônica “A rua”. Nela, o autor revela sua devoção pelo espaço público e reivindica a legitimidade das experiências vividas e das infinitas possibilidades de trocas a serem efetivadas a partir da errância:

²¹ Texto originalmente escrito para a revista *Le Passant Ordinaire*, Bordeaux, 2004. JACQUES, Paola. “Eloge aux errants: bref historique des errances urbaines”. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp256.asp>>. Acesso em: 20 jul. 2009.

²² BENCHIMOL, Jayme Larry. *Pereira Passos: um Haussmann tropical*. Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca, 1990.

Para compreender a psicologia da rua não basta gozar-lhes as delícias como se goza o calor do sol e o lirismo do luar. É preciso ter espírito vagabundo, cheio de curiosidades malsãs e os nervos com um perpétuo desejo incompreensível, é preciso ser aquele que chamamos *flâneur* e praticar o mais interessante dos esportes – a arte de flunar (RIO *apud* JACQUES, 2004).

A concretização das “flanâncias” encontra-se em choque com as implicações da modernidade: o cidadão em confronto com a estrutura, a máquina, os interesses econômicos e políticos; alheio aos desejos sociais e afetivos. Posteriormente, a atenção dada ao espaço público se acentuaria com a aparição das propostas situacionistas, o urbanismo unitário e as derivas psicogeográficas, que surgem como uma crítica à passividade e alienação da sociedade – a espetacularização – e ao movimento moderno em arquitetura e urbanismo,²³ causando reflexos não apenas no âmbito urbanista, como também no cultural e no artístico. O apego dos “situs”²⁴ às questões urbanas reflete a relevância atribuída por eles ao “meio urbano como terreno de ação” (JACQUES, 2003, p. 13), campo para diferentes maneiras de intervenção, de combater a monotonia e a carência por paixão da vida cotidiana moderna.

²³ Entre seus maiores símbolos está a racionalidade cartesiana de Le Corbusier e o funcionalismo segregante da Carta de Atenas.

²⁴ A expressão situs refere-se aos situacionistas.

3.1 Campos de ação – *détournement* e reverberações

Em física, a corrente elétrica constitui-se por um movimento ordenado de partículas dotadas de carga elétrica. Sabe-se que há também as partículas livres que se encontram em movimento aleatório. Como um distúrbio, o campo elétrico exerce uma área de influência, que retira do estado inicial de movimento fortuito um conjunto de cargas. O distúrbio gerado pelo campo elétrico pode ser comparado ao *détournement*.²⁵

Pode-se dizer que o rapto das cargas efetuado pelo campo elétrico equivale à captura e indução ao exercício do *détournement*, realizado através das publicações e manifestos situacionistas (campo elétrico) de diversas mentes e corpos ativos dispostos a concretizar maneiras de agir subversivo. Para além do êxito de suas estratégias de disseminação, o caráter envolvente dos textos situacionistas reside principalmente em seu discurso ativo de consistência revolucionária:

(...) havia mais que tudo o objetivo de livrar a IS das características de grupo vanguardista de arte, para transformá-la em uma verdadeira organização política. ‘O tempo da arte já passou, trata-se agora de realizar arte’, dizem em um momento, e repetem em outro: ‘Nosso tempo já não necessita mais fazer relatos poéticos, mas executá-los’ (Internacional Situacionista, 2002. p. 21).

A junção de três grupos – Internacional Letrista, o Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista e a Associação Psicogeográfica de Londres – formou, em 1957, o que se denominou a Internacional Situacionista (IS). A origem dos membros denuncia a

²⁵ Pelo dicionário, *détournement* deve ser traduzido como “desvio”, “descaminho”, “roubo” ou “rapto”. Os situacionistas usavam o termo no sentido concebido por Lautréamont: um método que consiste em tomar as coisas dos inimigos para montar uma outra coisa, que ajude a combater o inimigo (Internacional Situacionista, 2002, p. 16).

conexão evidente com o universo artístico e cultural, a maioria dos integrantes exercia uma atividade criativa como pintura, cinema, redação de romances e poesia. Destaca-se Asger Jorn, um expoente da pintura também integrante do grupo CoBrA.²⁶ O contato de componentes da IS com a inquietação política francesa e com grupos marxistas no agitado contexto parisiense da década de 1960 – povoado pelos movimentos de contracultura, organização de minorias culturais, manifestações revolucionárias salpicadas de reivindicações culturais e sociais diversas, entre elas o Maio de 68 – corroborou a aproximação do movimento com práticas e reflexões políticas.

O desvio ou *détournement* foi uma prática defendida pelos situacionistas para a criação de situações de caráter subversivo, por meio de reinvenções e deturpações de sentido. Uma das ações realizadas por eles foi corromper a narrativa de quadrinhos americanos com a inserção de frases de cunho revolucionário nos balões de diálogos (FIG. 11) para posterior publicação.²⁷



FIG. 11 – Tiras de conteúdo revolucionário e/ou marxista.

²⁶ O CoBrA surge a partir da retirada de alguns artistas de uma conferência internacional de arte e vanguarda dispostos a fundar um coletivo colaborativo alimentado pelas distintas experiências nacionais de seus integrantes. O nome do grupo é formado pelas iniciais da cidade de origem dos participantes: CO, Copenhague; Br, Bruxelas e; A, Amsterdã. A prática do grupo se ateve à experiências expressivas no campo da pintura durante o período de 1948 a 1951.

²⁷ Mais exemplos em <<http://picturebook.nothingness.org/pbook/situgraphics/>>.

Há ainda, em 1959, a apresentação das pinturas alteradas de Asger Jorn. O trabalho consistia em modificar pinturas anônimas adquiridas em feiras e mercado de rua (FIG. 12 e 13).²⁸ Essas pequenas intervenções aspiravam à criação de distúrbios que provocassem uma ruptura nas expectativas do cotidiano, uma quebra da rotina, o resgate da espontaneidade e da criatividade essenciais para a vida liberta defendida pelos “situs”. Um desdobramento dessa prática estende-se ao urbanismo unitário,²⁹ que não apresentou um modelo ou forma urbana novos, todavia, propunha experiências efêmeras de percepção do espaço urbano por meio de condutas inovadoras, como a psicogeografia, a deriva e a construção de situações.

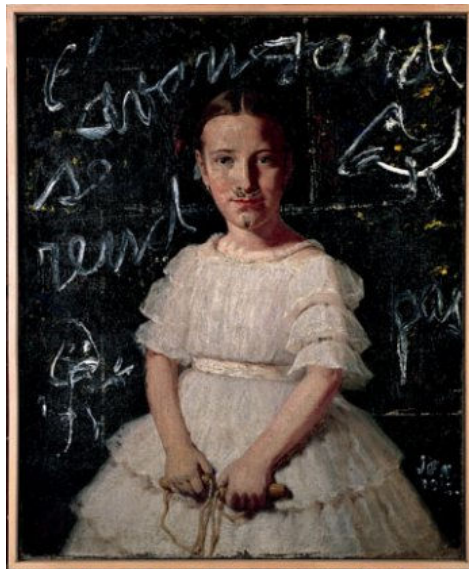


FIG. 12 – Asger Jorn

²⁸ Veremos semelhança nessa ação com as pinturas modificadas de Banksy, em que muitas são reinscridas nos museus (Ver “Inserções Clandestinas: bombardeio aos museus” neste texto).

²⁹ O urbanismo dos situacionistas é unitário em oposição direta à Carta de Atenas, que pregava a separação moderna funcional do espaço urbano.



FIG. 13 – Asger Jorn

A deriva situacionista determina uma técnica, para se exercitar a psicogeografia, que consistia em percorrer ambiências variadas do espaço urbano. O indivíduo errante, o andar vagabundo enquanto estudo sobre a apreensão afetiva – proporcionada pela vivência do espaço citadino através da realização das derivas – denomina-se psicogeografia. Sobre a construção de situações, pode-se dizer que há a aliança entre a exploração do terreno atual das cidades e a elaboração de outros terrenos totalmente inéditos (Internacional Situacionista, 1959 *apud* JACQUES, 2003, p. 103), por meio de experiências lúdicas e criativas. O conjunto dessas ações funcionaria como um antídoto ao espetáculo, na medida em que o “processo de espetacularização parece estar diretamente relacionado a uma

diminuição tanto da participação cidadã quanto da própria experiência corporal das cidades enquanto prática cotidiana estética ou artística”.³⁰

Guy Debord (1955) situa com precisão a sensação de supressão da liberdade do corpo, do indivíduo e das massas do espaço público, na ocasião da reforma ocorrida na capital francesa por Haussman: “A necessidade de dispor de espaços livres que permitem a rápida circulação de tropas e o emprego da artilharia Contra as Insurreições esteve na origem do plano de embelezamento urbano adotado pelo segundo império” (DEBORD, 1955 *apud* JACQUES, 2003, p. 39). Essa reforma, de certo modo, sintetizou o planejamento e o urbanismo de caráter funcional separatista praticado na modernização vigente e vindoura em cidades europeias e de outros continentes. Enquanto os modernos acreditavam que a arquitetura poderia impedir a revolução, os “situs” almejavam inflamar uma revolução utilizando como combustível a arquitetura e o ambiente, incitando o encontro e a participação ativa das massas.

Logo, o aproveitamento do espaço urbano para os situacionistas assume um desdobramento crítico e legítimo diante de suas propostas de deambulação afetiva pelas ruas das cidades. Apesar de anunciado na primeira publicação da Internacional Situacionista, que é “impossível existir uma pintura ou uma música situacionista” (Internacional Situacionista, 2002, p. 16) é ressaltada a viabilidade da existência de uma abordagem situacionista desses e outros meios de expressão. Tal abordagem situacionista

³⁰ JACQUES, Paola Berenstein. “Corpografias Urbanas”. *Arquitextos*, n. 093. São Paulo, Portal Vitruvius. *In*: Vitruvius (Disponível em: <www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq093/arq093_02.asp>. Acesso em: 20 jul. 2009). Texto com ênfase na ideia do corpo enquanto resistência – a primeira versão foi publicada nos Cadernos do PPG-AU especial “Resistências em espaços opacos”, Salvador, 2007.

encontra reverberação em atitudes subversivas que o movimento pretendia popularizar, como o *détournement*.

3.2 Distúrbios *Fluxus*

O grupo *Fluxus* – cuja tradução já apontava características errantes: “mudança contínua”, “estado não determinado”, “flutuante” – estabeleceu-se como uma “comunidade informal de músicos, artistas plásticos e poetas radicalmente contrários ao *status quo* da arte” (ZANINI, 11, p. 2004). Sobressaem como componentes Ben Vautier, Yoko Ono, Wolf Vostell, Joseph Beyus, Nam June Paik, George Maciunas, entre outros, de origens variadas, tanto ocidentais como asiáticas. Algumas ações do *Fluxus* sinalizavam um caráter de “natureza bizarra e destrutiva” (HOME, 2004, p. 83), como destroçar instrumentos musicais nos “concertos”.

Outras estreitavam as ligações entre arte, política e protesto como a *Ação contra o imperialismo cultural* (1963), em que Henry Flynt “realizou demonstrações públicas em frente ao Lincoln Center e ao Museu de Arte Moderna em Nova Iorque para protestar contra a cultura séria” (HOME, 2004, p. 86). A proposição de piquetes, demonstrações, projetos de divulgação através da sabotagem e destruição passou a liderar a agenda de sugestões do *Fluxus*, o que gerou posterior dissidência e irritação de uma facção do grupo voltada para as preocupações estéticas. A radicalização das propostas sugeria instauração do caos: a “quebra pré-arranjada” (HOME, 2004, p. 86) de veículos na hora do *rush*; cessar o sistema de comunicação através da disseminação de informações falsas; enviar por correio de tijolos ou materiais pesados em grande quantidade destinados aos diversos

jornais, revistas, galerias, casas de espetáculos, museus etc., no intuito de provocar a sobrecarga nos serviços até a suspensão, mesmo que temporária, das funções instituídas.

Já os *happenings*, denominados também eventos, por Yoko Ono, proporcionavam reflexões e ações posteriores como a impressão e distribuição de cartões, por meios variados, além da via postal, contendo instruções primárias a serem desenvolvidas por seus receptores. Os cartões reuniam-se, na maioria das vezes, em caixas que comportavam o anexo de novos eventos (instruções), e a partir das repostagens geravam a consolidação de uma corrente criativa e mutante, autora de uma obra coletiva e não planejada.

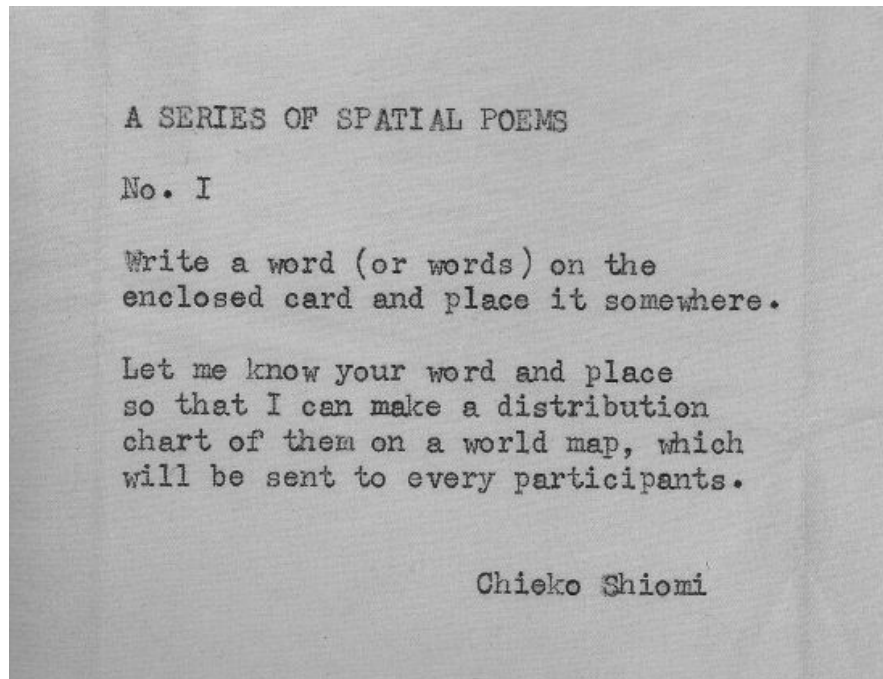


FIG. 14 –Instruções da série de *Poemas espaciais*, Chieko Shiomi

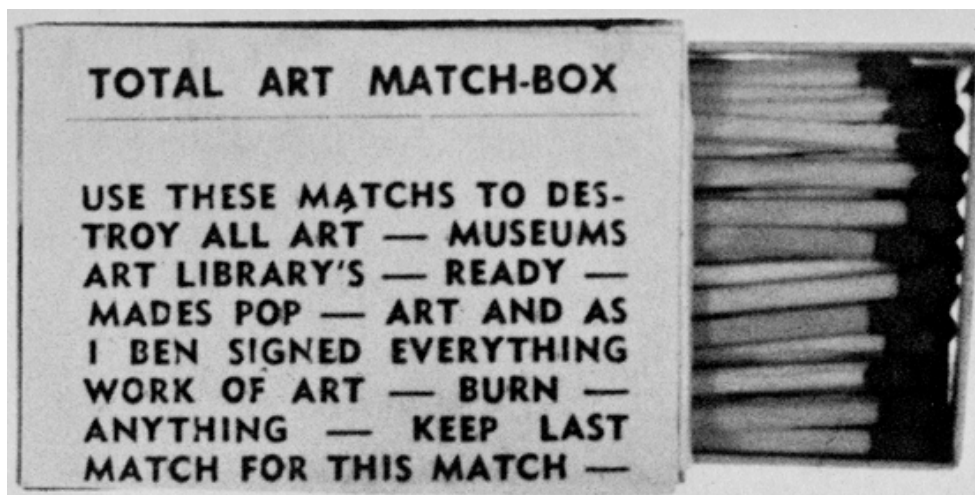


FIG. 15 – Caixa de fósforos arte total. Ben Vautier, 1965.

Como exemplo da concretização dos procedimentos,³¹ tem-se a ação de Nam June Paik referente à instrução “Desenhar uma linha reta e segui-la”, a *Composição #1* (1961), de La Monte Young, publicada em um pequeno panfleto. Durante o festival de Wiesbaden (1962), o artista coreano mergulhou os próprios cabelos em tinta para desenhar uma linha sobre o papel, sobre o qual se ajoelhava e locomovia; motivo por que a obra também é conhecida como *Zen for head*. A obra *Fluxus* pretendia assim estar em trânsito constante, sempre inacabada, de maneira a poder privar-se do colecionismo e da posse do sistema mercadológico das artes.³²

Por um lado, ilustram as décadas de 1960 e 1970 aproximações criativas com as práticas de desvio e deriva que podem ser constatadas, entre outras, nos *happenings* –

³¹ Ver LIMA, Ana Paula Felicíssimo. *Arte e vida de mãos dadas: percepção e criação em Fluxus*. Disponível em: <<http://www.ip.usp.br/laboratorios/lapa/versaoportugues/2c37a.pdf>>. Acesso em: 20 maio 2009.

³² Atualmente, os objetos e registros do *Fluxus* encontram-se sob a tutela de diversos colecionadores públicos e particulares; naturalmente. Podemos citar como exemplo a casa-museu de Ruth and Marvin Sackner em Miami com uma grande coleção de poesia visual e concreta de movimentos do século XX e também das experiências *Fluxus*. Para mais, consulte: <http://www.ubu.com/film/sackner_concrete.html>.

quase-concomitantemente ao situacionismo – do grupo *Fluxus*, na errância de Artur Barrio em *Quatro dias, quatro noites*³³ e no *Delirium ambulatorium* (1978) de Hélio Oiticica, que são derivas propriamente ditas ou construções de situações. Por outro lado, temos reverberações que ocorrem em um âmbito conceitual de deriva e desvio. São trabalhos que se aproximam no aspecto da ação desviante que, apesar de eventualmente não intervirem ou praticarem deriva diretamente no espaço público, apresentam ações críticas sobre as relações simbólicas e mercadológicas existentes nesse espaço: as inserções clandestinas de Cildo Meireles,³⁴ de Banksy em museus, parques e lojas e as ações do coletivo Kaza Vazia.



FIG. 16 – *Zen for Head*. Nam June Paik, 1962.

³³ Ver texto “Corrente fluxo-urbana” nesta dissertação.

³⁴ Ver texto “O campo indutor – infiltração invisível” nesta dissertação.

3.3 Uma outra infiltração

A pluralidade e a diversidade de ofertas tecnológicas de opinião e difusão nos inserem em uma privação de embasamentos sólidos e estáticos. O avanço de um campo de expansão como a tecnologia eletrônica permite uma velocidade espantosa de transmissão de dados de imagens sofisticadas ou medíocres. O Critical Art Ensemble³⁵ (CAE) já sinalizava esse caráter quando declarou que “à medida que a informação flui à alta velocidade pelas redes eletrônicas, sistemas de significados díspares e às vezes incomensuráveis se cruzam, com consequências ao mesmo tempo esclarecedoras e inventivas” (Critical Art Ensemble, 2001, p. 85).

Hakim Bey cita o potencial estratégico do exercício de disseminação praticado no passado quando “piratas e corsários do século XVIII montaram uma rede de informações que se estendia sobre o globo. Mesmo sendo primitiva e voltada basicamente para negócios cruéis, a rede funcionava de forma admirável” (BEY, 2000, p. 11). Bey ressalta ainda o caráter utópico dessas ocupações, pequenas “ilhas” não apenas em sentido geográfico, todavia como metáfora de singularidade e de marginalidade adquirida por estas, ao descrever que “hospedavam comunidades intencionais, minissociedades que conscientemente viviam fora da lei e estavam determinadas a continuar assim” (BEY, 2000, p. 11). Não gratuitamente, a Internet é apelidada de rede, e a experiência de explorá-la, de navegação.

³⁵ Critical Art Ensemble é um coletivo de cinco ativistas, focado na exploração das intersecções entre arte, teoria crítica, tecnologia e política radical.

O valor que Bey esclarece através de suas “utopias piratas” (BEY, 2005, p. 12) está no desejo de se navegar além de um espaço circunscrito e, tal qual os piratas coloniais, de saquear, entre outras, as riquezas as culturais e difundi-las. O raciocínio de Bey estreita-se com a ideologia de Maio de 1968 não apenas por apropriar-se das utopias, mas por carregar um heroísmo há muito esquecido. Seguir a correnteza ou navegar contra ela são apenas questões táticas assumidas pelo seu propositos. As intenções descritas por Bey ficam mais explícitas em sua definição de Zonas Autônomas Temporárias (TAZ):

é uma espécie de rebelião que não confronta o Estado diretamente, uma operação de guerrilha que libera uma área (de terra, de tempo, de imaginação) e se dissolve para se refazer em outro lugar e outro momento, antes que o Estado possa esmagá-la. Uma vez que o Estado se preocupa primordialmente com a Simulação, e não com a substância, a TAZ pode, em relativa paz e por um bom tempo, ‘ocupar’ clandestinamente essas áreas e realizar seus propósitos festivos (BEY, 2000, p. 14).

Nomadismo é, portanto, a estratégia crucial para o triunfo das TAZ. Naturalmente, o estado estático e de movimento não se limita ao caráter físico, podendo ocorrer de forma conceitual. Inclui-se nos “propósitos festivos”, produções de artistas que subvertem os códigos de circuitos estabelecidos. Bey ressalta que “o ataque é feito às estruturas de controle, essencialmente às ideias” (BEY, 2000, p. 15). Logo, a apropriação da linguagem ou mesmo do espaço publicitário e mercadológico constitui um propósito comum de ocupação. Os meios utilizados pelo campo da propaganda são dotados de extremo esmero para alcançar seu objetivo: seduzir seu público-alvo. Intervir neste setor ou fazer uso de estratégias semelhantes coloca em debate não somente o sórdido funcionamento do discurso do *marketing* corporativo, mas também de sua lógica consumista.

Banksy, alcunha atribuída ao coletivo ou indivíduo britânico – resguarda-se anonimato, gênero e número de sua formação – age construindo pequenas zonas autônomas efêmeras e nômades. Suas ações de origem grafiteira inegavelmente revelam seu pertencimento ao asfalto, ao concreto corroído, cheiro de tinta nos muros, sob a sombra das edificações agigantada pela precariedade luminosa da noite, a verdadeira fomentadora dos traços dinâmicos, sagazes do artista.

As pinturas que figuram pelo terreno urbano compõem seus ataques mais popularizados, justamente pela grande visibilidade propiciada pelo suporte de ação: as ruas. Nesse quintal babilônico que rege a visualidade do espaço público, Banksy se insere. Em meio aos símbolos regimentares do trânsito, aos traços pintados ao chão e luzes coloridas que ordenam onde e quando devemos ir, surgem símbolos estranhos, os *stencils* do artista abarrotados de acidez crítica, humor tenaz e veloz, de leitura fácil, marcante e sucinta como uma boa propaganda. Nesse caso, uma antipropaganda. O assunto de seu repertório desfere, sem delonga, contra algum aspecto do cotidiano ou sistema gerencial em sua vastidão – social, político, econômico –, um jato visual e ideológico que degenera opiniões estabelecidas em prol de expressar ou mesmo construir outras, diferentes, divergentes. A mensagem do artista, tal qual a publicitária, nos atinge desprovida de consentimento, momento em que se desnuda ainda mais a disputa simbólica e visual originário desse espaço:

Se a cidade se apresenta como um sistema organizado de sinais, como um espaço movido com sinais comandados por altas esferas, esses *graffiti* são uma resposta, a tentativa de reapropriar-se do espaço urbano e seus códigos, para serem administrados em modo autônomo. A autogestão se desenvolve invertendo completamente as normas que regem, na sociedade capitalista, a

chamada criação artística: o caráter individual e a propriedade pessoal do trabalho artístico (OLIVA, 1998, p. 18).

Triunfam solenemente na antipropaganda de Banksy figuras tradicionais da cultura inglesa, personagens simbólicos de autoridade e opressão, como membros da monarquia e da polícia britânica.³⁶ Coincidentemente, em duas intervenções, ambos aparecem retratados em cenas de atos privados (o *cunnilingus* na rainha Victoria, FIG. 17) e outrora/ainda polêmicos beijo entre oficiais da polícia, uso de drogas etc. (FIG. 18 e 19). As cenas retratadas surgem como que flagradas por um *paparazzi* – ou pelo *bigbrother*, outro tema comum (FIG. 20) – responsável por revelar situações íntimas ao público, neste caso via borrifos de *spray*.

O alvo do artista evidentemente está situado em instituições promotoras de ordem e controle, tolhedoras do uso que o mesmo realiza do espaço público. Além disso, a mira se estende à disseminação de imagens que deliberam a favor do discurso pacifista, antiguerra (FIG. 21) e anticapitalista, tendo suas imagens ironicamente povoadas por um sortimento de elementos bélicos. A predileção por empregar tais elementos (FIG. 22) fica mais cristalina à medida que o uso de termos belicosos se vulgariza no linguajar cotidiano. Entre os grafiteiros, o hábito não poderia ser diferente, Banksy reitera: “as pessoas têm gostado de utilizar termos militares para descreverem suas ações. Nós chamamos de bombardeio o passeio que fazemos para realizar nossas pinturas nos muros...” (BANKSY, 2001, p. 29).³⁷ Não por acaso, estampam ainda, nos noticiários e na crítica especializada, textos que

³⁶ Ver no anexo o texto Banksy sobre a polícia.

³⁷ Tradução da autora. “*People are fond of using military terms to describe what they do. We call it bombing when we go out to painting...*”

categorizam seus trabalhos como arte-terrorismo, e o próprio Banksy como artista guerrilheiro.

O artista segue atirando argumentos ao se referir à designação do muro como uma grande arma: “é uma das formas mais malcriadas que você pode dispor para atingir alguém”. (BANKSY, 2001, p. 29). Ao refletir sobre a aplicação das figuras bélicas constitutivas de suas imagens, o artista resvala também sobre uma fobia esquecida e reprimida da humanidade, em vista de um perigo real e iminente:

O porquê de tantas bombas? Porque é saudável pensar sobre bombas com frequência, porque é difícil tirar da cabeça o fato de que o ser humano possui um mecanismo capaz de extinguir toda a espécie. Ninguém menciona esse assunto mais, porém elas [as bombas] dizem isso, já que todos nós ficamos mais interessados no aspecto financeiro, porque em nosso subconsciente todos nós sabemos que a bomba pode tirar o futuro de nós (BANKSY, 2001, p. 29).³⁸

³⁸ Tradução da autora. “*Why all the bombs? Because it’s healthy to think about bombs all the time, because it’s difficult to get your head round the fact that humans have the hardware available to make their entire species extinct. Nobody talks about it anymore but they say this is why we’ve all become so into money, because at the back of our minds we all know that atomic bombs have taken our future from us.*”



FIG. 17 – Rainha em suas várias facetas.



FIG. 18 – Momento de afeto

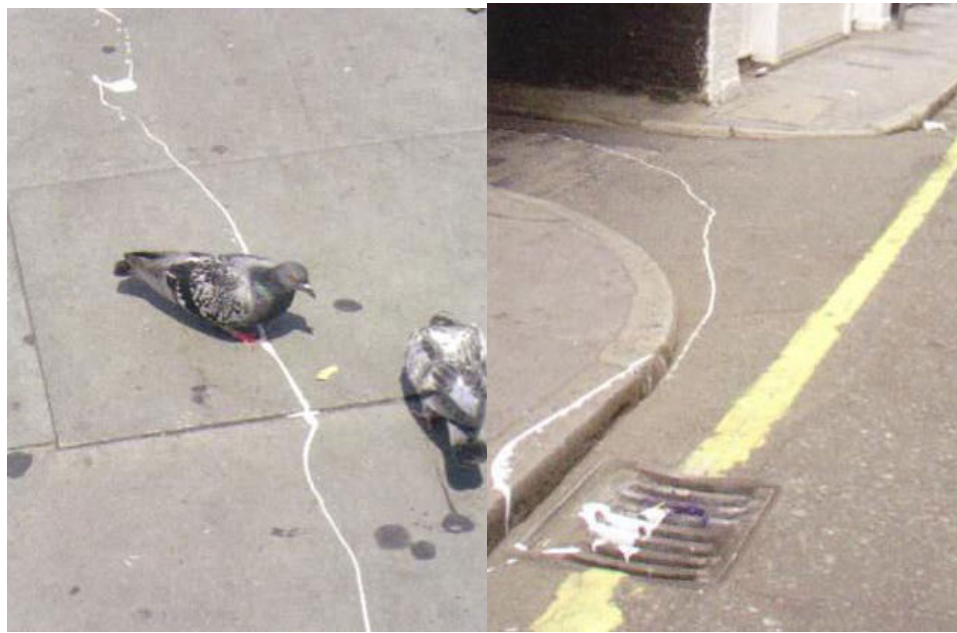


FIG. 19 – Londres, 2005.



FIG. 20 – O que você está olhando?



FIG. 21 – Banksy em manifestações pacifistas.³⁹

³⁹ Texto da imagem: “pessoas em casas de vidro não devem atirar pedras, e pessoas em cidades de vidro não devem atirar mísseis” (BANKSY, 2005, p. 196-197). Tradução da autora.



FIG. 22 – Arsenal de Banksy.

Os trabalhos de Banksy conservam em suas características a condição estética e conceitual associada às limitações de sua concepção. Dada a necessidade de brevidade e anonimato na ação, por tratar-se de um ato vândalo, o artista opta pelo uso de *stencils* ou máscaras, que, como matrizes de gravura, reproduzem seu discurso pelo terreno urbano. As peças proliferam clandestinamente, dominando os muros das esquinas, em alguns momentos com dimensões desafiadoras e em outros, em quantidades consideráveis. O que por um lado denuncia a demanda por um apuro técnico – no esmero da produção das máscaras – e físico, dado os locais de difícil acesso e a diversidade de produção –, por outro lado, pode anunciar a deposição de um Banksy como indivíduo a favor de um Banksy coletivo.

Independentemente da real formação de autoria, as obras produzidas rapidamente encontraram caminhos que tangem o paradoxal na trajetória do artista; algumas localizadas nos muros atingiram rápida extinção, outras, o convite e a perenidade dos museus e galerias e, finalmente – as que interessam a este texto –, as vias clandestinas e fugazes de inserção - também nos museus.⁴⁰

⁴⁰ Além dos museus, repouso tradicional das Artes e da Ciência, Banksy realizou intervenções em outros espaços de convívio, colocando em voga as disputas simbólicas, contrapondo público e o privado, driblando restrições e censuras. Realizou suas instalações clandestinas no mais famoso parque temático norte-americano, a Disneylândia (2006), no Zoológico de Barcelona e, ainda, em lojas de discos, com a substituição de 500 CDs originais de Paris Hilton (2006) por réplicas que denigrem e questionam a posição de celebridade da aspirante a cantora.



FIG. 23 – Londres 2003.⁴¹

⁴¹ Texto da imagem: “Pintar alguma coisa que desafie a lei da terra é bom. Pintar alguma coisa que desafie a lei da terra e a lei da gravidade ao mesmo tempo é fantástico”. Tradução da autora. (BANKSY, 2002: 9 -10)

3.4 Inserções clandestinas: “bombardeio” aos museus

Na esteira do comportamento astuto dos pequenos roedores urbanos, os ratos – figuras simbólicas presente em suas ações – Banksy age sorrateiramente infiltrando telas e objetos nos museus, para posteriormente registrar e contemplar suas inserções clandestinas como visitante. Seguindo o caminho inverso do grafite e de intervenções no espaço público, ao voltar-se para o espaço institucional, o artista ainda assim provoca um *détournement* duplamente qualificado.

Primeiramente, ele realiza uma intervenção não autorizada em um terreno privado e fechado (ou um espaço estruturado e segurado como tal), no qual consegue, por um período limitado, legalidade e permanência. Até esse ponto, sua ação aproxima-se da prática ilegal dos intervencionistas na cidade. Ao introduzir um objeto, uma pintura desvinculados de um processo seletivo, das burocracias dos sistemas classificatórios e eliminatórios institucionais no interior de um espaço institucional, em que existem regras e procedimentos a serem acatados, inevitavelmente, nos faz remeter aos traços e aos atributos anárquicos manifesto pelos muros.

Entretanto, a perenidade dos trabalhos nos espaços em que o artista “bombardeia” está condicionada ao uso dos mesmos signos, das mesmas características das obras destinadas ou escolhidas para estes ambientes institucionais. Sobre esse aspecto, reside a segunda maneira desviante da ação, a deturpação de telas e objetos, dotados de uma legitimidade simulada para com o ambiente em que se insere. Ao mesmo tempo em que diverge em relação às ações nas ruas, local onde não são obedecidos, necessariamente,

regras e critérios de semelhança, no desejo de adquirir identificação com o espaço em prol de uma aceitação ou menor efemeridade da intervenção.



FIG. 24 – “Contaminação” de Banksy.⁴²

⁴² Texto da imagem: “Imagine uma cidade onde o grafite não era ilegal, todo mundo poderia desenhar onde quisesse. Onde cada rua seria imersa em milhões de cores e pequenas frases. Onde ficar em pé no ponto de ônibus nunca seria tedioso. A cidade em que você se sentiria em uma festa onde todos são convidados não apenas agentes de estado e barões de grandes empresas. Imagine uma cidade como essa e pare de apoiar-se no muro – está molhado”. Tradução da autora. (BANKSY, 2005: 85)

Pode-se contemplar facilmente os pontos destacados na intervenção realizada pelo artista no Museu de História Natural de Nova Iorque. Disfarçado sob chapéu e barba cerrada, Banksy afixa um besouro, animal que passaria despercebido – pela possibilidade de ser considerada uma peça genuína de um museu como esse – exceto pelos aparatos que o comparavam a um avião militar: as pequenas asas extra, carregadas de mísseis. A ação se repetiu com a inclusão de um rato empalhado, adornado com lata de spray, microfone, mochila e óculos escuros, uma alusão aos acessórios *hip-hop*/grafite. Em outro momento, ele introduziu mais uma peça no Museu de História Natural, desta vez, a simulação de um fragmento de rocha antigo com desenhos rupestres. Em sua face, uma cena anacrônica: um homem e um carrinho de supermercado. Todas as peças possuíam fichas técnicas articuladas com informações fantasia, dotadas de um discurso crítico a que se refere ao objeto no contexto de inserção.

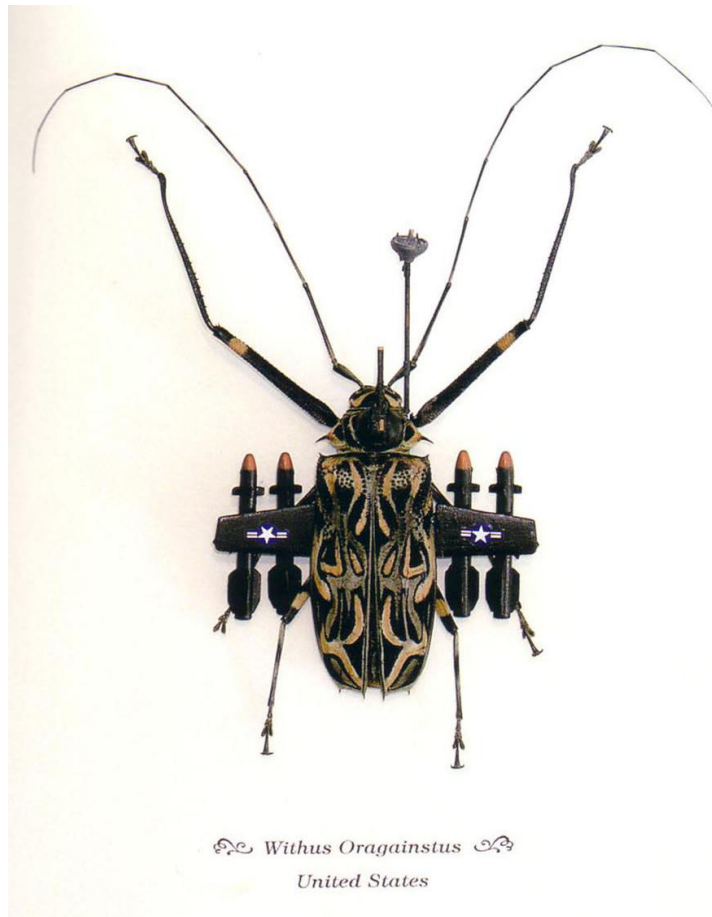


FIG. 25 - Ação de Banksy e o besouro do Museu de História Natural.

Permaneceu exposto por 12 dias.



FIG. 26 - Ação de Banksy, o rato *hip-hopper*, 2004.⁴³

⁴³ Texto da imagem: “Recentemente descoberta uma espécie comum de rato de esgoto com novas características marcantes. A evolução sem precedentes dessas criaturas está associada ao aumento de resíduos de *junk food*, ao ambiente radioativo e à música rap urbana agressiva. Chamadas *Banksus Militus Vandalus* essas criaturas são imunes a vários pesticidas e marcam seus territórios com signos elaborados. Professor B. Universidade de Langford declara: ‘Você pode rir agora... mas um dia estaremos no comando’” (BANKSY, 2005, p. 151). Tradução da autora.



FIG. 27 - Pesquisa do artista para criar o fragmento e a instalação no museu⁴⁴.

⁴⁴ No detalhe a peça *Arte do muro* e a ficha técnica. Texto da Imagem: “Este último exemplar preservado de arte primitiva data da Era Pós-Catatônica com a intenção de retratar o homem primitivo aventurando-se rumo à caçada em uma região afastada. O artista responsável é conhecido por criar um corpo substancial de trabalhos no sudeste da Inglaterra sob o apelido de *Banksymus Maximus*, mas pouco se sabe sobre ele. Grande parte dos trabalhos desse tipo não sobrevivem. A maioria é destruída pelos oficiais municipais que falham em reconhecer o mérito artístico e valor histórico que cobrem as paredes” (BANKSY, 2005, p. 153). Tradução da autora.

Além das intervenções no Museu de História, Banksy estendeu suas ações aos espaços tradicionais de exibição artística. Na Tate Gallery, somou-se ao acervo a tela *Cena britânica do crime arruinou o interior para todos nós* (2003). O artista denuncia questões alarmantes, como a vigência e a exposição obsessiva da violência no cotidiano e, por conseguinte, a dilatação das fobias. Não sem antes zombar das categorizações estilísticas da arte (FIG. 28). Na ficha técnica da obra, lê-se:

Essa nova aquisição é um belo exemplo do estilo neo pós-idiota. O artista encontrou uma pintura anônima em um mercado de rua londrino e a cobriu com fita de isolamento policial. Pode-se dizer que a deformação de uma cena tão idílica reflete a forma como o país tem sido assolado por uma obsessão por crime e pedofilia em que qualquer visita a um lugar isolado significa ser molestado ou encontrar partes de corpos abandonados (BANKSY, 2005, p. 135).⁴⁵

⁴⁵ “*Crimewatch UK has ruined the countryside for all of us. This new acquisition is a beautiful example of the neo post-idiotic style. The artist has found an unsigned oil painting in a London street market and then stenciled Police Incident tape over the top. It can be argued that defacing such an idyllic scene reflects the way our nation has been vandalised by its obsession with crime and pedophilia, where any visit to secluded beauty spot now feels like may result in being molested or finding discard body parts*”. Tradução da autora.

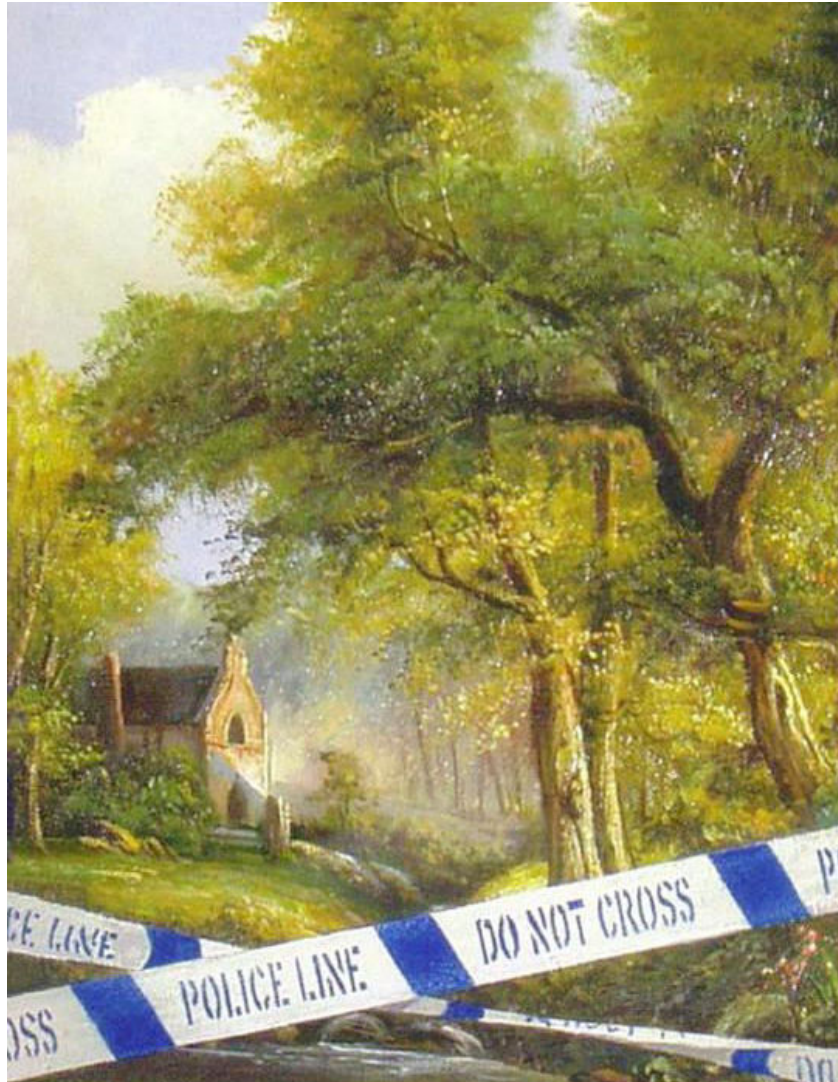


FIG. 28 - “Cena britânica do crime arruinou o interior para todos nós”, 2003.



FIG. 29 - Instalação pelo artista.

Duração 2h30'

No Louvre, a mira de Banksy pousa na musa de Leonardo da Vinci, que já havia figurado sustentando uma bazuca sobre os ombros em ruas nova-iorquinas, via *stencil* do artista (FIG. 22). A reprodução da tela de *Monalisa* – a original é uma das obras mais procuradas pelos visitantes do museu – teve seu rosto modificado: sua face é acobertada pelo Smile, um dos símbolos mais sintéticos e representativos de um rosto sorridente. Ocorreram também inserções com telas alteradas no Metropolitan Museum de Nova Iorque (FIG. 31), Museu do Brooklin (FIG. 32) e no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque.

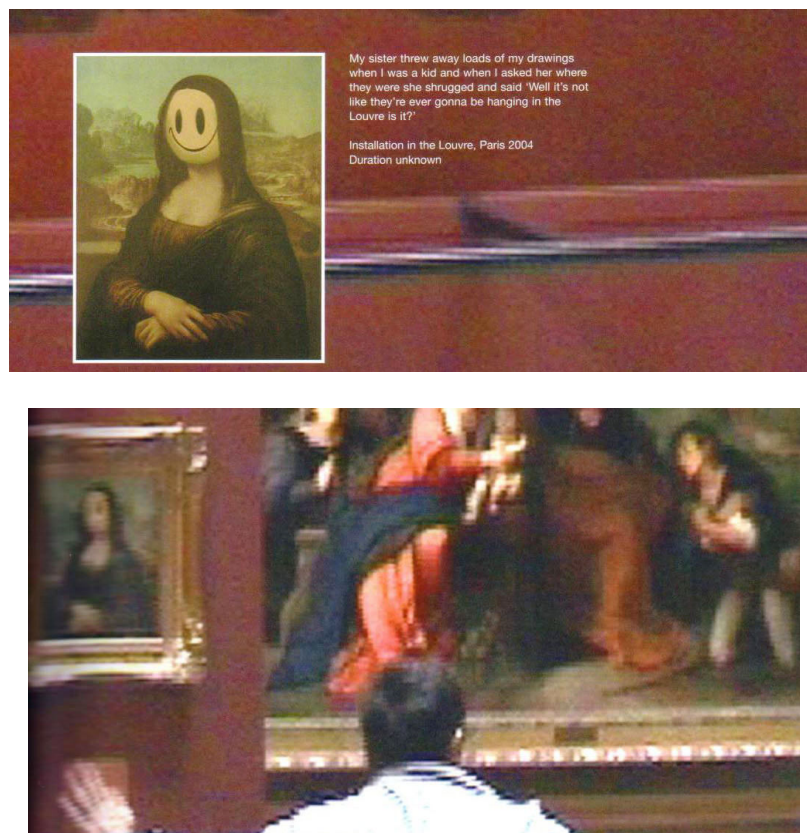


FIG. 30 - Monalisa, Louvre, 2004.⁴⁶

⁴⁶ Texto da imagem: “Minha irmã jogou fora muitos desenhos meus quando eu era criança, e quando eu lhe perguntei onde eles estavam, ela indiferente disse: ‘Bem, não é como se eles de algum modo fossem ser pendurados no Louvre, é?’” (BANKSY, 2005, p. 138). Tradução da autora.



FIG. 31 - Metropolitan Museum, 2005.



FIG. 32 - Museu do Brooklin, 2005.

A potência das intervenções de Banksy em espaços institucionais não reside simplesmente no caráter de desobediência civil, de vandalismo ou qualquer outro sinônimo que classifique seus atos. Esses adjetivos se aplicam também para ação dos grafiteiros, intervencionistas, *performers*, nômades e vagabundos em geral que se situem fora dos espaços tradicionais. Porém, ao questionar o espaço expositivo institucional, ainda que – e principalmente porque – objetive uma inserção clandestina e não consentida nele, viabilizada de maneira ilícita, furtiva, é que o artista vai além: injeta-se por entre as fissuras da carapaça institucional aproveitando-se de sua estrutura legitimadora, questionando-a.

O vigor do trabalho, portanto, não se restringe aos atributos poéticos, já que extrapola os critérios artísticos, invadindo a dimensão política. As ações irreverentes, carregadas de críticas tratam com escárnio a sacralidade do ambiente artístico institucional. Reside em seus atos um questionamento sobre o que alimenta o sistema das artes,⁴⁷ as categorizações estilísticas e estéticas, os julgamentos supostamente meritocráticos, quando não associados a interesses e critérios nebulosos: os filtros de seleção. Ao observar o olhar outorgante de visitantes, críticos, *marchands* pousar – por um descuido, ou por aprovação, simplesmente por encontrar-se entre as paredes lídimas – sobre suas obras clandestinas “temporariamente permanentes”, Banksy dispara: “Depois de fixar o quadro eu tive cinco minutos para assistir ao que aconteceu em seguida. Um mar de pessoas passou, fitou e

⁴⁷ A respeito do sistema das artes pode-se afirmar, segundo Cláudia Paim que “trata-se das instâncias de produção, circulação, reflexão, apreciação, ensino e consumo da arte e os sujeitos que as representam” (PAIM, 2009, p. 81).

partiu, parecendo confusas e ligeiramente enganadas. Senti-me como um verdadeiro artista contemporâneo” (BANKSY, 2005, p. 142-148).⁴⁸

Astutamente instaladas, as obras descansam silenciosas no cubo branco, até que um ou vários olhares despertem o grito subversivo entranhado em seus sentidos que, por um instante – talvez apenas por segundos –, retire não somente o ar asséptico que envolve esses ambientes, mas também o dos pulmões, principalmente o dos corpos intimidados pela seriedade institucional, anestesiados pela previsibilidade inerente a tudo o que àquele espaço pertence. Quiçá circule sob a pele desses corpos um jato excitante de surpresa, uma espécie de “adrenalina poética”, que provoque reflexão política e afinidade sensível por essas obras-vírus, contagiantes, subversivas.

Vê-se que o artista é capaz de subverter e questionar a estrutura do sistema das artes através de suas inserções, sem deter-se em filtros, sem submeter-se aos mecanismos de seleção ou patronato. Em seus “bombardeios” aos museus, Banksy utiliza a energia, visibilidade, segurança, enfim, os recursos oferecidos ao acervo e aos artistas instituídos, sem arriscar sua autonomia. Denuncia também as restrições que o sistema das artes impõe, a princípio, a algumas categorias expressivas, tanto em conteúdo como em materialização.⁴⁹

O caráter nômade e efêmero dessas ações, contudo, impede que se estabeleça censura ou

⁴⁸ “*After sticking up the picture I took five minutes to watch what happened next. A sea of people walked up stared and left looked confused and slightly cheated. I felt like a true modern artist*”. Tradução da autora.

⁴⁹ Ocorreu recentemente no Brasil, na 27ª Bienal de São Paulo, um exemplo de censura expositiva imposta por interesses financeiros/políticos ao trabalho *Guaraná Power* do coletivo SUPERFLEX. O produto fazia uma denúncia sobre o monopólio do mercado e suas consequências sobre as comunidades amazônicas, e foi recusado pela Bienal por não ser considerado uma atividade artística. Antes disso, a obra esteve exposta na Bienal de Veneza em 2003. Em 2006, o trabalho *Desenhando em terços*, de Márcia X, foi retirado do Centro Cultural Banco do Brasil por utilizar o terço católico para desenhar, na *performance*, o órgão reprodutor masculino.

controle, já que o propósito delas é ser imprevisível e funcionar como um distúrbio, um eletrizante choque na rotina, um desvio na monotonia cotidiana.

4. KAZA VAZIA, O ESPAÇO-MOVIMENTO

...o movimento não se confunde com o espaço percorrido. O espaço percorrido é passado, o movimento presente é o ato de percorrer.
Gilles Deleuze, 1983

Em dezembro de 2005, Belo Horizonte abriga a primeira ação de um conjunto de artistas⁵⁰ advindos da EBA/UFMG em busca de um espaço dinâmico e independente para produção e disseminação artística. Às margens da Lagoa da Pampulha, próxima à Universidade Federal de Minas Gerais e vizinha ao Museu de Arte da Pampulha (MAP), uma casa em ruínas se converte em ateliê aberto por duas semanas. Durante este período, a casa acolheu os artistas e suas intervenções temporárias. Diante da reflexão sobre o espaço público, do embate instituição e produção de arte surgem inúmeras possibilidades de desdobramento da prática artística seja ela na rede virtual ou urbana, ou melhor, ambas em simbiose. O desejo pelo desatamento das amarras institucionais viabilizou a criação de um espaço alternativo, de um circuito poético paralelo ao convencional. Iniciativas dessa espécie, que convidam à ação ou à participação caracterizam um “espaço-movimento”, o qual encontra-se “diretamente ligado a seus atores (sujeitos da ação), que são tanto aqueles que percorrem esses espaços quanto aqueles que os constroem e os transformam continuamente”. (JACQUES, 2003, p. 149).

⁵⁰ Na ocasião, participaram da ação, Aline Midori, André Hauck, Anderson Silva, Bárbara Ahouagi, Carlos Ranna, Daniel Mendes, Daniella de Moura, Leo Arruda, Luisa Rabelo, Melissa Rocha, Natalya Dimov, Paulo Nazareth, Theo Amaral, Wallace Barros entre outros, já que o caráter informal da ação permitia a integração imediata ao acontecimento em processo. Tales Bedeschi e outros artistas participaram na concepção da Feira de gravuras e também com a exposição de gravuras, que ocorreram concomitantemente ao evento.

A ideia inicial consistia em invadir um terreno abandonado, ocioso na cidade, e nele intervir, o que resultou em um apanhado de possibilidades espaciais, levantadas pelos artistas em questão. Entretanto, não havia interesse em muros e terrenos baldios, mas em um espaço, mesmo que insalubre, que se aproximasse de uma casa. A falta de água potável e energia elétrica delinearão os limites das atuações do grupo, estabelecidas por um período efêmero entre o exercício experimental criativo e exibição dos trabalhos. A concretização de uma mostra temporária e coletiva, a criação de um ambiente de troca, produção e reflexão, desprovido de regras e curadorias propiciou um impulso visceral para que esta situação não findasse em uma única edição. Os artistas instituíram então, o coletivo aberto e horizontal Kaza Vazia (KV), galeria de arte itinerante, como via de atuações futuras.



FIG. 33 - Convite Kaza Vazia I e II respectivamente.

Disseminados por correio eletrônico e impressos.

Concretizou-se nessa data, a gênese de um coletivo nômade, disposto a atuar no espaço da cidade, ansioso por um terreno desprovido de rigidez curatorial, de limites formais, de restrições espaciais, materiais e de conteúdo; enfim, de autêntica liberdade criativa. Juliana Monachesi ressalta que “a potência maior da arte contemporânea está na rua ou está na casa – duas possibilidades não antagônicas de encontro, troca e afeto”. (MONACHESI, 2003).⁵¹ Dessa forma, as conexões afetivas e ideológicas entre os artistas favorecem a formação de um espaço errante, híbrido, de permutas, invenções e experimentações, que culminou por expandir o campo de ação/reflexão sobre inserções e circuitos. Algumas edições do Kaza Vazia foram iluminadas com a presença de artistas e professores nas Mesas Vazias – instante informal de debate que nutre aproximações com o modelo acadêmico reflexivo e expositivo – convidados a aliar a apreciação ao diálogo, um apelo à participação e à troca.

⁵¹MONACHESI, Juliana. *A Casa Onírica*. 2003. Catálogo de Exposição. Disponível em: <http://www.galeriavermelho.com.br/v2/artistas.asp?idioma=pt=38&estaPagina=textos&id_artistas=31>. Acesso em: 10 jul. 2008.



FIG. 34 - Registro do espaço e da ação dos artistas sobre ele.

KVI, 2005.



FIG. 35 - Intervenção Melissa Rocha. *Keep Walking... você need speak Inglês.*

KVI, 2005.

O espaço-movimento Kaza Vazia alimentou nos integrantes os anseios pelo direito de agir sobre o espaço com autonomia e de poder intervir nesse terreno de inúmeras maneiras que a inventividade permitisse, sem se preocupar em restabelecer paredes e vãos ao estado anterior. A constante imprevisibilidade, inerente à proposta espacial e compositiva do coletivo, variante a cada edição, incentivou a incorporação das adversidades, dos destroços, do lixo, da vegetação, da narrativa local como aliados poéticos, uma espécie de mola propulsora para a concepção artística. O horizonte temático das abordagens, liberto de censuras, tornou-se amplo, infinito, de dimensões adequadas para acolher a vastidão de formas expressivas possíveis.

À medida que as ações seguintes do Kaza Vazia ocorreram, o caráter aberto e não hierárquico do coletivo provocou a dissidência de alguns membros e admissão de novos, o que evidencia o traço idiossincrático do grupo, aproximando-o da proposição de Oiticica para manifestação coletiva *Apocalipopótese* (1968):

Grupo aberto (...) posso imaginar um grupo em que participem pessoas ‘afins’, isto é, cujo tipo de experiências sejam da mesma natureza; mas, numa experiência desse calibre, o ponto comum seria a predisposição em os participantes admitirem a direta interferência do imponderável: a desconhecida ‘participação coletiva’ (OITICICA, 1968).⁵²

A materialização bem-sucedida do KV I, dentro dos moldes estabelecidos, intensificou o interesse de artistas estranhos aos integrantes iniciais. A disseminação da

⁵² OITICICA, Hélio. *Apocalipopótese*. Rio de Janeiro, 1968. Manuscrito. Disponível em: <http://itacultural.org.br/aplicexternas/enciclopédia/ho/detalhe/docs/dsp_imagem.cfm?name=Normal/0387.69_p01-369.JPG>. Acesso em: 18 nov. 2008.

ação em meios virtuais,⁵³ aliada a uma cobertura discreta da imprensa local, inspirou artistas, atores, arquitetos, indivíduos ou coletivos de origens diversas a se comunicarem com participantes do KV, em busca de interação com esse espaço-movimento em formação, uma oportunidade autêntica para tessitura de conexões, de uma trama atravessada por outras formas de agir e pensar arte no espaço urbano de Belo Horizonte.

Alavancou também a continuidade de suas ações: seguiu-se na “casa de asas” – novamente situada na orla da Pampulha, de onde se avistava bem próximo o estádio Estádio Jornalista Felipe Drummond, carinhosamente apelidado de Mineirinho – a segunda ocupação do KV. A casa, explorada ilegalmente em dias de jogo como estacionamento do estádio Magalhães Pinto, o Mineirão, trocou por um fim de semana os automóveis pela experimentação. As dimensões agigantadas da residência encorajaram os integrantes a estenderem, em sua rede de contatos, o convite à participação. Em meio aos trabalhos individuais realizados, somavam-se outros, coletivos, plurais, concebidos a partir de parcerias espontâneas promovidas pelo encontro e o convívio fomentado na ação.

⁵³ Além do *blog* <<http://www.kazavazia.blogspot.com>>, o coletivo sustenta uma rede comunicante entre seus pares no “Kaza Vazia Yahoo Grupos” e também em outros blogs criados para registro de uma ação destacada das demais. Kaza Vazia V disponível em: <<http://ruadonaleonidialeite68.blogspot.com>> e Kaza Vazia VIII disponível em: <<http://kazavazia8.blogspot.com>>.

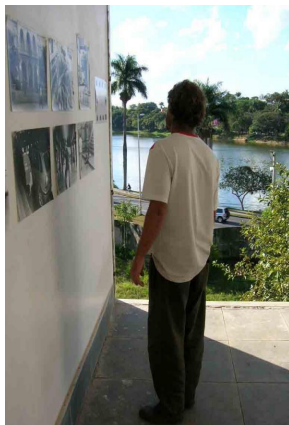


FIG. 36 - Kaza Vazia II, 2006.



FIG. 37 - *Salve \$(eleição)*. Melissa Rocha.

Kaza Vazia II, 2006.
Ano de Copa e eleição.

As Kazas Vazias III e IV foram intervenções que se diferenciaram das duas primeiras, ao acontecerem em um contexto ativado – tratavam-se de espaços efetivamente habitados – onde as relações de troca e negociação foram exercitadas com mais intensidade, gerando um ambiente propício ao estabelecimento de conexões pessoais e afetivas entre os participantes e os habitantes do espaço. As dimensões bem mais modestas da terceira ação KV deveram-se ao fato de que o terreno escolhido para ocupação localizava-se não em uma

casa, mas em um par de salas ociosas de um dos edifícios mais boêmios e tradicionais do centro de Belo Horizonte – o Archangelo Maletta. Na quarta ação, o KV atuou naquele que foi o primeiro conjunto habitacional da cidade, o IAPI, um ambiente de vultosas proporções, altamente vivo, orgânico. Assim, optou-se pela instauração de uma ação relacional: os moradores foram convidados a partilhar o sensível, com a redação e o envio de cartas entre si, em detrimento de uma ocupação espacial. Ao entremear-se pelas caixas de correios do edifício IAPI, o *Projeto Cartas*, irradiou-se pelo domínio privado, íntimo e afetivo dos moradores, construindo uma rede subjetiva de construção poética.

A prática do convívio, intensificado pelas ações recentes, projetou na Kaza V (2007) a oportunidade de efetuar-se uma proposta de vivência, desta vez entre os próprios integrantes: uma ação-residência. A ideia pôde ser concretizada, pois, ao contrário das duas primeiras edificações, o casarão eleito possuía uma estrutura básica de abastecimento: tratava-se de um espaço tombado pelo patrimônio histórico do antigo Bairro Floresta, gentilmente cedido pela Casa de Cultura Simão de Cataguazes. Inaugurou-se nessa edição o primeiro vínculo de interesses institucionais no coletivo Kaza Vazia. Em contrapartida à estrutura fornecida, exigia-se a menção das ações do coletivo vinculadas ao *site* e aos impressos da casa de cultura parceira. Cogitou-se, ainda, por parte da instituição, a subvenção de um catálogo com os registros precedentes do KV, que não foi cumprida.



FIG. 38 - Convite e o “sofá-convite” Kaza Vazia V nas ruas da Floresta.



FIG. 39 - O universo da KV V.



FIG. 40 - *Intel Inside*, Melissa Rocha, Kaza Vazia.

KV V.



FIG. 41 - Melissa Rocha, Kaza Vazia.

KV V.

Sucederam-se às cinco primeiras ocupações uma série de convites para que o grupo integrasse uma agenda de eventos formais: o Seminário Arte Hoje, organizado pela Fundação de Arte de Ouro Preto (FAOP) na antiga capital do estado mineiro (KV VI) e o Verão Arte Contemporânea (VAC), gerido pelo grupo teatral Oficina Multimídia (KV VII e VIII).

A associação do coletivo a uma demanda institucional possibilitou, por um lado, fomentar a projeção das ações do Kaza Vazia para além das fronteiras de Belo Horizonte e garantiu também um estímulo para exibir maneiras diferentes de se ocupar, com arte, os espaços – uma disputa contínua de interesses e poderes entre artistas e instituições; em destaque a capital mineira, carente de ambientes que se proponham flexíveis, dispostos a

abarcam poéticas diversas e incomuns. Por outro lado, a relação com instituições abriu precedentes para a diluição da proposta primeva do coletivo. As ações mais recentes do grupo ocorreram em caráter bem diverso de seus ideais originais, mediante incentivos financeiros – mesmo que reduzidos – e restrições, estabelecidas através do trato com as instituições. Pode-se constatar, por exemplo, censura na edição VI da KV integrante ao evento Arte Hoje na Contemporaneidade em Ouro Preto (2008): a proibição de qualquer ato que envolvesse a nudez fora um dos preceitos impostos para as atividades na cidade histórica. Nesse evento, as ações ocorreriam no espaço urbano de Ouro Preto, não havendo um terreno fixo e determinado para intervenção.



FIG. 42 - Kaza Vazia VI.
Ouro Preto, 2008.



FIG. 44 - KV VIII, 2009.

A conjuntura libertária presente nas primeiras ações do KV poderia constar em um código artístico para os espaços institucionais, entretanto, experimentação, ousadia e a insubordinação concebem-se como perigosas armas subjetivas de enfrentamento. As instituições almejam retorno midiático e financeiro; para isso, exigem estabilidade e controle, características avessas ao estímulo da invenção. Há de se ressaltar que o sistema das artes, como um braço do capitalismo, aspira associar-se a qualquer meio rentável que eleve a acumulação. Isso resulta na absorção por esse sistema de formatos, dos modos de fazer, das experimentações individuais, coletivas e marginais ao circuito estabelecido, para o seu interior, de onde, posteriormente, seriam regurgitados com suas potências críticas anuladas, revestidas “em estilo ou atitude associados à mercadoria”.⁵⁴

Situação semelhante àquela vivida pelos grafiteiros, na década de 1980 em Nova Iorque, em que uma série de espaços do circuito convencional ansiava abrigar os trabalhos que amanheciam colorindo os vagões do metrô. Porém, de que maneira o ambiente confortável da galeria conservaria o viço e a carga emotiva daqueles traços produzidos sob a excitação do inesperado, do proibido? As paredes das galerias e museus seriam como um

veículo de imagem inadequado no qual falta espírito de desafio. Em comparação com o metrô, o museu assume a dimensão de um distinto cemitério no qual acaba paralisada uma eficaz energia, capaz de envolver a sociedade. O museu então representa somente um bom espaço de protesto, se o protesto é feito contra a arte. O protesto contra as coações que comprometem a própria vida, o desenvolvimento pessoal, deve ter lugar nas ruas, nas vias públicas (OLIVA, 1998, p. 72).

⁵⁴ ADAMS, Gavin. *Como passar um elefante embaixo da porta?* Disponível em: <<http://www.rizoma.net/interna.php?id=286&secao=artefato>>. Acesso em: 18 fev. 2009.

O poder que determinadas associações culturais proporcionam aos órgãos instituídos aponta para uma vertiginosa ascensão de uma estratégia de *marketing* vigorosa, promotora de uma recolocação imagética, de um polimento na alcunha da instituição – muitas vezes embotada por atos indevidos ou suspeitos, entre outras razões – perante a sociedade e ao mercado. Não há como sublinhar o caso da dinastia Rockefeller que, no início do século XX, imersa em escândalos éticos, cedeu aos apelos de seu profissional de relações públicas que indicava a associação do nome da família às “obras de beneficência e cultura. Assim se chega à criação da Rockefeller Foundation e do Museu de Nova York” (OLIVA, 1998, p. 10). Logo, é cada vez mais frequente as proposições artísticas converterem-se em projetos direcionados aos editais e leis de incentivo, abundantemente adornadas por rótulos apazíveis como “culturais”, “educativos”, de “cidadania” como forma de aproximarem-se da construção de uma imagem positiva e do crescimento das possibilidades de subvenção.

No desenrolar das atividades vindouras do grupo, poderemos constatar se as associações entre o Kaza Vazia e as instituições, destino comum de muitos coletivos outrora independentes, se revelará como mais uma entre as diversas maneiras de atuar no espaço urbano ou se centralizará suas atenções, seus propósitos, mantendo a produção, a autonomia e a existência atada a uma agenda de convites institucionais para a ação.

5. EPÍLOGO - ressonâncias e reflexões

Peter Lamborn Wilson (2001) narra que entre os séculos XV e XVII muitos europeus residentes em estados da costa da Barbária (Marrocos, Argélia e Tunísia) se converteram ao islamismo. As mulheres foram convertidas por meio de casamentos com mulçumanos. E os homens? Geralmente presos de guerra, sem muita resistência aceitavam a conversão na ânsia de intensificar a prática da pirataria. Para os homens convertidos, os cristãos reservavam a alcunha de Renegados, ou seja, apóstatas, vira-casacas, traidores, já que a Europa Cristã encontrava-se em guerra com o Islã. Portanto, turcos correspondiam a qualquer mulçumano, incluindo os mouros do norte da África, e os Renegados eram todos aqueles que haviam virado turcos.

Esses Renegados, em sua maioria, se tornaram corsários da Barbária e foram responsáveis pela fundação de várias “utopias piratas”. Por “utopias piratas” definem-se territórios nômades e temporários, espaços de ação e vivência desprovida de qualquer regimento formal. Diante de um espaço oportuno, os piratas fundavam enclaves territoriais permanentes ou semipermanentes. A localização deveria conter características estratégicas facilitadoras de circulação e, ao mesmo tempo, precavida de uma possibilidade de dominação rival.

Pode-se citar a República de Salé como uma legítima “utopia pirata”, pois, de todos os estados da Barbária foi a única a alcançar a independência, governada por um conselho de capitães corsários. A estrutura administrativa era dotada de uma intenção explícita de impedir que o poder político se cristalizasse ou que uma estabilidade governamental fosse criada: a organização deveria ser fluida mesmo que proporcionando uma rotina de

turbulências iminentes. Todas as tentativas de se estabelecer o controle recebiam como resposta a violência.

A partir dessa descrição, permite-se vislumbrar os piratas como figuras libertárias, providos de ideais embrionários, ora de anarquismo, ora de comunismo e de democracia. Nômades intrínsecos, esses hereges viajantes disseminavam, através de uma rede primitiva, modos de viver de minissociedades suspensas, temporal e espacialmente, de controle. Primeiramente destinada aos negócios escusos, como trânsito clandestino de mercadorias e porto de abastecimento de produtos essenciais de embarcações fora da lei, logo resultaram primitivas redes de informação. A atitude pirata seria um ensaio, senão um exemplo, de pequenas zonas autônomas temporárias Zonas autônomas temporárias, — ZAT ou TAZ — é como se denominam esses atos de guerrilha que resultam na delimitação de uma área de terra, de tempo, de imaginação que tem como intuito gerar espaços, virtuais ou não, de liberdade plena que surjam e desapareçam aleatoriamente.

Autonomia e temporalidade são premissas do circuito pela arte e resistência, assim como a errância, que transforma seus agentes em estrangeiros, dotados de uma inquietude diante da estabilidade, de um furor pela circulação e pela troca. Os metecos – atribuição dada aos estrangeiros na Grécia antiga – encontravam-se à margem da cidadania, dos direitos políticos da *pólis*. O indivíduo errante carrega consigo esse caráter transitório, desenraizado em disseminação. Indiferente se permaneça na superfície de um espaço, sua presença é legitimamente reconhecível mesmo que por meios que estabeleçam sua exclusão, de endossada sua impermanência através da supressão de seus direitos.

Os antigos metecos estavam mais próximos da natureza do que da cultura, eram eles que resgatavam o dinamismo da cidade, como bárbaros que atravessassem a ordem de um

corpo social protegido e programado. A exclusão do errante desse corpo social instituído deriva de seu potencial subversivo, da possibilidade que a massa reconheça no seu contrário suas próprias mazelas: o caráter amorfo e impessoal, a domesticação dos impulsos, do imaginário e da poesia, a cômoda troca de proteção por submissão.

Curiosamente, a etimologia da palavra “existência” – a união do prefixo grego *ex*, que significa procedência, “de”, e da palavra *sístere*, do grego *ísteme*, de tradução primitiva “levantar”, “erguer”, originou o sentido básico do verbo em latim *existere*, como em “sair de” – aponta para o movimento, a circulação, “o corte, a partida e o longínquo” (MAFFESOLI, 2001, p. 31). Pensando em arquétipos, há de se considerar que o êxodo se traduz em existir, tal qual ocorre na narrativa “Terceira margem do rio”, escrita por Guimarães Rosa. O pai de família ordeiro encomenda uma canoa resistente e durável e parte sem motivos aparentes para uma deriva sem destino e sem retorno: “Ele não tinha ido a nenhuma parte. Só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais” (ROSA, 1988, p. 32).

Há no conto de Guimarães Rosa a tensão entre o lugar e o não lugar, existente também na estruturação social. Ao considerar genuína a afirmação de Durand de que o território (*topos*) é o lugar do mito (DURAND, 1982, p. 27) pode-se estender à sociedade o poder de exprimir ainda o desejo de um não lugar (*u-topos*), a utopia que também lhe fundamenta e movimenta. Por extensão, fica evidente o desdobramento dialético de que uma ordem estabelecida vigora somente a partir de uma ação contrária de algo que venha desordená-la, solapar sua estabilidade e, por conseguinte, burlar os mecanismos de normalização.

A errância é um ato primitivo que perpetua uma impossibilidade de controle, através da sua impermanência, de suas características mutáveis advindas da transitoriedade. O caráter nômade, por exemplo, é antitético à modernidade e seus ideais de identificação e codificação, do assentamento das massas destinadas ao trabalho e à residência fixa. O ideal de poder moderno residiu na uniformização e na paragem absoluta, na anulação das idiossincrasias do homem, privado de experiências e de aventuras. Nesse contexto, o estranho, o estrangeiro, consegue se esquivar de padronizações, na medida em que é um elemento vetorial de interação com a exterioridade, bem como com as variadas formas de alteridade. O vaguear do errante assume um ato de resistência dentro do contexto econômico de produção em que se reservam, ao uso do tempo, os objetivos produtivos e se condenam, como vício, os hábitos de ociosidade.

O território, o espaço a ser percorrido, pode adquirir traços afetivos quando situado no âmbito das trocas. O exercício da troca transmuta-se no ponto de partida para o estabelecimento de relações diversas. Através da atuação dos agentes itinerantes, integrantes de um mecanismo de circulação, as relações criadas por eles abrem precedentes para quebras de barreiras instituídas, a ocorrência de influências de maneira espontânea e horizontal, a mestiçagem sob diversos âmbitos, seja ideológica, política, cultural e emocional. O aspecto imaterial da errância, mais especificamente de suas potencialidades afetivas e sentimentais, é um meio para a geração de laços e circulação cultural e humana.

A psicogeografia dos situacionistas compartilha dos aspectos de resistência ao propor as deambulações em ambiente urbano, o mapeamento do espaço intermediado pelas sensações. Sob o aspecto arquetípico, o deus grego Hermes seria a representação mítica da deriva. Conhecido como deus dos viajantes, dos ladrões, dos comerciantes, é dotado de

calçados alados. O deus do vento que toca e atravessa o espaço, a natureza e as edificações, sem, no entanto, se prender a eles. Pés para atravessar a terra e as asas para sair dela. Responsável pela comunicação entre os deuses, Hermes seria mais um instrumento atuante de troca simbólica, de disseminação.

Paralelo e entremeado ao território físico, encontra-se o espaço virtual, como reflexo das aspirações libertárias, em que se situam ou se iniciam as utopias piratas e/ou zonas autônomas temporárias contemporâneas. Na Internet, a apropriação perde a conotação de roubo, relativo aos direitos autorais, para ganhar ares poéticos de informação livre no contexto da cibercultura. O Hermes cibernético definitivamente carregaria debaixo de suas asas um mapa infundável de *hyperlinks*. A rede ainda é um ambiente de características de um “entre-lugar”, ou um não lugar, desprovido de jurisdições, ainda que temporalmente, um território dotado de certa impunidade que proporciona uma profusão significativa de ações desviantes.

Vale lembrar que no final da década de 1980 ocorreu a queda de um símbolo típico de “entre-lugar”: o muro de Berlim, a divisão concreta de uma nação em duas diametralmente opostas. Entre sua muralha escondia-se a terra de ninguém, um território desterritorializado, desprovido de uma pátria, por situar-se no limite, na intersecção de dois espaços contrapostos politicamente. Tais espaços, entretanto, tornam-se suportes consideráveis de atuações poéticas, haja vista a atuação do grafiteiro Banksy no muro que separa a Cisjordânia de Israel e dos milhares de grafites e pichações no próprio extinto muro de Berlim. Mesmo que não atravessem ou destruam o potencial isolante da edificação, a intervenção está para além dos limites físicos e se estabelece a partir de uma forma afetiva e legítima de ação.



FIG. 45 – Muro de Berlim.

A imaterialidade de um circuito o insere igualmente em um território poroso, novamente um “entre-lugar” que vigora a partir de um desvio, um distúrbio dentro de um comportamento convencional. No campo artístico, da seara brasileira das décadas de 1960 e 1970, destacam-se os desvios criados por Cildo Meireles e Antônio Manuel. O trabalho de ambos ilustra o uso de suportes mercadológicos de forma poética, uma zona autônoma e temporária. Os artistas dispõem da própria dinâmica de um circuito existente para inserir uma mudança de conteúdo na sua mensagem; ao mesmo tempo, o suporte da ação permanece impune e em movimento, ainda que por um hiato temporal.

Já as ações de Artur Barrio e Hélio Oiticica no espaço público refletem a condição do Brasil e da arte em seus respectivos contextos, obras que são frutos de desdobramentos circunstanciais, sejam eles políticos, econômicos, sociais e mesmo artísticos, que traduzem

a necessidade de apresentar os trabalhos, mesmo que fora do âmbito paternalista do circuito oficial, do espaço tradicional de exibição. Da adversidade vivemos.

A ideia, no período, era ser um propositor, criar as regras e atuar taticamente segundo as próprias condições estabelecidas. Estava em vigor o período das invenções, da experimentação, da anti-arte. Novamente o princípio dialético que constitui uma definição, a negação, o contrário, que determina e legitima sua permanência. O uso de suportes, a imaterialidade como produto de arte e os manifestos por si só constituem uma lista rica de obras e proposições artísticas do período. O ato de convidar o espectador a sair de sua posição passiva o insere como agente do circuito, um novo vetor de propagação e compartilhamento poético.

As *Inserções em circuitos ideológicos*, de Cildo Meireles (1970), só existem na medida em que as pessoas as pratiquem. A prática permite que o circuito se concretize e se expanda. O trabalho se estabelece através da ação e do anonimato, como pequenas sabotagens ao circuito oficial de consumo. Já em *Zero a 24h* (1973), de Antônio Manuel, um encarte clandestino em um periódico carioca e as propostas expositivas proporcionaram uma contrainformação, um distúrbio no discurso. Entre as propostas apresentadas no suplemento estão a dos *Margianos*, tema recorrente em alguns trabalhos de Oiticica, como o estandarte *Seja marginal, seja herói* e o *Bólide caixa 18, homenagem a Cara de cavalo*. A opção por colocar esses personagens cotidianos e reais em evidência reflete por vezes a intenção de que se volte o olhar para o que está claro: o marginal é também o próprio artista que, como aquele, existe e atua à margem de um circuito.



FIG. 46 –Banksy no muro da Palestina.

Alheio às discussões conceituais, o espaço urbano surge como suporte do fazer artístico. A rua, espaço de encontros e conflitos, abriga democraticamente seus interventores marginais e oficiais. Há muito utilizado por muralistas, pichadores e grafiteiros, o território das cidades acolhe também ações conceituais e efêmeras. Apesar de se situarem fora do cubo branco, diversas intervenções urbanas, virtuosas, ordinárias, enfim, carregam consigo o apadrinhamento de poderosas logomarcas institucionais.

Esse novo *marketing* de luxo, personalizado, glamorizado e intelectualizado por um circuito de arte, criado também sob a luz de bondosas leis de incentivo, emaranham ainda mais as fronteiras das relações entre arte e instituição e entre público e privado. Atuar no espaço urbano tornou-se uma tendência que acabou por capturar para dentro de um mercado dotado de regras e controles, a espontaneidade criativa.

Essa tendência favoreceu a proliferação de grifes paternalistas de produção de arte urbana, como o *Arte cidade* em São Paulo e *Interferências urbanas* no Rio de Janeiro. Há, ainda, os planejamentos de domesticação das classes menos favorecidas por meio da “arte”, como o *Projeto Guernica* em Belo Horizonte, para citar alguns. Expõem-se as mazelas de um espaço que se propõe expositivo, que de fato se revela censor: evidenciam-se os limites opressores da autonomia do artista e de sua obra. Um sistema engessado por um patronato ansioso por reconhecimento e lucros, outorgante de normas enrijecedoras, calendários fixos e convenções questionáveis.

Paralelo ao conto de fadas do eixo Rio-São Paulo há, porém, um território de produção significativa. Entra em cena um personagem potencializador da ação no espaço urbano, o espaço virtual. As ruas e a rede constituem um elo, uma via poderosa de escoamento e troca de produção. Ocorre, de fato, um circuito marginal, as pequenas zonas

autônomas temporárias que partilham o desejo de se manterem descentralizadas, horizontais e abertas. Outro aspecto considerável é a possibilidade de que elas sejam mais representativas da diversidade criativa em ação.

A rede se estabelece como um não lugar, uma desterritorialização que gera descontinuidade, uma zona flutuante e contaminante de especializações, produções plurais e dinâmicas, que se traduzem em uma reinvenção dos modos de viver e conviver. Fato é que mesmo que se construa uma barreira para o acontecimento poético, os artistas encontraram soluções pertinentes para sua concretização, elabora-se uma nova corrente, contínua, poética e resistente.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Aracy A. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970*. São Paulo: Nobel, 1984.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como uma história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BANKSY. *Banging Your Head Against a Brick Wall*. London: Weapons of mass distraction, 2001.

_____. *Existencialism*. London: Weapons of mass distraction, 2002.

_____. *Cut it Out*. London: Weapons of mass distraction, 2004.

_____. *Wall and piece*. London: Random House, 2005.

BARRIO, Artur. Manifesto. In: _____. *Barrio*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

BENCHIMOL, Jayme Larry. *Pereira Passos: um Haussmann tropical*. Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca, 1990.

BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. Trad. J. C. M. Barbosa e H. A. Baptista. v. III, São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras Escolhidas).

BEY, Hakim. *TAZ – Zonas Autônomas Temporárias*. São Paulo: Conrad, 2000.

BOURRIAUD, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. Paris: Les presses du réel, 2001.

CAE – CRITICAL ART ENSEMBLE. *Distúrbio eletrônico*. São Paulo: Conrad, 2001.

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Frequentar incorporais: contribuição a uma teoria de arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

DEBORD, Guy. Introdução a uma crítica da geografia urbana. In: JACQUES, Paola Berenstain (org.). *A apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 39-42.

- DELEUZE, Gilles. *L'image-mouvement*. Paris: Les editions de Minuit, 1983.
- DURAND, Gilbert. Le Retour des immortels. In : _____. *Le temps de la réflexion*. Paris : Gallimard, 1982. p. 203-229.
- FAVARETTO, Celso Fernando. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1992.
- FERNANDES, Francisco. *Dicionário de sinônimos e antônimos da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Globo. 1980.
- FIGUEIREDO, Luciano, (org.). *Lygia Clark/Hélio Oiticica: Cartas, 1964-74*. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 1996.
- FINKEPEARL, Tom. *Dialogues in Public Art*. Cambridge: MIT, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: história da violência nas prisões*. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1998.
- GUARNACCIA, Matteo. *PROVOS – Amsterdam e o nascimento da contracultura*. São Paulo: Conrad, 2002.
- GULLAR, José Ribamar Ferreira. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
- HENDRICKS, Jon (org.). *O que é Fluxus? O que não é! O porquê*. Rio de Janeiro: Centro Cultural do Banco do Brasil, 2002.
- HERKENHOFF, Paulo; CAMERON, Dan. *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac Naif, 2000.
- HOME, Stewart. *Assalto à cultura. Utopia, Subversão e Guerrilha na (anti)arte do século XX*. São Paulo: Conrad, 2004.
- Internacional Situacionista. *Situacionista: teoria e prática da revolução*. São Paulo: Conrad, 2002.
- JACQUES, Paola Berenstein. *A apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003a.
- _____. *Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003b.

_____. Elogio aos errantes. Breve histórico das errâncias urbanas. *Arquitextos*, São Paulo, n. 053, out. 2004. Disponível em:
<www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp256.asp>. Acesso em: 20 jul. 2009.

_____. Corpografias Urbanas. *Arquitextos*, São Paulo, n. 93. fev. 2008. Disponível em:
<www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq093/arq093_02.asp>. Acesso em: 20 jul. 2009.

LEFEBVRE, H. *O direito à cidade*. São Paulo: Moraes, 1991.

LIMA, Ana Paula Felicíssimo. Arte e vida de mãos dadas: percepção e criação em *Fluxus*. *Laboratório de Estudos em Psicologia da Arte – LAPA*, São Paulo, [s.d.], Disponível em:
<<http://www.ip.usp.br/laboratorios/lapa/versoportugues/2c37a.pdf>>. Acesso em: 17 maio 2009.

LUDD, Ned (org.). *Urgência das ruas: Black Block, Reclaim the Streets e os Dias de Ação Global*. São Paulo: Conrad, 2002.

MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MANUEL, Antônio. *Antônio Manuel*; textos de Frederico Moraes, Hélio Oiticica, Mario Pedrosa e Ronaldo Brito. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1984.

MONACHESI, Juliana. *A casa onírica*. Catálogo de exposição, 2003, São João da Boa Vista. Disponível em:
<http://www.galeriavermelho.com.br/v2/artistas.asp?idioma=pt=38&estaPagina=textos&id_artistas=31>. Acesso em: 10 jul. 2008.

NORTE, Sergio Augusto Queiroz. *Ars Anarchica-Arte, Vida e Rebeldia*. *Revista brasileira de História*, São Paulo, v.18, n. 35, 1998.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PAIM, Cláudia. *Coletivos e iniciativas coletivas*. Modos de Fazer na América Latina Contemporânea. 2009. (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Editora Senac, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. Será que a arte resiste a alguma coisa? Disponível em:
<<http://www.rizoma.net/interna.php?id=316&secao=artefato>>. Acesso em: 10 jul. 2008.

RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas*. Belo Horizonte, anos 60. Belo Horizonte: C/Arte, 1997.

RIVITTI, Thais de Souza. *A ideia de circulação na obra de Cildo Meireles*. 2007. (Dissertação de Mestrado em Artes Plásticas). – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-05072009-212931/>>. Acesso em: 23 jun. 2008.

ROSA, Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

SILVA, Fernando Pedro da. *Arte Pública: diálogo com as comunidades*. Belo Horizonte: C/Arte, 2005.

SIMMEL, George. Metrôpole e a vida mental. In: VELHO, O. (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

SILVA, Juremir Machado da. Prefácio. In: LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio: ensaio sobre o individualismo contemporâneo*. Barueri: Manole, 2005.

WILSON, Peter Lamborn. *Utopias piratas*. Mouros, Hereges e Renegados. São Paulo: Conrad, 2001.

ZANINI, Walter (org.). *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Moreira Sales/ Fundação Djalma Guimarães, 1983.

ZANINI, Walter. A atualidade de Fluxus. *ARS – Revista do Departamento de Artes Plásticas ECA/USP*, São Paulo, n. 3, 2004.

Internet

ARQUITEXTOS – Periódico mensal de textos de arquitetura. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arquitextos.asp>>. Acesso em: 18 out. 2009.

BIBLIOTECA Digital de Teses e Dissertações. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br>>. Acesso em: 18 out. 2009. MICHAELIS – Moderno Dicionário da Língua Portuguesa. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues>>. Acesso em: 20 maio 2008.

GALERIA Vermelho. Disponível em:

<http://www.galeriavermelho.com.br/v2/artistas.asp?idioma=pt=38&estaPagina=textos&id_artistas=31>. Acesso em: 10 jul. 2008.

GUARANÁ Power. Disponível em: <<http://www.guaranapower.org/>>. Acesso em: 18 out. 2009.

INSTITUTO de Psicologia. Disponível em: <<http://www.ip.usp.br>>. Acesso em: 18 out. 2009.

IRRATIONAL.ORG. Disponível em: <<http://www.irational.org/>>. Acesso em: 18 out. 2009.

ITAÚ Cultural. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br>>. Acesso em: 18 out. 2009.

KAZA Vazia / Galeria de Arte Itinerante. Disponível em:

<<http://www.kazavazia.blogspot.com/>>. Acesso em: 18 out. 2009.

LITERATURA e artes – Cronópio. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br>>. Acesso em: 18 out. 2009.

MEDIA Art Net. Disponível em: <<http://www.mediaartnet.org>>. Acesso em: 18 out. 2009.

PICTUREBOOKS. Disponível em: <<http://picturebook.nothingness.org>>. Acesso em: 18 out. 2009.

RIZOMANET.NET. Disponível em: <<http://www.rizoma.net>>. Acesso em: 10 jun. 2008.

SUPERFLEX. Disponível em: <<http://www.superflex.dk>>. Acesso em: 18 out. 2009.

UBUWEB. Disponível em: <<http://ubu.clc.wvu.edu/>>. Acesso em: 18 out. 2009.

Textos em catálogos

BOSUALDO, Carlos (org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967–1972)*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

DAZORD, Cecile. Geração Tranca – Ruas. In: *CILDO Meireles*. União Latina. 2002.

HERKENHOFF, Paulo. Barrio – liberdade, igualdade e ira. *In*: LENZ, André; BOUSSO, Daniela (org.). *Artur Barrio, a metáfora dos fluxos: 1968/ 2000*. Rio de Janeiro, Salvador, São Paulo: MAM-RJ; MAM-BA; Paço das Artes, 2000.

MORAIS, Frederico. Do corpo a Terra. *In*: *Neovanguardas*, Museu de Arte da Pampulha 50 anos. Belo Horizonte, 2008.

OLIVA, Achille Bonito. *American Graffiti*. Roma: Panepinto Arte, 1998.

7. ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1- Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/site/colunistas.asp?id=3279>>. Acesso em: 10 jun. 2008.

Figura 2 - Disponível em: <http://www.muvi.advant.com.br/artistas/a/artur_barrio/sacosdecarne/j.jpg>. Acesso em: 10 jun. 2008.

Figura 3, 4 e 5: Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-05072009-212931>>. Acesso em: 23 jun. 2008.

Figura 6 e 7: Acervo MAP (Museu de Arte da Pampulha).

Figura 8: Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-05072009-212931>>. Acesso em: 23 jun. 2008.

Figura 9: MANUEL, *Antônio. Antônio Manuel; textos de Frederico Morais, Hélio Oiticica, Mario Pedrosa e Ronaldo Brito*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional de Artes Plásticas. 1984.

Figura 10: Antônio Manuel. Disponível em: <http://www.marcioabc.jor.br/marcioabc/Portugues/detMateriaColunista.php?codmateria_colunista=135&PHPSESSID=d1ac33ba32eb4af2e34292cba4d5ebdc>. Acesso em: 10 nov. 2008.

Figura 11: Disponível em: <<http://picturebook.nothingness.org/pbook/situgraphics/>>. Acesso em: 05 jun. 2009.

Figuras 12 e 13 – Catálogo *High and Low. Modern and Popular Culture*. NY: The Museum of Art Modern New York, 1991, p.91.

Figura 14 - Catálogo *O que é Fluxus? O que não é? O porquê. What's Fluxus? What's not? Why*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002, p. 235.

Figura 15 - Disponível em: <<http://www.artnotart.com/fluxus/bvautier-totalartmatch-box.html>>. Acesso em: 10 jul. 2009.

Figura 16. Disponível em: <<http://www.mediaartnet.org/assets/img/data/2642/bild.jpg>>. Acesso em: 10 jul. 2009.

Figuras 17 a 22 e 24 a 32 - Ilustrações obtidas do livro BANKSY. *Wall and piece*. London: Random House, 2005.

Figura 23 - Ilustração obtida da publicação BANKSY. *Banging Your Head Against a Brick Wall*. London: Weapons of mass distraction, 2001.

Figuras 33 a 39 e 42 a 44 - Acervo de divulgação Kaza Vazia. Disponível em: <<http://www.kazavazia.blogspot.com/>> e <<http://kazavazia8.blogspot.com/>>. Acesso em: 09 ago. 2009.

Figuras 40 e 41. Disponível em: <<http://www.flickr.com/photos/melissarocha/>>. Acesso em: 23 out.2008.

Figura 45 - Disponível em: <http://www.ehow.com/video_4997799_berlin-wall.html>. Acesso em: 10 jul. 2008.

Figura 46 - Ilustrações obtidas do livro BANKSY. *Wall and piece*. London: Random House, 2005.

Figura 47 - BANKSY. Ilustração obtida da publicação *Banging Your Head Against a Brick Wall*. London: Weapons of mass distraction, 2001.

ANEXO

MANIFESTO ESTÉTICA DO TERCEIRO MUNDO

Devido a uma série de situações no setor de artes plásticas, no sentido de uso cada vez maior de materiais considerados caros, para a nossa, minha realidade, num aspecto sócio-econômico (*sic*) do 3º mundo (América Latina inclusive) devido aos produtos industrializados não estarem ao nosso, meu, alcance, mas sob o poder de uma elite que contesto, pois a criação não pode estar condicionada, tem de ser livre.

Portanto, partindo desse aspecto sócio-econômico (*sic*), faço uso de materiais perecíveis, baratos, em meu trabalho, tais como: lixo, papel higiênico, urina etc. É claro que a simples participação dos trabalhos feitos com materiais precários nos circuitos fechados de arte provoca contestação desse sistema em função de sua realidade estética atual.

Devido ao meu trabalho estar condicionado a um tipo de situação momentânea, automaticamente o registro será a fotografia, o filme, a gravação etc. – ou simplesmente o registro retiniano ou sensorial.

Portanto, por achar que os materiais caros estão sendo impostos por um pensamento estético de uma elite que pensa em termos de cima para baixo, lanço em confronto situações momentâneas com o uso de materiais perecíveis, num conceito de baixo para cima.

1969 - Rio de Janeiro

(BARRIO, Artur Alípio. *Barrio*. Rio de Janeiro. FUNARTE, 1978)

BANKSY SOBRE A POLÍCIA



Policemen and security guards always wear hats with a peak that comes down low over their eyes. Apparently this is a psychological technique because eyebrows are very expressive, they let you down if you're lying or trying to bully somebody. You have far more authority if you keep them covered up.

The advantage of this is that it makes it difficult for your average cop to see anything more than six foot off the ground. Which is why painting rooftops and bridges is so easy.

FIG. 47 – Sobre a polícia

Policiais e seguranças sempre usam chapéus, cuja ponta abaixada avança por sobre os olhos. Aparentemente isso é uma técnica psicológica, já que as sobrancelhas são bastante expressivas, podem te delatar caso esteja mentindo ou tentando repreender alguém. Você tem de longe mais autoridade se mantê-las coberta.

A vantagem disso é que se torna proporcionalmente difícil um policial ver qualquer coisa acima de seis pés do chão. Por isso pintar telhados e pontes se torna tão fácil.

(BANKSY. *Existencialism*. London: Weapons of mass distraction, 2002, p. 35. Tradução da autora).

INEDITAL KAZA VAZIA

Sobre a Kaza Vazia

O coletivo Kaza Vazia – Galeria de Arte Itinerante vem atuando em Belo Horizonte desde dezembro de 2005. O grupo trabalha com um sistema de ocupações efêmeras, apropriando-se de espaços não institucionais para transformá-los em abrigo de novas propostas de experimentação e reflexão em arte. Define-se aí estratégias que brotam das qualidades de cada espaço, a partir do qual o grupo desenvolve processos colaborativos de ação, fazendo pontes com a experiência do lugar e de seu entorno urbano.

Depois de passar pela Pampulha, Floresta, Ouro Preto e o Centro da cidade, o grupo agora se direciona para o Bairro Mangabeiras. Em um casarão inacabado que há 12 anos serve de moradia provisória para uma família, o coletivo vislumbra novas possibilidades para uma prática da cidade.

Princípios do KV

O Kaza Vazia é um coletivo artístico aberto composto de pessoas reunidas em torno de alguns princípios:

1. Ocupação prioritária de espaços não institucionais e não convencionais para a produção, experimentação e reflexão da arte. A produção dos trabalhos artísticos favorece o diálogo com os lugares ocupados nas suas dimensões privada e pública. O coletivo propicia que os trabalhos interpretem-se na relação com os imóveis e com o entorno público urbano, nas suas dimensões políticas,

sociais, arquitetônica, cultural, cotidiana etc. Recusa o uso dos lugares como mero suporte, mas o valoriza como vetor da investigação artística.

2. Organização como coletivo aberto. Seus membros são selecionados a cada efetuação da proposição Kaza Vazia, pela demonstração concreta do compromisso com as atividades do coletivo. Exige-se, para a participação no uso dos lugares, nas exposições e demais atividades da Kaza Vazia, que o indivíduo participe diretamente (a) dos trabalhos necessários para a construção da infraestrutura de uso compartilhado, (b) das decisões e (c) do processo de produção dos demais participantes, e ainda (d) esteja aberto a receber sugestões e comentários dos demais participantes.

4. O coletivo se governa por processos deliberativos horizontais, através da construção de decisões consensuais. Evita decisões plebiscitárias (votos), que ficam reservadas para situações de urgência. A principal forma de deliberação são as reuniões presenciais abertas. Outras formas de deliberação podem ser adotadas de maneira episódica, conforme decisão do coletivo.

5. A produção no Kaza Vazia prioriza a interação com os lugares e entre os artistas. A vivência da criação com autonomia coletiva é valorizada em relação à produção de autorias individuais.

6. O coletivo prioriza e favorece os processos de produção compartilhados, geradores de planos de consistência entre os trabalhos e projetos artísticos de cada participante, sem prejuízo da singularidade de cada um. A função de curadoria deixa de ser uma prática de indivíduos destacados do contexto de criação para se constituir como autocuradoria coletiva. A produção da consistência

de cada efetuação da proposição Kaza Vazia é obtida pela construção reflexiva deliberada do “espírito do lugar e do tempo” (*zeitgeist/orgeist*) a partir da experiência de convivência entre os participantes em cada ocupação.

7. A elaboração de interpretações críticas e de outros processos de pós-produção (documentação, divulgação, organização de colóquios, difusão de publicações) é incumbência do coletivo. Tais procedimentos são considerados parte crucial do trabalho artístico e podem se realizar também como obras coletivas. O KV pretende manter no mesmo plano da sua produção a geração de discursos críticos e os debates. A participação de pessoas da academia, da imprensa, da crítica especializada e de outros públicos nesse âmbito também é bem-vinda.

8. Só o coletivo Kaza Vazia fala pelo coletivo Kaza Vazia. Opiniões individuais dos participantes devem ser manifestadas publicamente apenas como opiniões isoladas de participantes do coletivo, jamais como enunciações públicas do coletivo. Apenas no caso de os participantes chegarem a consensos quanto ao que, onde, como, quando e para quem se manifestarem coletivamente é que se poderá atribuir a estas manifestações o estatuto de enunciação pública do coletivo Kaza Vazia.

9. O Kaza Vazia é, existe e significa pela sua vontade própria de sujeito coletivo que emerge do desejo singular dos sujeitos criadores participantes. Quaisquer regras, normas ou hábitos são sua “matéria de expressão”, jamais o contrário. Este Inedital não será lido como uma carta de constituição, mas como expressão transitória do processo, emerso da vida de cada participante como vida em comum, no coletivo Kaza Vazia.

Parte do trecho publicado no blog Kaza Vazia 8 de autoria coletiva:
Disponível em: <<http://kazavazia8.blogspot.com/2008/12/inedital-para-no-residentes-em-bh.html>>. Acesso em: 10 out. 2009.