

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS ARTES - PPGCA

Nathalia Lambert Passos Rocha

A CIDADE COMO TELA:
releituras do situacionismo no espaço urbano contemporâneo

Niterói

2019
Nathalia Lambert Passos Rocha

**A CIDADE COMO TELA:
releituras do situacionismo no espaço urbano contemporâneo**

Dissertação de Mestrado apresentada junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, Área de Concentração Estudos Contemporâneos das Artes, Linha de Pesquisa Estudos Críticos das Artes, para obtenção do título de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Sérgio de Oliveira

Niterói
2019
Nathalia Lambert Passos Rocha

**A CIDADE COMO TELA:
releituras do situacionismo no espaço urbano contemporâneo.**

Dissertação de Mestrado apresentada junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, Área de Concentração Estudos Contemporâneos das Artes, Linha de Pesquisa Estudos Críticos das Artes, para obtenção do título de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Luiz Sérgio de Oliveira
(Presidente e Orientador)
Universidade Federal Fluminense - UFF

Prof. Dr. Ricardo Basbaum
(Membro Interno)
Universidade Federal Fluminense - UFF

Profa. Dra. Sheila Cabo Geraldo
(Membro Externo)
Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ

Aos meus mestres, Raul e Cora.

ROCHA, Nathalia Lambert Passos. *A Cidade como tela: releituras do situacionismo no espaço urbano contemporâneo*. 2019 (Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes – Universidade Federal Fluminense. Orientador: Prof. Dr. Luiz Sérgio de Oliveira. 131 p.)

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo investigar propostas estéticas contemporâneas alinhadas às questões político-sociais de seu tempo. Para tanto, observará as ações de intervenção urbana dos coletivos Projetação, Tupinambá Lambido e Erro Grupo. As ações estéticas realizadas no espaço público se apropriam criativamente das ruas, abrangendo uma dimensão histórico-social e emergindo de fenômenos que não podem ser entendidos pela exata designação de arte. Neste cenário, arte e política estão em constante diálogo. Os coletivos Projetação e Tupinambá Lambido inserem-se nessa partilha e reivindicam as ruas como palco para suas proposições estéticas, midiativistas e políticas. O Erro Grupo, notoriamente inspirado nas propostas e técnicas situacionistas, levanta-se em nome de uma arte não espetacular e crítica. Tais coletivos rememoram ações e táticas comuns ao movimento da vanguarda internacional situacionista. A vontade de superar a arte, representante de certa cultura e modo de vida, assumiu destaque com o movimento situacionista. Suas ideias traduzidas em práticas, como o *detournement*, ou a construção de situações, pretendem substituir a lógica espetacular da sociedade e devolver o público à participação. Com base nas considerações de autores como Jacques Rancière, Nicolas Bourriaud e Didi-Huberman e nas pesquisas de André Mesquita e Claire Bishop, analisaremos os caminhos que relacionam o situacionismo a esses grupos e coletivos que utilizam a rua como suporte para expressões artísticas e ativismos políticos.

Palavras-chave: Arte, Política, Crise, Situacionismo, Intervenção urbana

ROCHA, Nathalia Lambert Passos. *A Cidade como tela: releituras do situacionismo no espaço urbano contemporâneo*. 2019 (Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes – Universidade Federal Fluminense. Orientador: Prof. Dr. Luiz Sérgio de Oliveira. 131 p.)

Abstract: The present work aims to investigate contemporary aesthetic proposals aligned with the socio-political issues of the time. In order to do so, it will observe the urban intervention actions of the collectives *Projetação*, *Tupinambá Lambido* and *Erro Grupo*. The aesthetic actions carried out in the public space creatively appropriated the streets, covering a historical-social dimension and emerging from phenomena that cannot be understood by the exact designation of art. In this scenario, art and politics are in constant dialogue. The collectives *Projetação* and *Tupinambá Lambido* are part of this sharing and claim the streets as the stage for their aesthetic, media-political and political propositions. The *Error Group*, notoriously inspired by the proposals and techniques of situationism, arises in the name of a non-spectacular and critical art. These collectives recall actions and tactics common to the movement of the international situationist vanguard. The desire to surpass art, representative of a certain culture and way of life, took prominence with the situationist movement. His ideas translated into practices, such as *detournement*, or the construction of situations, aims to replace the spectacular logic of society and return the public to participation. Based on the considerations of authors such as Jacques Rancière, Nicolas Bourriaud and Didi-Huberman, and in the researches of André Mesquita and Claire Bishop, we will analyze the ways in which situationalism relates to these groups and groups that use the street as support for artistic expressions and political activism.

Keywords: Art, Politics, Crisis, Situationism, Urban intervention

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Fig. 1 - Giuseppe Pinot-Gallizio 20
A caverna da antimatéria, 1958.
(Fonte: <[http://www.centrostudibeppefenoglio .it/it/articolo/9-22-1285/patrimonio- artistico/pintura/caverna-dellantimateria](http://www.centrostudibeppefenoglio.it/it/articolo/9-22-1285/patrimonio-artistico/pintura/caverna-dellantimateria)> Acesso em 20 de maio de 2019)
- Fig. 2 - Asger Jorn 34
Mater Profana (Desfiguration), 1969.
(Fonte: <<https://www.wikiart.org/en/asger-jorn/mater-profana-defiguration-1969>> Acesso em 10 de maio de 2019)
- Fig. 3 - Paulo Bruscky 42
O Que É Arte? Para Que Serve? 1978.
(Fonte: <<https://arthurdantas.wordpress.com /2017/03/17/ paulo-bruscky-vida-e-arte-na-contramao/>> Acesso em 12 de junho de 2019)
- Fig. 4 - Paulo Bruscky 42
O Que É Arte? Para Que Serve? 1978.
(Fonte: Revista Select, edição 37. Disponível em: <https://www.select.art.br/paulo-bruscky-o-artista-que-escreve> Acesso em 22 de maio de 2019)
- Fig. 5 - Paulo Bruscky e Daniel Santiago 47
1ª Exposição Internacional de Art Door, 1981. (Fonte: FREIRE, Cristina. Paulo Bruscky: Arte, Arquivo e Utopia. São Paulo: Companhia Editora de Pernambuco, 2006.)
- Fig. 6 - Cildo Meireles. 51
Quem matou Herzog? 1975.
Série Inserções em circuitos ideológicos.
(Fonte: <<http://cildomeireles.blogspot.com.br>> Acesso em 10 de junho de 2019)
- Fig. 7 - Cildo Meireles 53
Projeto Coca-Cola, 1970.
Série Inserções em circuitos ideológicos.
(Fonte: <<http://revistacarbono.com/artigos/ 04carbono-entrevista-cildo -meireles/>> Acesso em 10 de junho de 2019)
- Fig. 8 - Desconhecido 65
Fotografia de faixa em manifestação na Argentina, 2016.
(Fonte: <https://elpais.com/internacional /2016/10/22/actualidad/1477170185_920395.html> Acesso em 12 de junho de 2019)

- Fig. 9 - Coletivo Viajou sem Passaporte 88
Evento fim da década, 1978.
 (Fonte: Arquivo do grupo Viajou sem Passaporte. <
<https://www.facebook.com/Viajou-Sem-Passaporte-P%C3%A1gina-105852649467988/>> Acesso em 10 de junho de 2019)
- Fig. 10 - ERRO Grupo 91
Jogo da Guerra, 2018.
 (Fonte: <<http://www.errogrupo.com.br/v4/pt/2018/08/10/jogo-da-guerra-2/>> Acesso em 10 de junho de 2019)
- Fig. 11 - ERRO Grupo 95
Quantos mais precisarão morrer? Jogo de Guerra, 2018.
 (Fonte: Arquivo do ERRO Grupo)
- Fig. 12 - Fotógrafo anônimo. 95
Grafites da rua de Paris, em maio de 68, 1968.
 (Fonte: <<https://plus.lesoir.be/153688/article/2018-04-27/mai-68-une-revolte-en-slogans>> Acesso em 25 de junho de 2019)
- Fig. 13 - ERRO Grupo 98
Memória e Trauma, 2016.
 (Fonte: Arquivo do ERRO grupo)
- Fig. 14 - ERRO Grupo 100
Enfim um líder, 2016.
 (Fonte: Arquivo do ERRO grupo)
- Fig. 15 - Coletivo Projetação 107
Manifestação no palácio da Guanabara, 2013.
 (Fonte: Arquivo do Coletivo Projetação)
- Fig. 16 - Coletivo Projetação. 109
Manifestação de um ano do assassinato de Marielle Franco, 2019.
 (Fonte: Arquivo do Coletivo Projetação)
- Fig. 17 - Ateliê Populaire 112
Fotografia de uma das paredes do ateliê, 1968.
 (Fonte: <<https://autonomies.org/2014/02/amidst-the-art-of-may-68-latelier-populaire-de-paris/>> Acesso em 12 de junho de 2019)
- Fig. 18 - Tupinambá Lambido 115
O Golpe, 2018.
 (Fonte: <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=115417855687630&set=pb.100016582485244.html>> Acesso em 22 de junho de 2019)
- Fig. 19 - Tupinambá Lambido 116
Satan, 2018.
 (Fonte: <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=325763304653083&set=pb.100016582485244.-2207520000.1563822114.&type=3&theater>> Acesso em 22 de junho de 2019)

- Fig. 20 - Tupinambá Lambido 118
Áudio Vazado da conversa entre Romero Jucá e Sergio Machado, 2017.
(Fonte: <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=325763304653083&set=pb.100016582485244.-2207520000.1563822114&type=3&theater>> Acesso em 22 de junho de 2019)
- Fig. 21 - Tupinambá Lambido 118
Bandeira do Brasil, 2017.
(Fonte: <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=122506771645405&set=pb.1000165824852442207520000.1563822114.&type=3&theater>> Acesso em 22 de junho de 2019)
- Fig. 22 - Tupinambá Lambido 120
Seja Realista, deseje o impossível, 2017.
(Fonte: <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=116103452285737&set=pb.1000165824852442207520000.1563822114.&type=3&theater>> Acesso em 22 de Junho de 2019)

SUMÁRIO

Introdução	1
Capítulo 1. Arte: uma história em desvio	6
1.1. Das vanguardas artísticas às reivindicações políticas	7
1.2. Guy Debord e o Movimento Situacionista	12
1.3. Técnicas Situacionistas	18
1.4. Détournement	24
Capítulo 2. Brasil em situação: O que é arte e para que serve?	37
2.1. Estratégias de resistência na arte brasileira dos anos 1960 e 1970	38
2.2. O desvio para a vida cotidiana	56
Capítulo 3. “Que Se Vayan Todos”	60
3.1. ‘Y no quede ni uno’	61
3.2. Criar é resistir	67
3.3. Rupturas e levantes	73
3.4. Política e Arte: dimensões que habitam o mesmo espaço	79
Capítulo 4. Hoje a arte é desvio	84
4.1. Desvio para a rua	85
4.2. Erro Grupo	91
4.3. O Coletivo Projetação	103
4.4. Tupinambá Lambido	110
Considerações finais	123

Introdução

Crises, rupturas e conflitos marcaram o final do século passado e o início do presente. Em meio a tantas crises e insurgências emergem novos modos de agir, pensar e se organizar. O cenário da arte é o centro desta reflexão. Arte como papel central na tradução de tais rupturas. O curador e teórico da arte Nicolas Bourriaud propõe ser a arte contemporânea não apenas um momento de superação na história da arte, mas a reprogramação no modo de fazer arte. Os artistas seriam os reprogramadores das obras, pois, ao incluí-las em uma rede de novos símbolos e significações, ultrapassam os limites dos objetos artísticos e de suas possibilidades. A arte que irá vigorar a partir de tal constatação assumirá não só o caráter de uma reflexão, mas também de uma ação. Orientando-nos por um caminho muito próximo ao da reprogramação, as vanguardas dadaístas e as surrealistas serão fundamentais para observá-la em seus primórdios. A vontade de superar a arte, representante de certa cultura e modo de vida, vai assumir seu ápice com a internacional situacionista. O movimento consolidava conjecturas políticas e as traduzia em propostas práticas, tensionando as esferas da arte com a da cultura e da política. Uma destas práticas seria o de jogo de desvalorização do sentido de obras e objetos pré-existentes, criando novos sentidos com o objetivo de superar a arte. O deslocamento para o espaço público comum é inevitável. Se para os situacionistas a arte teria de ser superada em sua história, ela também deveria assumir uma relação mais sólida com o mundo no qual estaria inserida. Importante ressaltar que o situacionismo, enquanto movimento de arte, não

produziu muitas obras artísticas: podemos citar os trabalhos no cinema de Guy Debord e as propostas arquitetônicas de Constant. No entanto, no cenário das artes visuais, o único artista reconhecidamente situacionista foi Asger Jorn. Já por outra perspectiva, acredita-se que o situacionismo ofereceu algumas das teorias mais revolucionárias da época, conceitos que tiveram grande impacto nas cenas de arte por décadas. Segundo Claire Bishop no livro *Participação: Documentos da arte contemporânea*, três preocupações seriam frequentes na cena da arte -ativação, autoria, comunidade. (BISHOP, 2006, p. 12) As três aparecem constantemente, desde a década de 1960, nas tentativas artísticas que se ampliam para além das galerias e museus, reivindicando a participação do público. As mesmas questões estariam também presentes nas análises de Guy Debord no que tangenciam a arte. A primeira, a ativação, refere-se ao desejo de criar sujeitos ativos, empoderados pela “experiência participativa física ou simbólica”. A segunda diz da aversão consciente pela autoria e a emergência de trabalhos colaborativos como forma de produzir um modelo social não hierárquico. A terceira preocupação refere-se à crise do sentido de comunidade que, segundo a autora, tornou-se mais intenso com a decaída do Comunismo, e que passou a exigir da arte uma tentativa de “restauração dos laços sociais através da elaboração coletiva do significado”. (BISHOP, 2006, p. 12) Em Debord e no movimento situacionista, as três preocupações podem ser relacionadas às críticas ao modelo espetacular da sociedade. O espetáculo, entendido como uma relação social entre pessoas mediadas por imagens, é pacificador e divisor, “epicentro da separação e não da comunicação”. Ele difere do diálogo e da potência de ativação em uma comunidade, onde o indivíduo tem possibilidade de se inserir e de interferir na construção de sua realidade. Estas três demandas,

em diálogo com as práticas situacionistas, como a construção de situações, parecem permear as concepções sobre arte que orientam os artistas e os grupos que analisaremos nos próximos parágrafos.

A rua é um espaço público que histórica e frequentemente “se converte pela ação social em um comum do movimento revolucionário”. (HARVEY, 2014, p. 144). Praças, como a Tahrir, no Cairo, e a da Catalunha em Barcelona, são exemplos de espaços públicos que se tornaram palcos importantes de produção desses comuns nos meios urbanos. As pessoas ali se reuniram para expressar suas opiniões políticas e fazer das praças palco de suas reivindicações. De maneira análoga, qual seria o lugar para arte na produção e expressão desses comuns? Artistas como Joseph Beuys falam sobre a politização do fazer artístico, ao entenderem que existiria na produção artística individual potência fecunda para uma transformação social. Tal proposição entende que a criação artística poderia dar forma a conteúdos sociais até então confusos (BISHOP, 2006), o que aciona uma compreensão mais ampla sobre o fazer artístico, sendo muitas vezes contrária às noções institucionalizadas sobre arte, artista e produção. Essa visão assenta a arte como prática social e sugere que todo indivíduo participe da produção simbólica e material do espaço onde habita. Se vincula às propostas estéticas que buscam alterar padrões e significações sustentados pela lógica do espetáculo. Proposições estas que são capazes de aproximar arte e sociedade em uma motivação conjunta, “restauração dos laços sociais através da elaboração coletiva do significado” (BISHOP, 2006:12).

Exemplos de tais propostas podem ser encontrados nas práticas de intervenções urbanas, que não apenas provêm de uma proposta estética como

também se fundam em questões políticas. As ações do coletivo Projetação, formado em meio aos protestos de junho de 2013 na cidade do Rio de Janeiro, faz uso de projeções em grandes fachadas de prédios públicos, privados, vitrines, carros, viaturas, rua, toda sorte de elementos que compõem o espaço público. O coletivo carioca se manifesta por meio de frases, imagens, vídeos documentais ou ficcionais, realizando uma proposta político-estética de reocupação do espaço. Suas projeções ressignificam a paisagem urbana e ampliam a visibilidade das questões reivindicadas no contexto das ações integradas pelo coletivo.

Outras ações que intervêm no uso do espaço público da cidade do Rio de Janeiro são as do coletivo Tupinambá Lambido. O grupo é composto por seis artistas visuais que optam pelo anonimato e que atuam em uma espécie de campanha de contra publicidade, imprimindo cartazes de lambe-lambe e colando pelo cenário urbano em uma tática muito similar a das campanhas publicitárias na cidade. O coletivo já espalhou cerca de 200 lambe-lambes nas paredes e muros da capital carioca. Frequentemente utilizados para anunciar shows na cidade, os cartazes do coletivo anunciam críticas e *détour* de campanhas e logomarcas famosas. “Ao todo, são seis cartazes. Nenhum deles é assinado individualmente, já que foram feitos sob intensa discussão entre nós. É uma outra forma de ocupar a cidade. O lambe-lambe, mais utilizado pela publicidade,

foi apropriado pelo nosso grupo, para pensar o contexto político atual pela arte”¹, diz um dos artistas que não quis se identificar. (DAFLON, 2017)

Saindo do eixo Rio-São Paulo, encontramos um grupo que está engajado em repensar valores e padrões estéticos, seja nas artes visuais, seja no teatro e na performance. Em Florianópolis, o Erro Grupo é formado por artistas e pesquisadores de múltiplas áreas. Seus trabalhos experimentam a arte como intervenção no cotidiano, usando os espaços públicos como campos de atuação. Interferindo nos fluxos do dia a dia na cidade, na paisagem urbana e nos meios de comunicação, o grupo pesquisa a exploração do espaço urbano a partir de seus significados, ambientes, arquiteturas, leis e discursos, através da criação de possíveis situações e relações entre as pessoas que circulam pelas ruas, procurando outros modos de viver e inserir-se na cidade. Em uma de suas proposições, *Enfim um líder*, na qual, durante três dias, o grupo se posicionava em determinada rua da cidade para esperar, divulgar e organizar a recepção a um *líder* que chegaria e traria boas novas.

Na trajetória da pesquisa, estes gestos são metáforas e propulsores para pensarmos como tal desvio na arte se aproxima da política, esgarça as fronteiras das disciplinas e dos espaços. Transpõe-se os limites do sensível partilhado, tendo o *détournement* como regra. Sua expressão, seja em reivindicações políticas ou em manifestações estéticas, possibilita, além da crítica, a transformação dos espaços e das ações.

¹ DAFLON, Roberto. Lambe-lambe politizado: O olhar político colado nos muros. Jornal do Brasil, 24 agosto 2017. Disponível em: <<https://www.jb.com.br/conteudo/rio/2018/08/347-lambe-lambe-politizado-olhar-politico-colado-nos-muros.html>>. Acesso em 17 junho 2019.

O presente trabalho é fruto de diálogos travados com professores, pesquisadores, artistas e ativistas, durante aulas, seminários e conversas informais, de um instigante levantamento bibliográfico em torno dos campos da arte contemporânea, da filosofia e da política durante esses dois anos de pesquisa. Acima disso, o projeto parte de um interesse pessoal pelas práticas que se colocam como alternativas à crise generalizada que se percebe em todas as esferas da vida, públicas e privadas. Optando por uma narrativa que se deixa atravessar por múltiplos posicionamentos e conceitos, o texto é construído de forma rizomática, criando pontes para tentar contextualizar e dar sentido aos caminhos que influenciam as proposições e tais experimentações estéticas na contemporaneidade. Espero que esta pesquisa possa expandir as perspectivas sobre as produções artísticas cujas investigações expandem as possibilidades do relacionar-se com a arte e com o mundo. Busco, também, responder aos questionamentos quanto às possibilidades criativas e contestatórias de tais proposições artísticas, que pela experiência da apropriação e da resignificação do seu horizonte, nos oferecem meios para repensar não apenas a condição de artista e de espectador, mas o lugar da arte em diálogo com a política e a sociedade no tempo presente.

Capítulo 1. Arte: uma história em desvio

1.1. Das vanguardas artísticas às reivindicações políticas

“Subverter sempre só tem sentido se não parecer palavra de ordem, se permitir recreação, que é o mesmo que recriação.” (Paulo Freire, 2006)

“O novo artista protesta, já não pinta, mas cria diretamente”. (Tristan Tzara, Manifesto Dadá, 1918)

Nos séculos anteriores ao século XX, ao falarmos em obras de arte seria evidente dizer que diante de uma tela de Goya ou de um mural de Michelangelo, estaríamos na presença de obras de arte. Ancorados por determinados referenciais, uma obra era dita arte se representava fielmente a realidade em termos técnicos e se, além disso, agradava e entretinha o público e os críticos. A pintura, por exemplo, tinha como uma de suas características o encargo de representar a realidade. Na esteira dessa história, o modernismo, trouxe rupturas nas formas e no modelo de representação, mas ainda foi alocado em certo padrão estético e reconhecido como linguagem artística inovadora. “Ainda persistia a noção de que a arte compreende essencialmente aqueles produtos do esforço criativo humano que gostaríamos de chamar de pintura e escultura. Depois de 1960 houve uma decomposição das certezas quanto a este sistema de classificação”. (ARCHER, 2013, p. 1) Michael Archer, no livro *Arte Contemporânea: uma história concisa*, atribui à década de 1960 uma mudança profunda no sistema das artes. A crise do *duopólio* pintura-escultura vai ser determinante para a ruptura com séculos de representação. Essa ruptura é inaugurada com as colagens cubistas, com as performances futuristas e com as

insurreições dadaístas. A trajetória que a segue aponta para uma revolução não apenas estética, mas também política e ética. Revolução que viria alterar de vez a norma, a percepção e a cultura de seu tempo. Desde então, constatar que dada obra seja de arte não é nada trivial. “Hoje aceitamos sem discussão que, em arte, nada pode ser entendido sem discutir e, muito menos, sem pensar,” dirá o filósofo Theodor Adorno (apud ARCHER, 2013, p. 1). Fato que se deve, também, ao projeto moderno na arte de se fundir com a vida. Observamos tal desejo nas críticas acerca do valor da arte pelos dadaístas e nas experimentações surrealistas dos anos 1920. Diferentes versões do mesmo desejo de produzir errâncias estéticas, tanto no surrealismo quanto no dadaísmo, serviram de inspirações ao movimento situacionista. Este verá na arte enraizada na vida cotidiana “uma reação à reificação e à especialização das atividades segundo a ideologia da racionalização do trabalho e da mecanização da sociedade, características do ‘processo global de acumulação do capital’”. (BOURRIAUD, 2009, p. 14) Segundo alguns autores, essa orientação ética e política da arte também fundamentaria certa prática artística contemporânea.

O que nomeamos arte parece não ser apenas o que é fruto de uma expressão, nem uma simples questão acerca do valor estético de um objeto, nem a mera comunicação de uma ideia. Contemporaneamente, a arte parece estar mais ligada a uma experiência, a uma vivência estética. Na história da arte se tratou a estética como a ciência do gosto, filosofia do gosto ou da arte, deixando-se de lado sua apreensão que resgata um sentido primeiro do perceber, sentir e apreender a partir das sensações. Retornar a esta experiência estética primeira é se amparar na vida da percepção, das sensações. O domínio das sensações ultrapassa o universo da arte tal qual se configurou nos séculos

da representação clássica. A apreensão pelas sensações pode se dar diante da contemplação tanto de um espetáculo ou de uma tela quanto em um mergulho no mar. De maneira que o mundo da estética é extenso e se amplia para além dos horizontes da arte. Contraditoriamente, nossa experiência sensível, na esfera da cultura, é normalmente mediada pelos meios de comunicação de massa e pela indústria da cultura. Tal mediação acerca-se de nossa sensibilidade e percepção, tomando lugar de outras que poderíamos também nomear como arte. Esta interposição desnaturalizaria nossa criatividade ao determinar, por exemplo, que arte é aquela definida e exercida apenas por especialistas. Ante este cenário, caberia a nós indagar: como podemos nos aproximar de certa noção de arte, que se posiciona frente a todo um sistema político-econômico organizado contra ela? Uma arte que se manifesta como experiência e que, na maioria das vezes, escapará das amarras produtivas e epistemológicas, já que, como dito por Joseph Beuys, “todo homem é artista”, na medida em que para fazer arte não está em jogo, simplesmente, o conhecimento das técnicas e das teorias que a compõem, mas a capacidade humana de criar.

A Arte, quando dita com letra maiúscula, é aquela vinculada a história da arte, as instituições e ao mercado, e que depende dessa institucionalização para existir. É também aquela que se nos apresenta como objeto de estudo, como uma disciplina. Vivemos há tempos a crise desse modelo e com ela novos caminhos tiveram e seguem tendo que ser criados, novas formas de lidar com os acontecimentos surgem. Encaramos como acontecimentos, já que o foco e o objeto das produções artísticas não seriam mais objetos dados, fáceis de capturar e de compreender. O objeto agora está fluido, ora ele é uma intervenção, ora é política, ora é obra, ora é o debate sobre a própria arte. Este

horizonte de arte que persigo, que assim como o da política, não está definido, pois ambos são possibilidades de se criar relações. Elas somente existem diante das circunstâncias e somente circunstancialmente suas relações são forjadas.

As sucessivas discussões sobre o papel da arte vão trazer à tona uma arte mais engajada em seu papel político, com a marca característica da contestação e da resistência. Diante das alterações nos panoramas político e social, por exemplo, diante da imposição de regime militar autoritário, as práticas artísticas não se mantêm indiferentes e respondem com uma nova ênfase política, voltada em experimentações que levam a arte para além dos lugares tradicionais restritos. Em períodos como estes, a chamada cultura de oposição ou contracultura se apresenta em ascensão em todo mundo ocidental: “[...] o ativismo político, o movimento estudantil, o feminismo, as organizações sindicais e os grupos militantes”. (MESQUITA, 2008, p. 88) São inúmeras as manifestações da contracultura, caracterizadas resumidamente pelo resgate da utopia, pela autolibertação e pela revolução com base em outro estilo de vida. O movimento situacionista, além de se situar como um importante movimento de contracultura – culminando nos eventos de maio de 1968 – adicionava causas mais globais como a crítica ao sistema capitalista e à cultura dele oriunda. Um dos alvos principais da crítica à cultura por parte dos situacionistas foi expresso pela crítica à “cultura de consumo” e à “sociedade do espetáculo”, que crescia vertiginosamente desde o pós-guerra. O capitalismo naquela década havia atingido um estágio em que o consumo ganhava maior importância do que a produção e, nesse processo, a participação dos meios de comunicação de massa foi crucial. O valor dado às imagens pela publicidade foi ganhando cada vez mais importância no processo de abstração do capital, que, segundo Debord,

conduzia à construção da sociedade do espetáculo. Esta noção central para o pensamento situacionista diz que as relações sociais em nossa sociedade estão sempre mediadas pelas imagens, assumindo que o poder espetacular estaria disseminado por toda a vida social no sistema capitalista, seja nas relações de produção ou nas de consumo de mercadorias ou imagens, o que constituiria uma forma difusa desse poder. Ou mesmo a maneira como ele se vincula ao Estado. A sociedade do espetáculo, arraigada em nossa vida mais cotidiana, é um entrave para emancipação humana, e a arte, quando se apropria criticamente do aparato e dispositivos imagéticos de forma crítica e consciente de seu poder espetacular, pode operar rupturas e mudanças que impactem tal lógica.

A ressonância das proposições e ações situacionistas ainda é observada nos discursos de artistas, coletivos e ativistas contemporâneos. O tema do direito à cidade é central para o movimento desde suas origens no final dos anos 1950. Guy Debord e os situacionistas perceberam a cidade como um laboratório para a produção de experiências de participação simbólica e física, objetivando a formação de sujeitos “ativos” na determinação de sua realidade social e política. Segundo Debord, a condição para a transformação do cotidiano espetacularizado seria pelo uso lúdico das práticas libertárias no espaço público. Práticas como as “derivas” pelas cidades, no transitar sem sentido fixo e determinado, abrir-se-ia às prerrogativas do encontro, do acaso e, conseqüentemente, da produção de novos sentidos. Ou ainda, a técnica do *detournément*, como forma de contestação à invasão do espaço público pelas marcas publicitárias e às práticas controvertidas das grandes corporações multinacionais. Assim, é dado que uma crítica à estrutura político-econômico-social vigente através de práticas artísticas é a marca dos grupos apresentados

neste trabalho. As referências estéticas somam-se às remetidas às práticas situacionistas, como o *detournément* ou a psicogeografia, de modo que grupos como o coletivo Projetação e o grupo Tupinambá Lambido apropriam-se de práticas artísticas e de instrumentos midiáticos para expressar suas posições políticas, índices de uma crítica tanto à cultura quanto à política que opera através dos gestos e das práticas estéticas contemporâneas.

1.2. Guy Debord e o Movimento Situacionista

A arte pode deixar de ser um relato sobre as sensações para tornar-se uma organização direta de sensações superiores. Trata-se de produzir a nós mesmos e não coisas que nos escravizam. (Internacional Situacionista, 1958)

Em 1957, grupos de intelectuais de diversas áreas, incluindo artistas, urbanistas, escritores, cineastas e poetas, oriundos de grupos artísticos pré-existentes como o Movimento por uma Bauhaus Imaginista (MIBI), o grupo Cobra e principalmente do Movimento Letrista, se associaram para organizar a Internacional Situacionista em torno da figura central de Guy Debord. Debord era integrante ativo do Movimento Letrista e, após sucessivas polêmicas e conflitos de interesses entre ele e a figura central do Letrismo, o poeta, pintor e cineasta romeno, Isidore Isou, foi se afastando do Letrismo até criar o que veio a ser a Internacional Situacionista. No Letrismo original estava presente “a convicção de que o mundo inteiro deve, primeiro, ser desmontado e, depois, reconstruído, não

mais sob o signo da economia, mas sob o da criatividade generalizada”. (JAPPE, 1999, p. 70) Muito do que foi expresso por Isou é seguido por Debord e pelos situacionistas, como “à aspiração à superação da divisão entre artista e espectador” e “a introdução de comportamentos e sentimentos – do estilo de vida nas artes”. (JAPPE, 1999, p. 70) No entanto, ao romper com o movimento, Debord apontaria para uma nova direção sobre o que se entendia por criatividade generalizada, na medida em que esta já não se limitará apenas ao plano estético. Junto com outros integrantes, do que foi chamada a “ala esquerda”² do Letrismo, Debord criou, ainda antes do Situacionismo, um movimento chamado de Internacional Letrista. O objetivo deste era averiguar o problema da superação da arte e da sua realização na vida cotidiana, em um programa libertador anunciado pela poesia. A preocupação dos internacionais letristas, menos do que elaborar uma doutrina estética, era orientada pela questão do “modo de vida”, de maneira que o campo da exploração criativa fosse ampliado e se orientasse pela proposta de criar uma vida apaixonante a partir do emprego consciente do tempo livre³. A atividade artística não seria mais orientada pela busca de uma obra superior; tal orientação era drasticamente incompatível com a compreensão das forças produtivas sociais que orientavam

² Debord chamava os demais Letristas de ‘velhos letristas’ ou a ‘letristas de direita’. Esses eram para o primeiro, demasiado positivos e artistas demais.

³ É importante atentar para o fato que a França nos anos 1950 (e isso se estende para outros países ocidentais) vivia um *boom* da modernização capitalista. A população das cidades crescia vertiginosamente, a indústria produzia as primeiras máquinas e utensílios domésticos, como as máquinas de lavar. Na esfera da comunicação e entretenimento os aparelhos televisivos começavam a dominar as casas e, a primeira transmissão televisiva direta foi ao ar em 1953 (JAPPE, 1999, p.75). Alterando definitivamente o estilo de vida das pessoas, um estilo de vida que foi nomeado pela expressão *metro-boulot-dodo*, que significa, metro-trabalho-descanso. Todo esse panorama compactua para as críticas e proposições dos letristas e situacionistas. Não é à toa que a preocupação em explorar esse cenário de crescente automatização e massificação da vida cotidiana estava em pauta.

o fazer. “A economia política, o amor e o urbanismo são meios que devemos controlar para a solução de um problema que antes de tudo é de ordem ética.” (JAPPE, 1999, p. 78) Foi a partir de 1954 que a Internacional Letrista começou a publicar seu boletim denominado *Potlatch*, prometido para ser “a publicação mais engajada do mundo” e enviado gratuitamente para um número de pessoas selecionadas. A intenção da publicação era a de criar laços para a construção de um movimento que vincularia a criação cultural e da crítica revolucionária da sociedade. Poucos anos mais tarde, em 1957 a Internacional Situacionista foi constituída a partir de alicerces propostos pela Internacional Letrista.

A Internacional Situacionista foi um movimento de cunho político e artístico que tinha, além do embasamento da Internacional Letrista, grande influência do dadaísmo, do surrealismo e do marxismo. O movimento propôs ser uma alternativa revolucionária à cultura dominante no contexto francês da década de 1960. No livro intitulado *Guy Debord*, Anselm Jappe nos fala que o pensador francês foi especialmente influenciado pelo marxismo hegeliano, sobretudo pelos conceitos de alienação, reificação e totalidade. Mas apenas em 1960 seria lançado o Manifesto da Internacional Situacionista (IS), com a proposta de teorizar sobre as práticas já desenvolvidas por seus integrantes. Tais práticas visavam superar uma noção comum e espetacularizada de arte, entendendo que nossa vida cotidiana deveria ser experienciada como arte, que nós mesmos seríamos a obra e que cada atitude nossa era a possibilidade de encontro com a arte. Deste modo, a vida cotidiana, o espaço urbano e a arquitetura da cidade, todo cenário habitado por nós seria pauta para os situacionistas. A cidade passa a ser vista como o principal laboratório para a

produção de experiências de participação física e simbólica, propícia à formação de sujeitos ativos.

O termo “situacionista” refere-se à capacidade que os indivíduos têm de criar ativamente as situações em diferentes níveis de prática social, ao invés de simplesmente reconhecê-las como algo exterior a qual estariam passivamente submetidos. Antes mesmo do manifesto fundacional situacionista, Debord escreveu um documento que surge como a primeira organização sistemática de suas ideias, chamado de *Relatório sobre a construção de situações e sobre as condições de organização da tendência situacionista internacional*. (JAPPE, 1999, p. 88). O documento apontava a centralidade da articulação entre ação revolucionária e atuação no plano da cultura, plano este que, como parte de uma supra estrutura, interfere diretamente nas mudanças de base na sociedade. Dito de outra forma, o plano cultural vai se referir acerca da possibilidade de criação e organização de uma nova atitude perante a vida. Assim uma revolução cultural devia suprimir antigos afetos vinculados ao fascínio das mercadorias liberando novos desejos e relações entre as pessoas e o ambiente em que estas se inserem. O “declínio” da sociedade burguesa não irá se referir mais, como na maior parte das abordagens marxistas, à estrutura capitalista da reprodução social, mas apenas à legitimação ideológica das formas de dominação. O que difere ainda é que esta estrutura passou a se fundida como sociedade, de maneira que pouca coisa lhe escapa. Neste panorama, a ruptura com esse padrão é uma recusa ao “modo de vida” que a lógica social e econômica do capitalismo lhes propiciava.

A rejeição da tendência racionalista do mundo moderno, que se atém àquilo que tenha alguma funcionalidade dentro da lógica capitalista, é outro ponto de destaque da Internacional Situacionista (IS). Para os situacionistas, o funcionalismo limita as pessoas por não permitir que extrapolem suas funções sociais previamente determinadas, destilando fortes críticas à pasteurização da vida cotidiana – quando as pessoas estariam mergulhadas em fórmulas prontas em seus pensamentos e ações. Os situacionistas defendiam uma postura de “contracultura” frente à sociedade denominada por Debord como “sociedade do espetáculo”. Em 1968, Guy Debord cunhou o conceito de sociedade do espetáculo para descrever sociedades saturadas pela imagem. Seu trabalho atenta para a centralidade que o universo cultural das imagens, embora ilusório, assume em sociedades capitalistas avançadas. As sociedades, dentro da lógica espetacular, têm suas bases na sociedade de consumo e na cultura mercantilizada, sendo o espetáculo a relação entre as pessoas mediada por imagens e, portanto, uma forma particular de fetichismo. Anselm Jappe diz sobre o fetichismo da mercadoria, termo cunhado por Marx:

Os homens modernos – assim como aqueles nomeados selvagens por eles -, veneram o que eles próprios produziram, atribuindo a seus ídolos uma vida independente e o poder de governa-los por sua vez. Não se trata de uma evolução ou uma enganação, mas do modo de funcionamento real da sociedade mercantil.” (JAPPE, 1999, p. 232)

Ou seja, muito mais do que uma adoração exagerada às mercadorias, o fetichismo da mercadoria é, em última instância, o estágio supremo da abstração, substituindo a realidade por uma imagem forjada dela mesma, o que reduz drasticamente a multiplicidade do real a uma única forma abstrata e dominante. A lógica capitalista, quando reduz a pluralidade do mundo, é a de

desrealização da vida e implicaria em um empobrecimento da real experiência cotidiana. A proposta de Debord foi a de enfrentar tal modelo enfatizando a urgência em sistematizar técnicas de ação no espaço público.

De maneira que a relação mais imediata da IS com a arte seria a de confrontação com o que está nela instituído já que “*não haveria uma obra situacionista, mas um uso situacionista das obras*”. A arte deve superar o fetichismo e ser encarada como um modo de vida. Debord e Wolman, ainda antes na Internacional Letrista (1952), propunham que esta não deveria se constituir como uma escola literária, mas “como uma busca experimental por novas maneiras de viver”. (in JAPPE, 1999 p. 162) Assim, se aproximavam dos preceitos dadaístas, já que o fundamental era a ruptura com o que está irrefletidamente convencionado. A obra de arte, como fruto da divisão do trabalho, deveria ser substituída pela “situação”, entendida como “um momento da vida concreta deliberadamente construída pela organização coletiva de um ambiente unitário e de um jogo de acontecimentos”. (DEBORD, 1997, p. 119-135) Ao mesmo tempo que é fundamental para a IS a noção do real entrelaçamento entre arte a vida, era, por outro lado, igualmente importante não reduzir uma à outra, e o mais interessante seria elevar a vida ao que a arte prometia: “Se a poesia está extinta nos livros, agora existe na forma das cidades, está estampada nos rostos. E não se deve limitar-se a buscá-la onde está: necessário construir a beleza das cidades, dos rostos: a nova beleza será de situação”. (JAPPE, 1999, p. 174)

“As artes não serão negadas, mas todas farão parte da unidade entre o ambiente material e comportamento que é a situação”. (JAPPE, 1999, p. 85)

Henri Lefebvre, pensador e professor de influência marxista que entre os anos de 1957 e 1958 ministrou um curso de sociologia do qual participaram Guy Debord e Raul Vaneigem, desenvolveu uma teoria similar a da “situação” ao falar do “momento”, inserido no seu famoso livro *A vida cotidiana* (1947) e em seu complemento *A vida cotidiana II*, fundamentos para uma Sociologia do Cotidiano (1961). A noção de momento diz sobre a possibilidade de ruptura com o cotidiano. Já o cotidiano em si vai compreender tudo o que é vivido e experienciado, abrangendo inclusive “toda a mistura de coerção e apropriação presente na vida cotidiana”.

No que se refere às propostas e ações no campo da arte, os situacionistas se inspiraram muito nas propostas surrealistas. Para Guy Debord, o programa surrealista era muito rico em possibilidades construtivas, a partir do pressuposto da primazia do desejo e do estranhamento. No entanto, admite uma falta aos surrealistas por terem apostado insistentemente no inconsciente. “Assim, em vez de rejeitar o surrealismo como degeneração da recusa dadaísta à cultura séria, Debord declarava que era necessário retomar o programa surrealista original e levá-lo a uma conclusão lógica”. (HOME, 2005, p. 51), minimizando a pauta do inconsciente em prol da realidade compartilhada.

Os termos usuais da distinção entre a vida real, lugar do tédio e da insignificância, e vida imaginária, lugar da maravilha e do significado, que tinha sido aceito e criado pelos surrealistas, deve ser agora completamente revirado: é a própria realidade que pode tornar-se maravilhosa. O surrealismo, atribuindo ao maravilhoso um estatuto surreal, indicou meios de liberação que continuam imaginários: os sonhos, a arte, a magia. (PERNIOLA, 2009, p. 18).

Mario Perniola (2009), em suas considerações sobre o situacionismo, aponta uma diferença entre o surrealismo e a Internacional Situacionista no que

se refere à arte, já que os situacionistas recusaram a obra de arte, romperam com os ambientes artísticos e problematizaram muito mais o conceito da arte. A obra de arte, segundo Debord, era fruto da divisão do trabalho e, portanto, deveria ser substituída pela “situação”, “um momento da vida concreta deliberadamente construída pela organização coletiva de um ambiente unitário e de um jogo de acontecimentos”. (DEBORD, 1997, p. 119-135) Para Perniola, ambos, surrealismo e situacionismo, apesar da autoconsciência artística, não foram capazes de promover de fato uma crítica radical à arte. Peter Bürger (2008)⁴ também reflete de forma similar sobre a não realização de uma crítica radical à arte. O autor dividiu, em sua análise, a obra de arte em duas categorias: a obra de arte orgânica (simbólica), que é produzida para ser admirada, na qual não se precisa de mediação, onde o espectador é passivo; e a obra não-orgânica (alegórica), que precisaria de mediação. Nesta última, o espectador seria parte integrante da obra. A obra de arte de vanguarda seria justamente a não orgânica e, com isso, ele conclui que, por mais que os vanguardistas tenham ambicionado o contrário, eles não negaram a arte como um todo, mas apenas uma arte, a obra de arte orgânica. Para Bürger, os vanguardistas fracassaram no sentido de recondução da arte à práxis vital. O autor acredita que os movimentos de vanguarda não puderam negar ou superar a arte porque, mesmo depois das vanguardas, as obras de arte continuaram a ser produzidas e de certa maneira, a arte foi ampliada. Mas, esse fracasso não se deve a um erro, mas ao próprio processo histórico. “Também os esforços no sentido de uma superação da arte acabam se transformando em manifestações artísticas que, independentemente

⁴ Teoria da Vanguarda, Peter Bürger, Editora UBU, São Paulo. 2008

das intenções de seus produtores, assumem caráter de obra”. (BÜRGER, 2008, p. 123)

1.3. Técnicas Situacionistas

Buscando a conclamada superação da arte, a Internacional Situacionista vai propor outros métodos de produção que, na maioria dos casos, não eram essencialmente novos, mas uma outra forma de utilização de técnicas pré-existentes, desenvolvidas pelas vanguardas históricas. Os próprios situacionistas, como citamos acima, afirmavam que não existia uma arte situacionista, mas, ao contrário, um uso situacionista da arte. Entre as metodologias aplicadas e defendidas pela Internacional estão a pintura industrial, a psicogeografia, a deriva, a urbanística unitária, o jogo, a construção de situações, o cinema e o *détournement*. Técnicas de uso de mensagem subliminar, já eram prática do mercado publicitário entre as décadas de 1950 e 1960. Tais técnicas visavam transmitir mensagens implícitas que acabavam por fazer parte do repertório dos transeuntes e dos espectadores, o efeito latente, um conceito por vezes repetido que acaba se tornando uma verdade absoluta. Ao se apropriarem de tais técnicas, típicas da publicidade, os situacionistas resolveram aplicá-las não para monopolizar o poder e legitimar a sociedade do consumo, mas para promover a revolução que eles julgavam fundamental.

(PERNIOLA, 2009) A ideia era de fato persuadir, mas de uma maneira positiva, observando que toda forma de manipulação possui duas vertentes: o manipulador, aquele ser que impõe suas ideias; e o manipulado, que absorve a ideia, que geralmente não é sua, mas que aprendeu a acreditar.

A pintura industrial foi uma técnica estudada pela vertente italiana da Internacional Situacionista que acreditava na linha técnico-científica. A ideia era promover uma pintura, enviá-la para a indústria para que ela fosse reproduzida em série, de maneira que, pelo uso excessivo de dada pintura, seu valor seria anulado enquanto obra única e original. Giuseppe Pinot-Gallizio (1902-1964) iniciou a produção da “pintura industrial” no início de 1958, após a formação da IS, utilizando telas enormes de até 74 metros, que eram cortadas e vendidas a metro. Em 1959, na *Galerie Drouin*, em Paris, os seus longos rolos de pintura industrial tornaram-se uma das primeiras pinturas ambientais: a *Caverna da Dellantimateria* (1958-1959). Tais telas eram pintadas a mão ou com o auxílio de pistolas e máquinas que usavam resinas e alteravam pigmentos cromáticos originais, técnicas inventadas pelo próprio Pinot-Gallizio. Com este primeiro trabalho de grandes dimensões, Gallizio supera a bidimensionalidade da pintura ou dos rolos de tinta para fazer a arte explodir no contexto físico da galeria. O espaço é absorvido pela pintura que, ao se disseminar para o ambiente, também modifica o conceito de exibição: não mais telas emolduradas penduradas nas paredes, mas paredes de cor. “Gallizio antecipa a temporada de arte ambiental, que surgirá a partir dos anos 1960, com propostas artísticas que irão invadir o

espaço, minando as regras tradicionais de pintura para envolver diretamente o espectador”.⁵



Fig. 1 - Giuseppe Pinot-Gallizio, *A caverna da antimatéria*, 1958. (Fonte: <http://www.centrostudibeppefenoglio.it/it/articolo/9-22-1285/patrimonio-artistico/pintura/caverna-dellantimateria> Acesso em 20 de maio 2019).

:
Oriunda da Internacional Letrista, a psicogeografia foi outro método aprimorado e bastante difundido nas práticas situacionistas. Era uma espécie de jogo, uma maneira lúdica de explorar e ocupar os espaços das cidades. Por meio da psicogeografia se abordavam os fenômenos urbanos através da experiência vivida no espaço, ou seja, “no estudo dos efeitos precisos do ambiente geográfico, ordenado conscientemente ou não, ao atuar diretamente sobre o comportamento afetivo dos indivíduos”. (DEFINIÇÕES, I.S, 1958) Seu objetivo não era o de criar um conhecimento universal acerca dos locais que eles transitavam e exploravam; ao contrário, o objetivo era o de romper com dogmas científicistas do urbanismo moderno dando atenção a um aspecto negligenciado

⁵Fonte: <<http://www.centrostudibeppefenoglio.it/it/articolo/9-22-1285/patrimonio-artistico/pintura/caverna-dellantimateria>> Acesso em: 20 de maio 2019.

até então, que era a afetividade. Segundo Jaques (2003, p. 23), a psicogeografia seria uma “geografia afetiva, subjetiva, que buscava cartografar diferentes ambiências psíquicas”. Indispensável para a pesquisa psicogeográfica, encontra-se outra técnica situacionista popular, a deriva, definida pelos situacionistas como “modo de comportamento experimental ligado às condições da sociedade urbana; técnica de passagens ininterruptas através de ambientes diversos. Se usa também para designar a duração de um período contínuo desta experiência”. (DEFINIÇÕES, I.S, 1958) Dito de outra maneira, estar em deriva, para os situacionistas, era explorar a cidade sem um rumo pré-definido, transitar de forma aleatória, ao acaso, sem destino estabelecido. Importante frisar que a deriva⁶, estando intrinsecamente ligada aos efeitos da natureza psicogeográfica e à afirmação de um comportamento lúdico construtivo, não acontece para observar as belezas de uma cidade ou para uma mera visita ao espaço; ela tem o objetivo de observar os efeitos psíquicos do contexto urbano sobre as pessoas. Com as derivas, os situacionistas visavam “fazer explodir as poderosas forças atmosféricas ocultas nas coisas, senão nos próprios lugares”. (DEBORD apud JACQUES, 2003, p.87-91)

Uma ou várias pessoas que se lançam à deriva renunciam, durante um tempo mais ou menos longo, os motivos para deslocar-se ou atuar normalmente em suas relações, trabalhos e entretenimentos próprios de si, para deixar-se levar pelas solicitações do terreno e os encontros que a ele corresponde. A parte aleatória é menos determinante do que se crê: no ponto de vista da deriva, existe um relevo psicogeográfico

⁶ A deriva também se remete às práticas dadaístas e surrealistas. Explicar um pouco mais o que são as derivas para estes nesta nota. “A contribuição dos surrealistas no que se refere ao uso do gesto de caminhada como ação estética se deu, portanto, no terreno da criação de uma estratégia de liberação dos fluxos inconscientes do território percorrido.”

nas cidades, com correntes constantes, pontos fixos e multidões que fazem de difícil acesso à saída de certas zonas. (DEBORD, 1958)⁷

A proposta de deslocar-se em deriva propiciaria às pessoas o encontro com sons, formas, cheiros, construções, outras pessoas, enfim permitindo que estas fossem estimuladas afetiva e sensorialmente. Neste sentido, a deriva se configura como uma técnica experimental para construção de novos comportamentos e novas formas de habitar a cidade que se opõe às maneiras tradicionais de utilização do espaço urbano.

A psicogeografia e a deriva são também alicerces para outra técnica situacionista, o urbanismo unitário. É pressuposta pela IS, a influência do espaço urbano no comportamento afetivo dos indivíduos que ali vivem e transitam. Sendo o urbanismo unitário a “teoria do emprego do conjunto das artes e técnicas que concorrem para a construção integral de um meio em combinação dinâmica com experiências de comportamento”. (DEFINIÇÕES, IS, 1958) Ao proporem uma nova forma de apropriação e percepção da arquitetura e do urbanismo, aproximando-os da vida cotidiana, tais técnicas situacionistas buscavam trazer à tona a paixão e os afetos relacionadas à cidade. A urbanística unitária não se propõe a ser uma doutrina urbanística, mas, por outro lado, é uma crítica ao urbanismo moderno. Trata-se também de um projeto de renovação urbana que busca uma visão ampliada que atenda os habitantes que vivem e transitam por seus espaços. Neste contexto, o arquiteto seria um proponente de situações, em detrimento ao planejador de espaços abstratos, para

⁷ Texto publicado no nº. 2 da revista Internacional Situacionista em dezembro de 1958. Segunda tradução (espanhol – português) por membros do Gunh Anopetil em 19 de março de 2006.

o qual o homem e suas necessidades seriam expressas em dados e medidas. O enfoque dado pelos situacionistas à cidade revela, na verdade, um viés político. Torna-se central a participação ativa dos cidadãos na construção e no planejamento das cidades. O urbanismo unitário chega a se opor ao planejamento urbano feito por técnicos que não conheçam ou participem ativamente da vida no espaço que planejam e interferem. “Se o planejador não pode conhecer as motivações comportamentais daqueles a quem ele vai proporcionar moradia nas melhores condições de equilíbrio nervoso, mais vale integrar desde já o urbanismo no centro de pesquisas criminológicas. (VANEIGEM, 1961 apud JACQUES, 2003, p. 153)

O que é, de fato, uma “situação”? A situação construída aparece como uma das mais importante noções situacionista, já que dela se originam o próprio nome do movimento, além de suas principais propostas. O situacionista seria aquele indivíduo que tem como gesto determinante construir situações. A situação construída é aquela que advém em determinado momento, com uma duração temporal estabelecida, e que se vincula a um lugar específico no espaço, definida pelos situacionistas como “o momento da vida construído concreta e deliberadamente para a organização coletiva de um ambiente unitário e de um conjunto de acontecimentos”. (DEFINIÇÕES, IS, 1958) O conceito de “situação” inspira-se na "teoria dos momentos", descrita por Lefebvre, e tem como objetivo incorporar a vida cotidiana às reflexões sobre vida, cidade, cotidiano e arte. Alinha-se assim à intenção de superação da própria noção de arte dominante. “A ideia de construir situações propõe que a vida cotidiana poderia incitar paixões que provocam um sentido de jogo no espaço urbano, onde, apesar da repetição de hábitos, abre-se sempre um espaço para o

aleatório, o incontrolável, o apaixonante.” (DIAS, 2007, p. 210-222) A nova beleza é a de situação. A construção de situações parece ser a chave para a postura situacionista perante a arte. Ela seria uma resposta ao espetáculo e à não-participação. A situação se opõe à ideia de uma obra que visa perdurar e ser conservada, como mercadoria: “Para a obra de arte que tende a fixação de emoção e à duração, não há mais lugar; todos os procedimentos situacionistas, tais como o afastamento ou a situação construída, consistem em apostar na fuga do tempo.” (JAPPE, 1999, p. 90) As atividades artísticas não estão descartadas, mas seu valor existe apenas quando atreladas à criação de situações.

1.4. *Détournement*

Guy Debord e Gil J. Wolman pensam a prática do *détournement* como a linguagem estética capaz de subverter e ressignificar toda sorte de elementos dispostos no mundo. Tal prática consistiria em, se apropriando de elementos estéticos pré-existentes, criar novos significados, promovendo, assim, o pensamento crítico. O termo *détournement*, de acordo com o dicionário, pode ser traduzido como “desvio”, “roubo”, “assalto” ou “rapto”, mas optamos por manter o termo original e, todavia, esclarecer que o compreendemos pelo viés de um desvio que se constitui em uma mudança de rumo, de sentido, permitindo outros sentidos e significados. Dar um giro, revirar o caminho e, com ele, o olhar e a experiência. O objetivo de um *détour* não é o de criar formas inteiramente novas, mas retomar elementos já existentes para dispô-los de modo distinto. O

détournement é uma técnica de reemprego que remonta, de um lado, à colagem dadaísta e, de outro, às citações deformadas adotadas por Marx e Lautréamont. Esse último a empregava na forma de uma citação que era reutilizada em um sentido mais geral, “adaptando” o original a um novo contexto. Essa adaptação foi, por princípio, utilizada para teorizar sobre métodos de interação entre “dois mundos sentimentais, a união de duas expressões independentes, [os quais] superam seus elementos primitivos para dar uma organização sintética de eficácia superior. Tudo pode servir”. (DEBORD; WOLMAN, 1956, p. 2)

À parte os diversos exemplos de desvios descritos nos textos de Guy Debord, na fotografia, no cinema, na literatura, uma das práticas situacionistas mais conhecidas era a de substituir os balões das histórias em quadrinhos norte-americanas por textos marxistas. Guy Debord afirma que “os dois princípios básicos dessa subversão são a perda de importância de cada elemento originalmente independente e a organização de um novo significado que confere um sentido vivo a cada elemento”. (IS, 2002, p. 14) A descaracterização do sentido original, seja de um discurso ou de uma imagem, resultaria em “colagens” críticas. Com isso, a arte poderia se insurgir enquanto potência libertadora ao invés de mero veículo normatizador das vivências cotidianas. A desconstrução de dada linguagem espetacular pela via do *détournement* nos aponta um caminho para essa revolução. de maneira que a arte pode servir como mediação entre o mundo de fato e os indivíduos que o constituem, uma mediação emancipatória, não alienada e autônoma, que restaura a comunicação entre os indivíduos e o meio em que estão inseridos. A arte ser pensada como ação, como prática estética que tem por propósito gerar pequenas fissuras poéticas no mundo.

Como já abordamos, a influência das vanguardas dadaístas e surrealistas na IS é inegável e passa pela crítica as mesmas. Debord examina os avanços que ambos realizaram por serem as primeiras vanguardas artísticas a propor uma dissolução da consciência e do sujeito racional nas artes. Muitos dos integrantes do Movimento Situacionista, principalmente aqueles oriundos do grupo Cobra e do MIBI, como Asger Jorn, tinham sua prática artística orientada pelo dadaísmo. O situacionismo vai claramente se alinhar à proposta dadaístas de rejeição das convenções artísticas vigentes, visando a uma explosiva liberação das potências criativas. No que se refere ao *détour* do objeto na arte, Debord, assume uma postura distinta dos dadaístas: enquanto a colagem dadaísta se pauta na desvalorização do objeto, o *détour* situacionista baseia-se em uma dialética de desvalorização e revalorização. Os elementos “*detournados*” devem assumir um outro sentido, não se tratando apenas de modificar padrões vigentes e ultrapassados, mas, ao alterar algo radicalmente, deverá lhe outorgar um valor superior, superando a pura negatividade a que se propunha o dadaísmo.

É necessário ir além de qualquer ideia de mero escândalo, uma vez que a oposição à noção burguesa de arte e gênio artístico tornou-se um chapéu muito antigo, o desenho de um *moustache* (obra de Marcel Duchamp) na Mona Lisa não é mais interessante do que a versão original dessa pintura, agora devemos empurrar esse processo para negar a negação. (DEBORD; WOLMAN, 1956, p. 1)

Para os situacionistas, o *détournement* pode ser encarado como um jogo de desvalorização do sentido da obra de arte existente e a criação de novos sentidos com o objetivo de superar a arte. (IS, 1959)

Na verdade, é necessário eliminar todos os vestígios da noção de

propriedade pessoal nesta área. A aparição de novas necessidades torna as obras «inspiradas» anteriores obsoletas. Elas se tornam obstáculos, vícios perigosos. Não se trata de discutir se nós gostamos ou não delas. Nós precisamos superá-las. Quaisquer elementos, não importa de onde forem tirados, podem ser usados para fazer novas combinações. (DÉBORD; WOLMAN, 1956)

No guia, os autores além de justificarem a existência e a utilização desse método para produção artística, oferecem dicas de como utilizá-lo. Como dito acima, e de acordo com o guia, qualquer elemento pode ser retirado do seu contexto original para ser usado em outras combinações, resultando em um novo arranjo de significado. Gestos análogos já vinham sendo empregados no campo da arte, mas frequentemente para produzir fins cômicos, o que seria uma contradição. O objetivo dos situacionistas não era despertar ironia, nem mesmo simples indignação; ao contrário, queriam gerar indiferença quanto aos elementos preexistentes, somada ao propósito de criar um novo significado e arranjo. (DEBORD; WOLMAN, 1956)

Tais métodos parodísticos foram frequentemente usados para obter fins cômicos. Mas tal humor é o resultado de contradições dentro de uma condição cuja existência não é posta em questão. Tornava-se necessário conceber então um estágio no qual a acumulação de elementos desviados, longe de procurar despertar indignação ou riso ao aludir a um trabalho original, expressará nossa indiferença em relação a um original insignificante e esquecido, e que procura proporcionar uma espécie de sublimação. (DEBORD; WOLMAN, 1956)

No já citado texto relatório da construção de situações e das condições de organização e ação do situacionismo internacional, Debord faz algumas considerações importantes e um paralelo da ideia situacionista com o futurismo, o dadá e o surrealismo. Para ele, o futurismo italiano – que nasceu alguns anos antes da Primeira Guerra Mundial – foi do nacionalismo ao fascismo, sem nunca

ter alcançado uma visão teórica mais completa do seu tempo. Debord também afirma que o dadá foi um movimento extremamente negativo e violento e, por isso, não poderia se perpetuar, apesar de ter deferido um golpe mortal na concepção tradicional de cultura. (JAPPE 1999, p. 76) Já o surrealismo, de todas as vanguardas históricas, errou pelo seguinte motivo: “Sabemos no fim de contas que a imaginação inconsciente é pobre, que a escrita automática é monótona, e que todo um tipo de insólito que aparenta de longe o inamovível aspecto surrealista é extremamente pouco surpreendente”. (DEBORD, 1957) A partir do momento que negava a negação da arte vanguardista, a IS demonstrava claramente sua posição radical; os situacionistas queriam mudar o mundo combatendo a arte burguesa e atuando politicamente. Guy Debord acreditava que, além da internacional situacionista, nenhuma vanguarda até então, tinham formulado uma crítica à sociedade através da arte. Em uma releitura do artigo publicado na revista letrista *Potlatch* (1954-1957) sobre o fim da arte moderna, ele diz:

É suficiente dizer que, do nosso ponto de vista, as premissas para a revolução, tanto no plano cultural quanto no estritamente político, não só estão maduras, mas já começaram a apodrecer. Não estão retornando a um passado que é reacionário; mesmo os objetivos culturais modernos são em última análise reacionários, já que dependem de formulações ideológicas de uma sociedade arcaica que prolongou sua agonia de morte até o presente. A única tática historicamente justificada é a inovação extrema. (DEBORD; WOLMAN, 1956)

Em *Teoria da Vanguarda*, Peter Bürger (2008) vai confirmar o proposto na citação de Guy Debord acerca da necessidade de inovação. Como exemplo, no caso do dadaísmo, e precisamente de Duchamp, que ao se apropriar de um

objeto comum, produzido em série, exemplo, o mictório, e o assinar, enviando-o para uma exposição, para o espaço do museu, ele, de fato, manifesta uma crítica muito contundente ao mercado da arte. No entanto, o que veio depois, repetindo o primeiro gesto de Duchamp, mesmo o que foi produzido pelo próprio Duchamp em sequência, perdeu sua potência revolucionária e acabaria por se enquadrar no sistema artístico burguês. “Se, hoje, um artista assina e expõe um cano de estufa, de forma alguma ele está denunciando o mercado da arte, mas a ele se incorpora; não destrói a ideia de criatividade individual, mas a confirma”. (BÜRGER, 2008, p. 110) O próprio Duchamp em correspondência a outro artista dadaísta, Hans Richter, se referindo ao movimento Neo dadá, diz:

Esse Neo Dadá que se chama agora Novo realismo, Pop-Art, *assemblage* etc., é uma distração barata que vive daquilo que o Dadaísmo fez. Quando descobri os *ready-made*, esperava desencorajar esse carnaval de estetismo. Mas os neodadaístas utilizam os *ready-made* para neles descobrir um valor estético. Joguei-lhes o porta-garrafas e o mictório na cabeça como uma provocação, e eles admiram a sua beleza.” (DUCHAMP apud JAPPE, 2013, p. 238)

Anselm Jappe segue a trilha da crítica de Duchamp e arrisca dizer que obras como *a Fonte* são frutos de um processo longo e doloroso, e realizadas dentro de um contexto e de um momento, nos quais elas foram paradigmáticas. Por outro lado, continuará Jappe, o gesto inaugural seria hoje tão ridículo quanto hoje “descobrir a estrutura das moléculas”. (2013, p. 238). Para este autor, o contexto em que a proposição está inserida é determinante. “Não se pode fazer tudo a qualquer momento”. Os procedimentos artísticos somente teriam sentido em relação a uma comunidade de pessoas que possuem a mesma referência cultural. Tanto que os situacionistas estão convencidos que, mais do que produzir

objetos de arte, o importante era construir situações; essa atitude é a única válida para combater o fetichismo da mercadoria e o círculo vicioso da sociedade de espetáculo.

O *Guia Prático para o Détournement* (1956) defendia ainda que era necessário eliminar todos os vestígios de propriedade privada. Mesmo as vanguardas que, muitas vezes, com ironia, assinavam com nomes falsos ou telas em branco, ainda assim a autoria era reconhecida. Tal ideia de autoria, para a IS, se remetia à lógica burguesa de que o autor vale mais do que a própria obra de arte. (BÜRGER, 2008) A IS queria apostar em uma arte anônima e coletiva, uma arte do diálogo. (IS, 4/37) A prática do *détournement* não visava a criação de algo totalmente original, sendo, ao contrário, uma nova forma de utilizar o existente. No guia, os situacionistas reconhecem que até aquele momento, apenas Lautréamont, poeta uruguaio que viveu na França em meados do século XIX, fora capaz de produzir algo que se aproximava do que eles idealizavam como desvio.

Fora o trabalho de Lautréamont – cujo aparecimento tão à frente de seu tempo o preservou em larga medida de uma crítica precisa-as tendências rumo ao desvio observadas na expressão contemporânea são na maior parte inconscientes ou acidentais. É na indústria do marketing, mais do que na produção estética decadente, que podemos encontrar os melhores exemplos. (DEBORD; WOLMAN, 1956)

No *Guia*, Debord e Wolman (1956) definiram duas categorias de desvio: os desvios menores, cujo elemento desviado não é importante por si só e, ao ser levado para outro contexto, passaria a ser insignificante; e os desvios superiores, ou enganadores, nos quais o elemento a ser desviado possuiria um significado intrínseco e, mesmo quando desviado, permanece importante. (DEBORD;

WOLMAN, 1956) Ao praticar o desvio, fundamental seria identificar o público-alvo, o contexto e o local. Apenas após a identificação planejar o *détour*. Embora tivessem descrito e esquematizado em detalhes a metodologia do *détour*, os situacionistas se mostraram preocupados quanto à banalização de sua utilização.

As primeiras consequências visíveis de um amplo uso da técnica, além do seu poder intrínseco de propaganda, será o ressurgimento de uma multidão de livros ruins, e, portanto, a extensa (e não almejada) participação de seus autores desconhecidos; uma transformação crescente de frases ou obras de arte que por acaso estejam na moda; e, sobretudo, uma facilidade de produção que ultrapassará de longe em quantidade, variedade e qualidade a escrita automática que nos entediou por tanto tempo. (DEBORD; WOLMAN, 1956)

Além da constatação da possibilidade do uso ordinário do *détournement* e, acreditando que sua estratégia pudesse ser ferramenta valiosa no caminho da superação da arte, os situacionistas acreditavam que ele era um poderoso instrumento pedagógico, “uma arma cultural a serviço da verdadeira luta de classes [...], um verdadeiro meio de educação artística do proletariado, o primeiro passo rumo a um comunismo literário”. (DEBORD; WOLMAN, 1956) Partindo dessa proposta pedagógica, a IS acreditava que ideias e criações podiam se multiplicar. No *Guia* (1956), eles mostraram a possibilidade de uso do *détournement* em três setores da comunicação: escritas metagráficas, nas histórias em quadrinhos e no cinema. Contudo, no cinema é que o desvio poderia alcançar sua maior eficácia. A possibilidade de desvios em filmes é tão extensa que “potencialmente qualquer filme que está acima da miserável média pode fornecer material para polêmicas infundáveis entre espectadores ou críticos profissionais”. (DEBORD; WOLMAN, 1956) O cinema permitiria, por exemplo,

transformar um filme racista em um filme de denúncia do racismo. Como no exemplo dados pelos autores:

O Nascimento de uma Nação, um filme épico mudo sobre a história dos Estados Unidos de Griffith é um dos filmes mais importantes da história do cinema, graças às inovações que introduziu. Por outro lado, é um filme racista e, portanto, não merece ser exibido em sua presente forma. Mas sua proibição total poderia ser tida como equívoco do ponto de vista secundário, mas potencialmente mais importante, do cinema. Seria melhor desviá-lo por completo, sem necessariamente alterar mesmo a montagem, adicionando uma trilha sonora que fizesse uma poderosa denúncia dos horrores da guerra imperialista e das atividades do Ku Klux Klan, que continuam até o presente dia. (DEBORD; WOLMAN, 1956)

Apesar de afirmar aos colegas que nunca fez um filme situacionista, Debord, o integrante da Internacional de maior influência no movimento, também era cineasta e a ele é conferida grande parte da prática de *detournément* no cinema. O autor se utiliza do *détour* na sétima arte, para, de maneira construtiva, difundir os ideais situacionistas, produzindo cerca de seis filmes entre 1952 e 1978. Poucos trabalhos são filmados por ele, que se baseia na técnica da montagem de imagens *detournadas* de filmes clássicos, documentários históricos, atualidades políticas e trechos de materiais publicitários. (JAPPE, 1999, p. 129) Debord transpôs para o cinema uma das suas maiores obras, *A Sociedade do Espetáculo*. No filme de 1973, que leva o mesmo nome do livro, são narrados trechos da obra literária, acompanhada de colagem de imagens e cenas variadas. Muitas das ideias que nortearam as revoltas de maio de 1968 na França, estão neste livro e, portanto, no filme. adotando a máxima de que a sociedade de espetáculo não é um mero conjunto de imagens, mas sim “a relação social entre pessoas, mediada por imagens”. É determinante para a expressão crítica transcender as concepções materiais da representação,

propondo um fenômeno que só pode ser sentido e não descrito de acordo com os padrões de linguagem vinculados ao espetáculo. A linguagem cinematográfica normalmente se utiliza dos jogos de representação e de mimese do real, utilizando dos instrumentos que permitem perpetuar a ilusão espetacular. Na lógica do espetáculo, que se segue à lógica da alienação, o “ser” que já foi degradado para o “ter”, agora degrada-se novamente para o “aparecer”. (DEBORD apud JAPPE, 1999, p. 19) No mundo realmente invertido, “o verdadeiro é um momento do falso”, como diria Debord. No artigo *Guy Debord e o cinema ou a re decomposição do espetáculo*, Milton Esteves Júnior analisa a relação e a produção cinematográfica de Guy Debord em diálogo com a sua teoria, principalmente a descrita no livro *Sociedade do Espetáculo*; no trecho a seguir, Esteves Junior aponta os objetivos de Debord com a utilização do dispositivo cinema:

O mimetismo espetacular, próprios das artes na esfera da representação, tem como regra: todos os que “representam” devem provocar fascínio entre os espectadores para que estes não percam a ilusão, assimilando-a e assumindo-a como realidade. A mimese estabelece modelos de identificação e obediência, e desenvolve um sentimento antagônico ao indivíduo e favorável à sua redução ao “arquétipo”. O espetáculo promove estilos de vida e de compreensão, mas, nunca de “experimentação”, o que diminui a noção de subjetividade (por “espelhismo”, estabelece padrões de identificação geralmente standardizados, personificados e mitificados nas figuras de atores e estrelas de cinema, equipes esportivas, heróis, vedetes, chefes de Estado etc.) e de inter-subjetividade (sobretudo quando promove atitudes coletivas e massificadas como as das torcidas de futebol, dos desfiles militares, das festas como o carnaval, dos fãs clubes etc.). Desse modo, ficam claros os principais objetivos da formatação fílmica concebida por Debord baseada no conjunto imagem/discurso: romper com a mediação entre informação e dramatização e anular a transformação da informação em comunicação. Com um discurso irônico e sarcástico, tergiversou o caráter informativo para concentrar-se na exploração das chamadas formas objetivas, promovendo a recuperação de conceitos políticos e morais. (ESTEVES, M. 2008, p.3)

A imagem no cinema de Debord joga com a representação. Ela é ao mesmo tempo falsa e verdadeira, falsa enquanto reapropriação, desviada de seu sentido primeiro, e verdadeira na conexão com o novo uso sentido que se desprende do encadeamento com outras imagens. O *detournément* no cinema de Debord se apresenta também na recusa em acrescentar novas imagens ao mundo do espetáculo. Ele se realiza no emprego de imagens já filmadas, desmontando discursos e remontando as imagens do espetáculo de outra forma, devolvendo-as ao espectador como matéria prima para sua própria atividade criadora. A montagem é então a estratégia política de deslocamento das imagens; somente com ela é possível retirar as imagens do lugar onde elas se encontram para trazê-las de volta à vida, dando espaço para a confrontação. Em um trecho de *Sociedade do Espetáculo*, no qual se retrata a Guerra Civil na Rússia, vemos cenas do confronto entre um destacamento da guerrilha vermelha e um regimento de guardas brancos – oficiais czaristas. A narração diz: “O plágio é necessário. O progresso depende disto. Ele acerca-se estreitamente da frase de um autor, serve-se das suas expressões, suprime uma ideia falsa, substitui-a pela ideia justa.” O confronto segue, enquanto o exército branco, formado por soldados rasos, surpreende os da guerrilha vermelha, indo à frente com rifles apontados. A narração:

O desvio é a linguagem fluída da anti ideologia. Ele aparece na comunicação que sabe não poder reivindicar encarnar qualquer certeza definitiva. Ele é a linguagem que não pode nem precisa ser confirmada por qualquer referência prévia ou supra crítica. Pelo contrário, é sua própria coerência interna e efetividade prática que valida os núcleos prévios da verdade que apresenta. O desvio não se funda sobre nada externo à sua própria verdade, como crítica presente. (DEBORD, 1996, p. 208)

O conteúdo do texto da narração do filme desvia-se do sentido da imagem que a ele se entropõe. O sentido do filme que emerge na relação das sucessivas imagens, fragmentos de outros sentidos em diálogo com um texto narrado, muitas vezes nega o conteúdo mais imediato da imagem que se vê. Um filme em *détour*.

Outra faceta do *détour* situacionista pode ser observada na arte com as pinturas do dinamarquês Asger Jorn (1914-73). O pintor, que se mudou para França nos anos 1930 com intuito de estudar com Kandinsky, acaba por estudar na famosa *Académie Moderne* com Fernand Léger. Sobre forte influência do artista e do ideário comunista, funda em parceria com o pintor italiano Pinot Gallizio e com o pintor e arquiteto holandês Constant, o grupo Cobra em 1948, grupo esse que vai ser uma das bases da IS. Em 1959, o pintor escreve um texto chamado *Pintura desviada*, no qual vai incentivar o uso do *détournement* na pintura. Seu trabalho na época tem muitas referências às colagens dadaístas, sendo que muito têm, como base, figuras e pinturas clássicas, réplicas adquiridas em mercados de pulgas que são, por sua vez, desfiguradas, pintadas por cima, em crítica direta à chamada pintura burguesa. (JAPPE, 1999, p. 87)



Figura 2. Asger Jorn. *Mater Profana (Desfiguration)*, 1969. (Fonte: <<https://www.wikiart.org/en/asger-jorn/mater-profana-defiguration-1969>>)

A prática do *détour* não foi apresentada pelos situacionistas como sendo de autoria da IS, “mas como uma prática bastante difundida que eles procuraram sistematizar”. A proposta é que a técnica do *détournement* fosse largamente difundida até que extrapolasse as artes visuais, o cinema, a arquitetura, a literatura e a moda, chegando a ser praticada na esfera dos costumes e na vida social. Essa extensão do desvio eles denominavam *ultradétournement* ou ultradesvio. “Finalmente, quando chegarmos ao momento de construir situações – o objetivo último de toda nossa atividade – todos serão livres para desviar situações inteiras através de mudanças

deliberadas desta ou daquela condição determinante”. Para alguns pesquisadores do situacionismo, eles apenas deram início à utilização de um método que possui hoje ampla ressonância na arte contemporânea.

O situacionismo, como seus próprios integrantes o definem, se apresentou como uma estratégia geral, uma tática. Tais estratégias e formulações geraram, no universo da arte e dos movimentos artísticos e políticos, novas hipóteses de ações e de pesquisas. As experiências das vanguardas históricas demonstram, além de suas contribuições estéticas, que o desejo e a atitude de criar situações de ruptura e de transformação nas ruas da cidade podem pertencer a diversos segmentos da sociedade em seus diferentes momentos históricos. No que se refere a IS, o movimento de maio de 1968 foi talvez o ápice da performance situacionista. O movimento francês uniu estudantes, intelectuais e trabalhadores e levou às ruas em forma de cartazes, pôsteres e levantes.

Guy Debord, além de não caracterizar seus trabalhos fílmicos como arte, se autodenominava “doutor em nada”, explicitando sua repulsa às categorias acadêmicas. Paradoxalmente, nos dias de hoje é referência para inúmeras pesquisas acadêmicas e artísticas. Suas teorias permanecem ainda atuais e de extrema importância para trabalhos que pretendem reunir as características principais de estratégias de ação e alimentar a arte que confronta a lógica da mercantilização do ato criador ao tentar redefinir o espaço urbano. Debord não trata somente de transformações no âmbito do urbanismo em si, mas também da arte que necessita invadir tal cidade e criar situações de rebeldia, de

transformação e ruptura, desestruturando o espaço público e o controle social imposto pelos modelos de regras e leis vigentes.

Outra característica das propostas estéticas que se inspiram da matriz situacionista é a tendência a refletir sobre si mesmas e sua atuação, o que vai orientar também a reflexão acerca do contexto e do espaço em que estas estão inseridas, seja propondo uma redefinição do espaço em que atuam ou uma ruptura com a lógica da capitalização do ato de criação. Suas ideias não somente levantam temáticas da política urbana, mas da arte que necessita insurgir na cidade e fazer com que todos participem de ações nesse ambiente, da desestruturação da rotina do espaço público e da construção de novas situações neste espaço. Expandir a arte para além de sua posição convencional, elitizada, intocável e comercial é apresentá-la como sempre em movimento, é fazer de nossos rituais cotidianos, atos criativos e transformadores. Ao olharmos para a produção estética contemporânea com as lentes do situacionismo, podemos elencar quatro princípios que caracterizam uma proposição nos moldes situacionistas: (1) Recusa de autoria, que se vincula à crítica ao culto burguês de originalidade e da propriedade privada do pensamento; (2) construção de situação: uma elaboração de uma “ciência” das situações como resposta ao espetáculo; (3) desvio do sentido original para um sentido revolucionário, *detournement*, como tática de ação; (4) recusa de permanência: a situação é o momento presente. Neste sentido, o momento presente no Brasil diz muito de uma tensão política que se infiltra nas ações de artistas e de coletivos com engajamentos estético sociais.

Capítulo 2. Brasil em situação: O que é arte e para que serve?

2.1. Estratégias de resistência na arte brasileira dos anos 1960 e 1970

“Temos de produzir alguma coisa que ainda não existe e que não sabemos o que será.” (Michel Foucault, 1976)

“Graças ao humor, Duchamp se defende de sua obra e de nós, que a contemplamos, a admiramos e escrevemos sobre ela. Sua atitude nos ensina, embora ele nunca se haja proposto a nos ensinar nada, que o fim da atividade artística não é a obra, mas a liberdade. A obra é o caminho e nada mais. Esta liberdade é ambígua, ou, melhor dizendo, condicional: a cada instante, podemos perdê-la, sobretudo se tomarmos a sério nossa pessoa e nossas obras.” (Otavio Paz, 1990)

Podemos resumidamente constatar que, ao longo do século XX, o que se entende por arte se desloca, diluindo as fronteiras entre a arte e a vida e buscando, cada vez mais, a interlocução e a participação do público. Tais desvios vão ser os estopins para uma série de experimentos realizados dentro da vida urbana. Desde as origens do dadaísmo, com sua inaugural ocupação artístico-política dentro do *Cabaret Voltaire*, impulsionando os artistas dos anos 1950 e 1960 a criar proposições, intervenções e performances, se buscou encontrar o público principalmente nas ruas através de inúmeras possibilidades práticas. O espaço urbano foi o lugar de ações significativas em diferentes movimentos artísticos que se sucederam ao longo do século passado seja como local de ação estética e/ou de protesto. Dito isso, parece impossível realizar um ato transformador sem realizar alguma ação que não passe pelas ruas, pois

estas se apresentam como espaço de efervescência e ambiente de experiência coletiva de transformação, de conflito e de convivência.

Quando olhamos para o cenário brasileiro, no que se refere à arte, os anos de 1960 são importantes para considerarmos os fatores que levaram artistas e trabalhos para além dos espaços expositivos em experimentação direta com as ruas. A década de 1960 foi, no Brasil, marcada por uma drástica mudança em relação a décadas anteriores, nas quais o sonho do crescimento econômico e a efervescência cultural davam ares otimistas ao país. Nos anos de 1960, mais precisamente em 1964, é perpetrado o golpe militar. Poucos anos mais tarde, a censura aparece com a sua face mais austera, determinando que qualquer manifestação artística considerada como subversiva pelos militares deveria ser eliminada. A censura veio também para cercear a relação da arte com o espectador. No entanto, apesar dos limites impostos, Artur Freitas, em uma das suas análises sobre a década, vai escrever que este momento é também determinante para se recolocar o lugar da arte e do artista:

Intensificam-se as discussões sobre o lugar da arte e do artista na sociedade brasileira, bem como as discussões a respeito de quais seriam as novas formas artísticas condizentes com os novos tempos. Em pleno período repressivo, portanto, cria-se todo um complexo circuito de consumo para a “cultura de oposição”, o que leva ao sociólogo Roberto Schwarz, ainda no calor da hora, a reconhecer nessa situação uma certa anomalia que proclamou como sendo “o traço mais visível do panorama cultural brasileiro entre 64 e 69”. Já na época, inclusive, ele afirmava que “apesar da ditadura da direita, há relativa hegemonia cultural da esquerda no país”. (FREITAS, 2011, p. 11)

Neste cenário, a arte, ao buscar se engajar com o tempo presente, vai valorar a comunicação direta com o espectador. “Arte, como meio de comunicação e vetor que ativa o espectador em um período de adversidades sociais e políticas, moveu o início de uma prática coletiva e ativista no Brasil”.

(MESQUITA, 2006, p.109) Trabalhos de artistas desse período, como Lygia Clark, Hélio Oiticica, Cildo Meirelles e Arthur Barrio, vão se engajar na relação da expressão individual com a experiência de participação coletiva. Esta tradição, segundo Mesquita, iria caracterizar a arte contemporânea do país e repercutir em artistas e coletivos atuantes na atualidade. A situação política no país impulsionava a formação de uma nova vanguarda brasileira que se posicionava criticamente ante a alienação social e as instituições. Tais artistas estavam preocupados, em atribuir engajamento político através de ações radicais que questionavam também o circuito institucional da arte. Segundo Mesquita, o discurso revolucionário da vanguarda brasileira e latino-americana encontrava ressonância na vontade de revolução permanente do movimento internacional situacionista. A interseção entre vanguarda artística e revolução estava presente em trabalhos, mostras e manifestos que questionavam a ordem social do mundo e da arte, e que buscavam, com suas ações, uma transformação das condições reais de existência.

A marca da contestação e da resistência estava presente nessa arte que se engajava em movimentos de contracultura em plena efervescência pelo mundo. É notório que muitos artistas do período traziam em suas obras conteúdos próprios de uma imperiosa insubordinação ao sistema ditatorial vigente. Esse período vai coincidir com o início da trajetória artística de um deles, o recifense Paulo Bruscky. O artista, que durante anos foi funcionário público, atribui a essas circunstâncias a possibilidade de se liberar para criar propostas e trabalhos artísticos independentemente do mercado de arte. Como servidor público em um hospital de Recife, fez do seu local de trabalho também matéria prima para sua obra. Experimentando com máquinas de xerox, de

eletroencefalógrafos, de raio-x, papéis timbrados, carimbos, entre outros equipamentos, utilizados como dispositivos para suas ideias e trabalhos, que buscavam subverter o cotidiano com ludicidade, tendo como marca o efeito de um estranhamento. Subverter o instituído é uma das características mais marcantes da trajetória artística de Bruscky. Uma de suas muitas estratégias utilizadas para subversão foi a de inserir trabalhos artísticos em veículos de comunicação em massa, em uma proposta que visava uma mudança no sistema de circulação da arte ao se apropriar dos sistemas de circulação vigentes.

Vale ressaltar que a acepção de “obra” entendida como objeto único, constante e valioso, é posta radicalmente em disputa em todos os trabalhos comentados nesta pesquisa. De igual modo, os espaços designados para arte são fortemente deslocados, por exemplo, do espaço do museu para o espaço público da rua (e vice-versa), como se a arte não coubesse (ou não fizesse mais sentido) nas instituições tradicionalmente delimitadas para arte. Bruscky é visivelmente adepto e praticante dessa corrente e sua prática artística é brilhantemente inundada pelo ato de desviar (*détour*), seja figurado pelas suas ações em Mail Art, em suas performances, nas publicações em classificados de jornais, ou em *outdoors*. Em sua obra performática *O que é arte? Para que serve?* de 1978, o artista se colocava pelas ruas de Recife, entrando em galerias de arte, pousado em vitrines de livrarias e lojas, caminhando pelo centro da cidade ou sentando em praças e cafés, com uma placa pendurada ao pescoço, como as do homens propaganda que cediam seus corpos, espécies de *outdoors* humanos a anunciar propagandas variadas pelas grandes cidades. Bruscky emprestava o seu corpo aos dizeres: *O que é arte? Para que serve? O que pode*

fazer refletir sobre o comum afastamento da arte das questões da vida sociocultural cotidiana.

[...] a arte existe em todo canto, na maneira de ver e não de fazer. Eu sei que é uma utopia, mas o artista é muito necessário, infelizmente ele tem que agir, porque as pessoas em grande parte não sabem ver. Então, o artista tem obrigação de mostrar. A arte existe independente do artista". (BRUSCKY, 2010, p. 43).

A intervenção na cidade desperta a atenção, desvia os olhares e acaba por desautomatizar as rotinas. Por outro lado, no cartaz está impressa uma postura crítica, ao problematizar o sentido e a função da arte. Além da crítica e da contestação, a ação propicia novas percepções e relações com o espaço, os objetos e as pessoas. A reflexão sobre o afastamento da arte das questões e da vida cotidiana subjaz. O artista deixa evidenciar, em suas propostas, a força questionadora e perturbadora da arte que desestabiliza a norma e propõe rupturas nos espaços e nas ideias.

Bruscky vale-se do humor, da ironia, da precariedade plástica e da efemeridade para criar. Em seu questionamento, vincula-se uma afirmação: a arte tem a força de problematizar e desestabilizar. Sua obra não tem valor pelo fetiche do objeto, mas pela força crítica e reflexiva do processo de criação. (MARSILLAC, 2012, p. 1296)



Figura 3. Paulo Bruscky. *O Que É Arte? Para Que Serve?* 1978. (Fonte: <<https://arthurdantas.wordpress.com/2017/03/17/paulo-bruscky-vida-e-arte-na-contra-mao/>> acesso em 12 de jun.2019)

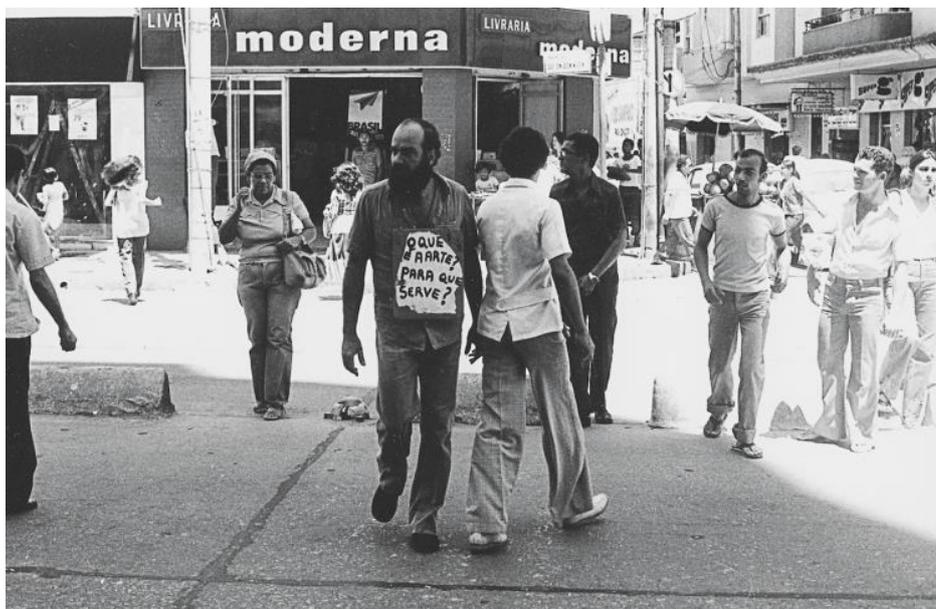


Figura 4. Paulo Bruscky. *O Que É Arte? Para Que Serve?* 1978, (Fonte: Revista Select, edição 37. Disponível em: <https://www.select.art.br/paulo-bruscky-o-artista-que-escreve>> acesso em 12 de junho de 2019)

A iniciativa de operar fora do circuito e do mercado caracterizava muito da arte emergente nos anos 1960 e 1970. Uma dessas propostas é a chamada arte correio, inaugurada pelo movimento Fluxus nos anos 1960 e que no Brasil teve Bruscky como forte representante. Através da arte correio, Bruscky pôde burlar a censura vigente nos anos 1970, pela qual o artista chega a ser preso três vezes, e se inserir em uma rede de troca internacional de *Mail Art*.

A arte correio surgiu numa época em que a comunicação, apesar da multiplicidade dos meios, tornou-se mais difícil, enquanto arte oficial, cada vez mais, acha-se comprometida pela especulação do mercado capitalista, fugindo a toda uma realidade para beneficiar uns poucos: burgueses, marchands, críticos e a maioria das galerias que exploram artistas de maneira insaciável” (BRUSCKY, 1976)

Esta intensa troca de trabalhos e textos se deu em correspondências com outros artistas e intelectuais, como os integrantes do grupo Fluxus e do grupo 3Nós3. Os trabalhos eram aplicados em postais, envelopes, telegramas, selos, cartas e toda sorte de material que pudesse servir como transporte de correspondência. No conteúdo, muitos desenhos, colagens, textos, projetos, carimbos, poemas visuais, música, toda sorte de trabalhos que pudessem ser postados, dentro do “formato correio”. “Na nova linguagem artística, o fato de que a obra deve percorrer determinada distância faz parte de sua estrutura, é a própria obra.” (BRUSCKY, 1976) A arte está em deslocamento. O correio operava o circuito e diminuía as distâncias entre os artistas e seus países, facilitando o intercâmbio e até propiciando exposições, em espaços outros que não as galerias e museus. Ao descentralizar parte da produção artística, tal proposta insurge-se contra o circuito e o mercado de arte, e de alguma maneira, parece ludibriar as censuras políticas e morais. Desse modo, a arte se liberta de

uma teia de limitações, incluindo formais, e amplia sua força de expressão, informação e protesto, enfatizando seu potencial libertário.

A Mail Art é uma estrutura espaço-temporal complexa que absorve e veicula qualquer tipo de informação ou objeto, que penetra e se dilui no seu fluxo comunicacional, gerando confusão sobre o que é e o que não é Mail art. Entretanto, não interessa aqui definir o que é e não é Mail Art, pois nesse tipo de arte predomina o espírito de mistura de meios e de linguagens e o jogo é precisamente invadir outros espaços-tempo. (PLAZA, 1999, p. 453)

Inúmeras propostas alternativas aos modelos e circuito de arte corrente eclodem neste mesmo período. Muitas dessas propostas se valeram das ferramentas e dos dispositivos presentes no cotidiano das cidades, interferindo em seus percursos de destinações para propagar seus trabalhos e mensagens. Contemporâneos a Paulo Bruscky, podemos mencionar artistas como Cildo Meireles, Hélio Oiticica, Antônio Manuel, Artur Barrio, Nelson Leirner e tantos outros, além de coletivos de arte como Viajou sem passaporte, 3Nós3 e Manga Rosa, que se engajaram nas chamadas intervenções artísticas em lugares públicos. Como exemplo, o coletivo 3Nós3, grupo formado na cidade de São Paulo no final dos anos 1970 pelos artistas Hudinilson Júnior, Rafael França e Mario Ramiro, ficaram conhecidos por suas ações que no ano de 1979 “tomaram de assalto” estátuas da cidade de São Paulo, em uma ação nos moldes do *détour* situacionista. *Ensacamento* consistia em cobrir com sacos pretos, comumente usados para lixo, diversas esculturas e monumentos espalhados pela cidade. O percurso adotado foi previamente demarcado em um mapa da cidade. A proposta era a de chamar atenção dos transeuntes que passavam cotidianamente pelas estátuas sem sequer notar a existência das esculturas. Sobre a interferência na cidade, diz Mario Ramiro: “Além de sua presença física

na malha urbana, as intervenções passaram a existir também como intervenções nos meios de comunicação. Os materiais instalados por nós eram retirados logo cedo pelas autoridades e, de todo o trabalho, o que restava era apenas uma informação, uma matéria jornalística"⁸. A ação, mesmo que provisória, já que rapidamente desfeita, ganhava propagação midiática de forma que forçava uma inserção nos meios de circulação oficial com sua estranheza e ironia.

As propostas desses artistas do período eram marcadas por um forte experimentalismo que se concretizava pela e na proposta de fundir a arte com a vida cotidiana. A arte que está imersa, tanto nas práticas diárias, quanto nos meios e espaços da cidade. O correio, a rua, as praças públicas, os objetos e produtos de uso diário são meios e suportes para criação. Alterar é a máxima do que se entende e se apreende por arte, e com ela as possibilidades de exibição e circulação. Esses artistas, que ganham os espaços públicos e colocam a rotina em suspensão, parecem muito próximos das propostas situacionistas e servem de percurso para o que vamos observar contemporaneamente nos coletivos Projetação, Tupinambá Lambido e Erro Grupo.

É possível afirmar que as teorias propostas pela Internacional Situacionista nos anos 1960 influenciaram drasticamente o horizonte da arte das décadas subsequentes. De certa forma, o que vai se perfazer como arte relacionado às intervenções urbanas é reflexo de propostas e táticas difundidas pelos situacionistas. Táticas como as derivas, a psicogeografia e o *detournement*

⁸ GRUPO Rex. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo434025/grupo-rex>>. Acesso em: 18 de junho de 2019. Verbete da Enciclopédia.

são propostas que convidavam as pessoas a estabelecer outras relações, de forma subjetiva e singular, com o espaço onde estavam inseridas. A rua aqui torna-se um terreno fecundo para produção de novas formas de intervenção e de luta contra a alienação, contra a ausência de paixão, ambas inerentes à vida cotidiana moderna. Em artistas como Paulo Bruscky, Cildo Meirelles, Leon Ferrari, Arthur Barrio, Joseph Beuys e tantos outros, além dos grupos e coletivos atuantes tanto em décadas passadas quanto no momento presente, podemos notar influências de práticas e ideias situacionistas.

Paulo Bruscky, ao lado de Daniel Santiago Recife, organizou em 1981 em Recife a exposição *Art Door* (arte em *outdoor*), uma exibição que tomou de assalto as ruas do Recife ao ocupar os *outdoors* da cidade com obras de diversos artistas de renome mundial. Tal feito antecede a onda da arte urbana no Brasil, e veio inspirada pela *culture jamming*⁹, em ascensão na década de 1980. A ação, subverte os meios de comunicação tradicionalmente usado pela indústria de propaganda com arte, trazendo à tona o ensejo situacionista de desviar elementos preexistentes com uma finalidade superior, alterando e revolucionando o cotidiano dos passantes, mesmo que em um espaço e tempo momentâneo, podendo despertar a reflexão sobre o uso e a relação com o espaço público, investindo também no aspecto lúdico em uma espécie de jogo, à maneira do situacionismo. Antes mesmo de Bruscky e Santiago, ainda em

⁹ Muito popular e difundido nos anos de 1990, [...] o *culture jamming* envolve a subversão, a manipulação ou o rompimento simbólico das mensagens publicitárias na mídia e no espaço urbano. Estratégias como alteração de outdoors, anti-propagandas e programas anticonsumo. (MESQUITA 2008, p. 21)

1968, o artista Nelson Leirner, fundador do Grupo Rex, já havia veiculado, em cerca de 100 *outdoors* espalhados pela cidade de São Paulo, frases compostas pelas palavras “aprenda, colorindo, gozar, a cor”, como parte de suas investigações acerca da comercialização da arte e da necessidade de desmistificar o objeto artístico.



Figura 5. Paulo Bruscky e Daniel Santiago, *1ª Exposição Internacional de Art Door* 1981. (Fonte: FREIRE, Cristina. Paulo Bruscky: Arte, Arquivo e Utopia. São Paulo: Companhia Editora de Pernambuco, 2006.)

“É simples, o ser humano produz obras; pois bem, a gente faz com elas o que tem que ser feito: a gente se serve delas.” Serge Daney, citado por Nicolas Bourriaud na epígrafe do livro *Pós-produção como a arte reprograma o mundo contemporâneo*, no qual é apresentada a tese de que a arte contemporânea seria uma reprogramação do mundo. “A pergunta artística não é mais o que fazer de novidade”, mas “o que fazer com isso?” Diante da enorme quantidade de objetos e referências, a aposta em criar algo novo, alinhada à ideia da

originalidade na arte, é dada como estéril: “a maior inovação da contemporaneidade é justamente a nova concepção de inovação, que não se baseia na ruptura, mas na apropriação”. Bourriaud parece fazer uma releitura situacionista ao propor a arte contemporânea não como uma superação da história da arte, mas como uma reprogramação. Para ele, os artistas contemporâneos reprogramam a obra de arte, incluindo-a em uma rede de signos e significações, construindo novos enredos possíveis. Deste modo, a arte não seria o produto final, mas um convite à reflexão: “Trata-se de tomar todos os códigos de cultura, todas as formas concretas da vida cotidiana, todas as obras de patrimônio mundial e colocá-las em funcionamento”. (BOURRIAUD, 2009, p. 11)

Os artistas na pós-produção inventam novos usos para as obras, o que inclui o uso de toda sorte de formas, das visuais passando pelas sonoras, obras do presente ou mesmo referências passadas, em suas próprias construções. Além de “remixar” os objetos do mundo, tais artistas parecem ativar uma postura ética da arte, já que propõem com suas práticas “inventar novas relações com o mundo”. Os chamados artistas radicantes, para Bourriaud, seriam aqueles que replanteiam o mundo. O termo é utilizado em analogia com as chamadas plantas radicantes, essas, como os artistas radicantes, são aquelas que possuem várias raízes ou, mesmo, que sejam capazes de produzir novas raízes sempre quando replantadas. Seria o artista que, sem engessar suas primeiras raízes, se abriria em sua trajetória a sucessivos replantios, os quais frutificariam de acordo com o solo social que os acolhesse, estando sempre dispostos a “novos modos possíveis de habitar” o “mundo existente”. (BOURRIAUD, 2009, p. 111)

Na arte contemporânea encontramos formulações semelhantes as do *ready-made*: o “deslocamento” entendido como uma “sorradeira forma de uso do

mundo comum” com efeito liberatório (ou “comunismo formal”). (BOURRIAUD, 20011, p. 153) Em ambos os casos, teríamos “retratamentos, reciclagens, tráficos, bricolagens”, que Bourriaud aproxima das “mixagens de um DJ”. (BOURRIAUD, 2011, p. 166) Essas intervenções nos solos, propostas pelos artistas radicantes, influenciadas pelo desvio primordial de Marcel Duchamp, teria sido sistematizada pela Internacional Situacionista nas décadas de 1960 e 1970. O “desvio de elementos estéticos pré-fabricados” da chamada arte radical é remetido por Bourriaud não apenas ao dadaísmo, mas também à radicalidade da prática de Guy Debord e Raoul Vaneigem. (BOURRIAUD, 2011, p. 82). De certa forma, para este autor, assim como para os situacionistas, “[o] desvio é o único modo possível de utilização da arte”.

Desviaremos mais uma vez do tempo presente com o intuito de pensar movimentos, não tão distantes do agora, que influenciaram drasticamente o que se apresenta hoje na relação arte e política. A década de 1960 e as propostas artísticas tensionadas com o campo político é objeto de análise de Artur Freitas no livro *Arte de guerrilha, vanguarda e conceitualismo no Brasil*. No livro, o autor aproxima as intervenções propostas por três artistas brasileiros entre 1969 e 1973, Antônio Manuel, Cildo Meireles e Artur Barrio, das ações guerrilheiras promovidas pela chamada esquerda armada no mesmo período. Sobre Cildo Meireles e seu trabalho *inserções em circuitos ideológicos*, o autor diz que:

O artista passava a ser visto como um estrategista que atua nas brechas do sistema, um propositor de ações autorreflexivas, um operador crítico e anônimo que, contando com a cooperação de uma rede de ações clandestinas, reagia com violência à falsa neutralidade de circuitos sociais que eram e são por definição “ideológicos”. (FREITAS, 2013, p. 83)

Em uma análise aproximada sobre o período e sua vinculação com propostas de guerrilha, Frederico Moraes, crítico e curador de arte, escreveu em 1970 o famoso texto *Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra*, no qual pensará uma contra história da arte, na observação dos movimentos artísticos que questionavam o conceito de obra de arte. Ao inquirir sobre o valor de destaque dado à obra na produção artística, valorizava a atitude do artista, que se aproximaria da atitude de um guerrilheiro.

Obra é hoje um conceito estourado em arte. [...] O artista não é o que realiza obras dadas à contemplação, mas o que propõe situações – que devem ser vividas, experimentadas. Não importa a obra, mesmo multiplicada, mas a vivência. [...] E quanto mais a arte confunde-se com a vida e com o cotidiano, mais precários são os materiais e suportes, ruindo toda ideia de obra. Da apropriação de objetos partiu-se para a apropriação de áreas geográficas ou poéticas simplesmente de situações. A obra acabou. [...] O artista, hoje, é uma espécie de guerrilheiro. A arte uma forma de emboscada. Atuando imprevisivelmente, onde e quando é menos esperado, de maneira inusitada (pois tudo pode transformar-se, hoje, em arma ou instrumento de guerra ou de arte) o artista cria um estado permanente de tensão, uma expectativa constante. [...] A tarefa do artista-guerrilheiro é criar para o espectador (que pode ser qualquer um e não apenas aquele que frequenta exposições) situações nebulosas, incomuns, indefinidas, provocando nele, mais que o estranhamento ou a repulsa, o medo. E só diante do medo, quando todos os sentidos são mobilizados, há iniciativa, isto é, criação”. (MORAIS, 1975, p. 24-26)

Nota-se a importância atribuída por Frederico à prática de construção de situações, inclusive com a apropriação do espaço. Como nas propostas situacionistas regidas pela tônica do *detournement* que, se apropriando de objetos dados, tomam de assalto os transeuntes e os mobilizam para ir além da passividade do espectador a arte é proposta como ação. Por outro lado, o autor vai além das propostas situacionistas ao fazer referência ao papel do medo, a “arte na forma de emboscada”, onde participar de uma ação artística nesse cenário é como estar na “selva”.

Na mesma década em que os textos acima foram escritos, o Brasil vivia o período de chumbo da ditadura militar. Em 1970, Cildo Meireles executa a obra *Inserções em circuitos ideológicos* que, segundo o próprio artista, emergiu da necessidade de criar um novo sistema de circulação, de intercâmbio de informações, um tipo de circuito independente daquele do controle formal centralizador. O artista concebeu uma forma de circular informação, em antítese ao contexto, onde estas não seriam perpetuadas: “Eu descobri que tudo que você faz em arte é uma inserção num circuito”, diz Cildo e, o que ele faz é propor mudar o tipo de circuito. Um *détour* no objeto, mas que também vai além, no modo que este se propaga. Dentro desta proposta, Cildo realiza o *Projeto Coca-Cola* e o *Projeto Cédula*; neste último, são impressas palavras de ordem, expondo as barbáries do governo militar, tais quais “Quem matou Herzog?” em cédulas de moeda corrente. As notas são os suportes que transitam rapidamente entre pessoas e lugares, “ampliando a igualdade de acesso à comunicação de massa”.¹⁰

¹⁰ Além do projeto Coca-cola e Cédula, Cildo Meireles também realiza as inserções em circuitos ideológicos em classificados de jornal. No mesmo ano de 1970 publicou nos classificados do Jornal do Brasil, duas inserções.



Figura 6– Cildo Meireles. *Quem matou Herzog?* Série *Inserções em circuitos ideológicos*. 1975. Fonte: < <http://cildomeireles.blogspot.com.br> > [Acesso em 10 de junho de 2019]

O projeto Coca-Cola consistia em imprimir, nas garrafas retornáveis do refrigerante, mensagens ideológicas contrárias àquelas indicadas oficialmente pela empresa, como exemplo, os alertas da indústria sobre o efeito anestésico decorrente do uso da mercadoria eram substituídos por frases como “Yankees go home!”, conhecido *slogan* de repúdio à política de intervenção econômica, política e cultural norte-americana. As garrafas vazias eram preenchidas novamente e devolvidas à circulação comercial. De modo que a proposta de Cildo também passava por estimular outras pessoas a imprimir suas próprias mensagens nas garrafas, devolvendo-as em seguida à circulação. Para isso, as instruções eram impressas nas garrafas para que o público pudesse realizar a

ação. O recurso ao público como participante da obra criava, ainda, outro sistema de circulação, de troca de informações independente e não controladas. Ao mesmo tempo, levantava a discussão acerca da autoria e do anonimato da intervenção. No depoimento do próprio Cildo, em 1978, ele deixa claro os pressupostos das *Inserções em circuitos ideológicos*:

As Inserções em circuitos ideológicos nasceram com dois projetos. O trabalho começou com um texto que fiz em abril de 1970 e parte exatamente disso: 1) existem na sociedade determinados mecanismos de circulação (circuitos); 2) esses circuitos evidentemente veiculam ideologia do produtor, mas ao mesmo tempo, esses circuitos são capazes de receber inserções na sua circulação; 3) e isso ocorre sempre que as pessoas as deflagram. As Inserções em circuitos ideológicos nasceram também da constatação de duas práticas mais ou menos usuais: as correntes de santos (aquelas cartas que você recebe, copia, e envia para as pessoas), e as garrafas de naufragos jogadas ao mar. Mas enquanto carta não me interessava, porque você ficaria à mercê do Estado (censura postal, etc.). Essa noção se cristalizaria mais nitidamente no caso do papel-moeda, e metaforicamente nas embalagens de retorno (as garrafas de bebida, por exemplo). Do meu ponto de vista o importante no projeto foi a introdução do conceito de circuito (mais do que o de inserções). Quer dizer a embalagem veicula sempre uma ideologia. Então, a ideia inicial era a constatação de circuito (natural) que existe e sobre o qual é possível fazer um trabalho real(...) na verdade, o caráter da inserção nesse circuito seria sempre de contrainformação. Capitalizaria a sofisticação do meio em proveito de uma ampliação da igualdade de acesso à comunicação de massa, vale dizer, da neutralização da propaganda ideológica original (industrial ou estatal), que é sempre anestésiante. (MEIRELES, 2009, p. 59; 61).



Figura 7—Cildo Meireles. Projeto Coca-Cola. Série Inserções em circuitos ideológicos. 1970. (Fonte: <http://revistacarbono.com/artigos/04carbono-entrevista-cildo-meireles/>> Acesso em 10 de junho de 2019)

Artur Freitas, em sua análise sobre o *Projeto Coca-Cola*, dentre outras propostas, diz que intervenções como esta tinham como característica de base a indeterminação das fronteiras entre arte e vida. No entanto, estas não teriam sido capazes de suprimir a distância entre arte e vida, permanecendo presas à condição de arte, ainda que de uma arte de guerrilha, de uma arte que buscava a igualdade de acesso, remetendo-nos às propostas situacionistas, que compartilhavam do mesmo objetivo de superar a arte ao propor intervenções diretas na realidade, no mundo. Ambas com o cunho político, já que buscavam suprimir uma dimensão apartada de cultura. Transformar a comunicação torna-se propósito decisivo e vai assumir uma dimensão dialógica para os

situacionistas e de apropriação coletiva dos meios de produção e de circulação de mensagens para Cildo Meireles.

Baseada no mito nuclear da fusão entre arte e vida, a “arte de guerrilha” reservou-se o direito de explorar as mais variadas formas de contágio com os sentidos do real, assumindo assim uma postura experimental específica a que eu gostaria de chamar de teste de fronteiras. [...] Isso não significa, por outro lado, que essa indeterminação de fronteiras, característica das ações da “arte de guerrilha”, tenha enfim suprimido a distância entre a arte e a vida e assim cumprido o grande tólos histórico das vanguardas. Ao contrário, tal indeterminação de limites não apenas não levou à tomada épica da vida pela arte, como, aliás, demarcou, talvez por isso mesmo, a própria necessidade de fronteiras entre ambas. (FREITAS, 2013, p. 313)

A obra de Cildo também nos remete à fala deleuziana acerca da contrainformação na arte. “A contrainformação só é efetiva quando se torna um ato de resistência”. A arte somente teria relação com a informação e com a comunicação se nessa relação se inserisse como ato de resistência. Nas *Inserções em circuitos ideológicos* a contrainformação estaria presente tanto na frase provocativa sobre a morte do jornalista, Herzog, assassinado pela ditadura militar brasileira, denunciando a opressão e as barbáries ditatoriais, como também na inserção na sociedade de consumo, pela sua ferramenta básica, a moeda. A impressão nas cédulas de moeda corrente vai transgredir as imposições do sistema de dominação. A resistência está nas mensagens das cédulas, mas também na maneira como elas se inserem dentro do sistema de dominação e controle. Por outro lado, a resistência está em Cildo Meireles conseguir, frente à normatização da cultura dominante difundida pelo sistema de dominação e de exclusão, executar e propagar sua proposta. O ato de

resistência é a obra realizada. Resistir, no contexto em que a obra se deu, era o artista seguir fazendo arte.

As propostas acima também podem ser pensadas como partindo de uma outra elaboração da linguagem, de uma linguagem que está radicalmente disposta a evidenciar os esquemas que a viabilizam. Evidenciam o sistema de circulação que ali opera e por isso são potentes em conscientizar criticamente o público que participa e interfere na obra. Roland Barthes afirmava que a classificação das linguagens é tão intrinsecamente constitutiva de uma sociedade que uma mudança nessas classificações seria a base de uma revolução. Para o pensador francês, o “objeto em que se inscreve o poder é a linguagem. (BARTHES, 1977)¹¹” O poder reside na língua, porque ela é uma classificação e "toda classificação é opressiva". Com efeito, a língua, na medida em que é uma categorização do mundo, uma maneira de vê-lo, obriga-nos a representar a realidade com suas categorias. Podemos traçar o mesmo paralelo com a arte. A arte se faz da linguagem e de categorias para expressar-se. Nesse sentido, ela usa de certa classificação e, por conseguinte, exclui outras. Seguindo o raciocínio de Barthes, os seres humanos têm o acesso à realidade mediado pela linguagem, ou seja, por essas categorias, pela cultura, pela língua, pelo contexto em que estão inseridos. Mais do que isso, está em jogo na arte a possibilidade de criar novos significados, deslocando a linguagem e os índices que a formam. O mundo vai se apresentar para nós semioticamente, o que implica que nosso discurso não se relaciona diretamente com as coisas, mas

¹¹ A Aula, Roland Barthes, 1977. Aula inaugural da cadeira de semiologia literária do colégio de França, pronunciada no dia 7 de janeiro de 1977. Publicada pela Editora Cultrix, São Paulo.

com outros discursos que semiotizam o mundo. Em *Inserções em circuitos ideológicos*, se existe a intenção do artista em significar algo, está sempre confrontada com a dimensão pública de seu trabalho, já que a proposta é justamente que a obra circule, sendo apropriada e alterada pelo público. É justamente o envolvimento do público com o objeto em circuito que dará sentido ao trabalho. Esse envolvimento é o que ativa a potência e o significado da obra. Cabe ao artista o papel de provocador, aquele que dá o primeiro impulso, mas que não controla o significado da obra, significado este que se expande e está sempre à mercê de ser alterado, desviado.

2.2. O desvio para a vida cotidiana

Henri Lefebvre, autor de influência marxista, que no período entre 1957 a 1962 foi muito próximo ao movimento situacionistas e a Guy Debord, chegou a participar ativamente de algumas de suas reuniões e ações revolucionárias. Após esse curto período de interação, muitas discordâncias os levaram ao rompimento; no entanto, é inegável a influência mútua, tanto que a noção de situação, central para a Internacional, pode ter derivado da teoria dos momentos de Lefebvre. Tanto Lefebvre quanto a Internacional produziram textos e manifestos que tiveram influência durante o período de 1968, na avalanche dos eventos que tomaram Paris. Acontecimentos estes que repercutiram em uma onda de movimentos de contracultura pelo mundo, incluindo América Latina e nela, o Brasil. Naquela década, Lefebvre desenvolveu uma pesquisa sobre os “desvios” e os atos de indisciplina que insurgem no cotidiano da cidade.

Lefebvre lançou o olhar para as práticas artísticas por acreditar em seu potencial de transformação do cotidiano. A carreira de Lefebvre se inicia anos antes, como estudante de sociologia da renomada Universidade de Sorbonne. Interessado e contemporâneo das vanguardas efervescentes na Europa, se torna amigo próximo de Tristan Tzara e dos surrealistas André Breton e Louis Aragon. (LEFEBVRE, 1991b, p. 426) A noção de “desvio” – *détournement* - proposta por ele é muito similar ao sentido proposto pelos situacionistas, ao se referir à prática de apropriação do espaço que pode provisoriamente colocar em suspensão o uso de espaços fechados e esterilizados, impostos pelo funcionalismo ou pelo poder político econômico. Os “desvios” momentâneos são pontos de ruptura radical e de possível reconhecimento espacial, pois, embora alguns movimentos sejam efêmeros e passem instantaneamente ao esquecimento, durante sua passagem podem deflagrar alterações no cotidiano – algumas vezes decisivas e outras revolucionárias – a serem descobertas e alcançadas. (LEFEBVRE, 1991a) Lefebvre trabalhou a ideia de desvio no seu famoso livro *Crítica da vida cotidiana*, de inspiração situacionista. Ambos vão se posicionar contra o efeito da cultura de massa e de seu enraizamento na arquitetura, nas ideias e na vida como um todo.

O capital, ao desenvolver sua lógica de dominação, deve agora “refazer a totalidade do espaço como seu próprio cenário”, e “para se tornar sempre mais idêntico a si mesmo, para se aproximar ao máximo da monotonia imóvel, o espaço livre da mercadoria é devorante modificado e reconstruído a todo instante. (DEBORD, 1997, p. 112)

André Mesquita em sua dissertação, e posterior publicação, *Insurgências poéticas, arte ativista e ação coletiva*, de 2008, importante trabalho para se pautar os estudos em intervenções urbanas, vai apresentar a ideia do desvio

como possibilidade de restaurar a noção de cidade subjetiva. Baseado em Levefbre. Mesquita vai afirmar que a arte a serviço do urbano não visa decorar a cidade com objetos de arte; ao contrário, busca “reconsiderar suas inscrições poéticas como apropriações livres, deixando a representação, o ornamento, a decoração, [para que] a arte [possa] se tornar práxis e *poiesis* em escala social: a arte de viver na cidade como obra de arte.”(LEVEFBRE apud MESQUITA, 2008, p. 247) Próximo de tal ideia de releitura de uma arte que se insere do cotidiano, outro autor importante foi Michel de Certeau, que no seu livro *A invenção do cotidiano* se põe duramente ao conceito de “massificação social”, para defender a existência de trajetórias (ou séries de operações articuladas umas às outras no tempo) capazes de gerar uma “rede de antidisciplina”, resistências ou inércias em relação ao desenvolvimento da produção sociocultural. (CERTEAU, 1998, p. 16-17) Tal noção é inspirada e dialoga com o livro *Vigiar e Punir* de Michel Foucault. Certeau acredita que é no espaço público que se reúnem e se insinam os jogos, táticas silenciosas, os chamados mecanismos de resistência. “Na cultura ordinária”, diz ele, “a ordem é exercida por uma arte, ao mesmo tempo exercida e burlada”. Nas determinações da instituição “se insinam assim um estilo de trocas sociais, um estilo de invenções técnicas e um estilo de resistência moral”. (CERTEAU, 2013, p. 20) Tal arte, denominada como arte de fazer, vai se constituir pelas diversas práticas pelas quais os “usuários” se reapropriam do espaço organizado e pelas técnicas da produção sociocultural. (CERTEAU, 2013, p. 41)

Esta reapropriação do espaço, que para muitos sobrepõe arte e ativismo, busca desconstruir as narrativas difundidas pelo mercado operando dentro de sua própria linguagem e utilizando seu espaço. Tal desvio na

linguagem planejada, ou as diferentes formas de se utilizar as narrativas oficiais em prol de um discurso crítico, não é novo e pode ter suas referências encontradas, como nos narra André Mesquita (2009), na desconstrução das narrativas dominantes da cultura branca pelos escravos afro-americanos, ressignificadas através de paródias disfarçadas, de modo que os brancos não podiam compreendê-las. (MESQUITA, 2009, p. 192) São modos de utilizar as normas vigentes com propósitos não antecipados pelos proponentes dessas normas. Michel de Certeau (1998) também se remete a um fenômeno análogo ao tomar como exemplo as adaptações dos discursos dos colonizadores espanhóis pelas etnias indígenas que “usavam as leis, as práticas ou as representações que lhes eram impostas pela força ou pela sedução, para outros fins que não os dos conquistadores”. (CERTEAU, 1998, p. 94) Neste sentido, o autor batiza como “tática” a ação que joga com um terreno que lhe é imposto, que se move no espaço controlado pelo inimigo e aproveita-se das falhas abertas na vigilância do poder para criar surpresas. “Subvertiam-nas a partir de dentro”, conseguindo estar onde ninguém espera. É a esperteza das desobediências cotidianas que vai se inserir nas brechas. Tais subversões iremos observar nas ações dos coletivos que iremos apresentar no último capítulo deste trabalho. Utilizando dispositivos midiáticos, no caso do Coletivo Projetação e do Tupinambá Lambido ou do próprio corpo, no teatro de situações do Erro Grupo, todos realizam no espaço urbano suas experiências táticas, como “modos de operar pelos quais reapropriam o espaço organizado utilizando-se de técnicas de produção sociocultural” (CERTEAU apud PALLAMIN, 2000, p. 36)

Capítulo 3. “*Que Se Vayan Todos*”

3.1. ‘Y no quede ni uno’

Em janeiro de 2019, o relatório da *Human Rights Watch*, entidade internacional que adverte sobre os direitos humanos ao redor do mundo, alertava para um período sombrio em diversos continentes. O documento – considerável endosso à opinião pública internacional sobre os governos mundiais – reflete também sobre as eleições no Brasil de 2018, as quais, segundo o texto, transcorreram dentro dos parâmetros democráticos, mas teve como resultado a eleição de um líder populista sem compromisso com a democracia. O diretor-executivo do Observatório de Direitos Humanos, Kenneth Roth, disse sobre o fenômeno do aumento mundial dos regimes autocratas: “diferentemente dos tradicionais ditadores, os supostos autocratas nos dias de hoje tipicamente emergem de ambientes democráticos”, alertando para a vulnerabilidade até mesmo de democracias consolidadas, ao descrever algumas estratégias para minar a democracia e enfraquecer o poder público, “[...] necessários para preservar os direitos humanos e o Estado de Direito, como o Judiciário independente, uma imprensa livre e vigorosos grupos da sociedade civil”. O sistema democrático é mais uma estrutura que se fragiliza e se vê, mais uma vez, posta em perigo. O assassinato na cidade do Rio de Janeiro, em março de 2018, da vereadora Marielle Franco e de seu motorista Anderson, representa tragicamente essa falência. Marielle, mulher negra, nascida na Favela da Maré, eleita a ocupar um lugar destacado no estrato social, deu contorno e voz às minorias sub-representadas. O crime contra a vida de uma vereadora é índice da ruína do sistema, do estado de direito, é uma violação seríssima da vida, da

liberdade e da autonomia política, valores essenciais para o sistema democrático.

A democracia, apesar de suas dicotomias, durante décadas apresentou-se como o sistema que se baseou em procedimentos que visam a livre escolha do cidadão, pelo voto em pessoas e partidos que os representam e que legitimamente os governam. Representa a ideia de um sistema político eleitoral no qual diferentes posições e interesses existentes na sociedade podem se manifestar. Além disso, tem como princípios básicos o livre acesso às informações e garantias iguais de liberdade para os indivíduos. Neste sistema fica em evidência a tarefa do indivíduo de se expressar como protagonista, mas também como parte de um todo. Na teoria, a ação política em uma democracia se faria sempre em vistas de uma comunidade, e em parceria com outras pessoas, mas não necessariamente em concordância. Faz parte da vida em comunidade a presença de desacordos e a possibilidade do conflito, ambos elementos essenciais para construção de uma realidade coletiva. A democracia então não é uma regra unicamente consensual. Reconhecer a existência de diferenças não precisa significar encerrar-se nas desigualdades. Os regimes democráticos têm sido os possíveis campos de disputa de argumentos e de luta pelas diferenças e consonâncias. O que acontece é que há tempos a democracia se vê fragilizada em seu cerne, no habitual funcionamento de suas instituições. Diferentemente do que aconteceu nos anos de guerra fria e nas ditaduras na América Latina, quando os golpes de estado eram erguidos diretamente por grupos militares, nos dias atuais, as forças políticas antidemocráticas vão se infiltrando no próprio regime democrático, na forma de medidas e ações que vão sucessivamente descaracterizando o sistema, “dentro da legalidade e sem

alterações constitucionais, até que em dado momento o regime político vigente, sem ter formalmente deixado de ser uma democracia, surge como totalmente esvaziado de conteúdo democrático, tanto no que respeita à vida das pessoas como das organizações políticas”. (SANTOS, Boaventura. 2018, p. 3)

Aos nossos amigos: Crise e Insurreição (2016) e em *A insurreição que vem* (2013) são títulos de dois livros do Comitê Invisível, grupo anônimo de pensadores e ativistas aparentemente sediados na França. “Os seus redatores não são os seus autores. [...]Fizeram-se escribas da situação”. Talvez seja relevante apontar que seus autores foram associados, pela polícia francesa, ao grupo *Noves de Tarnat*, grupo de ativistas franceses, famosos por serem acusados de paralisar por alguns minutos toda a central de controle dos trens de Paris. O texto, que reflete agudamente o momento atual, é escrito próximo a linguagem de panfletos *punks* e manifestos do século XX e inaugura discussões extremamente relevantes sobre o contexto contemporâneo e seus impasses. Apresenta máximas ricas de significados e reflexões, tais como: “Se quiserem impor uma mudança, aconselhava Milton Friedman aos seus *Chicago Boys*, ‘desencadeie uma crise’”. “O capital longe de temer as crises, hoje a produz de maneira experimental.” (COMITÊ INVISÍVEL, 2013, p. 24) Na análise do Comitê, governar é gerir crises, sendo que o próprio modo de funcionamento da sociedade contemporânea é o da crise administrada, a ideia de que existe uma mudança continua a ser realizada, o que, no entanto, nunca acontece. Para tais governos gestores de crise, a real capacidade de invenção está excluída, já que não se trata de refletir a fundo sobre o que gera e constitui uma crise. A gestão da crise é a técnica praticada de governo, alicerçada sobre a chantagem da catástrofe.

Se organizar nunca quis dizer se filiar a uma mesma organização. Se organizar é agir segundo uma percepção comum, em qualquer nível que seja. Ora, o que faz falta à situação não é a cólera das pessoas ou a penúria, não é a boa vontade dos militantes nem a difusão da consciência crítica, nem mesmo a multiplicação do gesto anarquista. O que nos falta é uma percepção partilhada da situação. Sem essa ligadura, os gestos se apagam do nada e sem deixar vestígios, as vidas têm a textura dos sonhos, e os levantes terminam nos livros escolares. (COMITÊ INVISÍVEL, 2013, p. 18)

As múltiplas insurreições que eclodiram nas últimas décadas não podem ser tratadas como dispersas e apenas referentes a uma situação local; são, por outro lado, partes de uma única onda mundial e se comunicam imperceptivelmente, carreando reivindicações similares. “*Que se vayan todos!*”, que era um slogan, se tornou sabedoria popular – um rumor baixo e contínuo desta época, um murmúrio que vai de boca em boca até se elevar verticalmente, como um machado, no momento em que menos se espera.” (COMITÊ INVISÍVEL, 2016, p.12) Os símbolos, gestos e—situações que conclamam as insurreições apresentam-se simétricos e repetidos em vários cantos do mundo, o que pode sugerir que haveria uma dinâmica global que vincula as múltiplas reivindicações e lutas. que haveria um estopim comum que as unificaria em suas multiplicidades. Para o Comitê, não é apenas de divergências que a vasta pluralidade de lutas se compõe, mas também de férteis e inevitáveis influências. Mesmo diante de toda recusa em uma representação, de um sentido coeso e unitário das lutas, crê-se na possibilidade de capturar semelhanças, principalmente no que diz respeito a

certa dinâmica do poder e em seus embates, uma dinâmica que justamente revela-se evidente em todas.



Figura 8. Fotografia de faixa em manifestação na Argentina, 2016. (Fonte: https://elpais.com/internacional/2016/10/22/actualidad/1477170185_920395.html. Acesso em 12 de junho de 2019.)

Para ilustrar tal ensejo, ao slogan “*Que se vayan todos*”¹², pode ser entendido como “ninguém nos representa”, ninguém pode falar em nosso nome deve ser acrescentado do enunciado “*Y que no quede ni uno!*” Sem essa segunda sentença, não de menor relevância, novos fantoches podem ocupar o lugar deixado vago de maneira que não se trata de opor-se a um determinado governo, a uma única pauta, ou a certa instituição, “destituir o poder é privá-lo de seu fundamento”, (COMITÊ INVISÍVEL, 2016, p. 89) No bojo de toda crise representativa moderna, o poder contemporâneo não é mais de natureza representativa e pessoal, mas sua natureza revela-se arquitetônica e impessoal. Ele já se espalhou faz tempo, não se limitando às instituições, a prédios de governos e indústrias, marcas ou pessoas, uma vez que ele transita livremente entre eles. É toda uma estrutura de vida imposta e praticada que precisa ser questionada e recusada. O movimento de embate a esta rede engendrada do poder teria que partir por distanciar-se de certas formas de vida e de enraizamento do poder que nos foi imposta

¹² Os eventos de maio de 68 foram também reconhecidos pelos slogans exibidos nas ruas em forma de cartazes, lambe-lambes e pichações. Muitos desses slogans estão nas ruas até hoje, em manifestações, alguns sendo relidos. Alguns exemplos destes são: ‘A imaginação toma o poder’; ‘Tudo é possível’; ‘A poesia está nas ruas’; ‘O estado em cada um de nós’; ‘Abaixo do calçamento está a praia’, dentre vários.

nas últimas décadas, e que podem ser resumidas na diminuição e na mercantilização de todas as esferas da existência. As insurreições, índices desse embate, vêm para trazer à cena a vida corriqueira, a vida que está nas ruas, nas praças, nos ambientes de trabalho, nos ambientes de lazer, e com ela vem junto toda uma multiplicidade de desejos ainda não agenciados e capitalizados.

Reivindicações podem ser satisfeitas, mas o desejo obedece a outra lógica – ele tende à expansão, ele se espraia, contagia, prolifera, se multiplica e se reinventa à medida em que se conecta com outros. Falamos de um desejo coletivo, onde se tem imenso prazer em ocupar coletivamente um espaço antes policiado, em ir à rua juntos, em sentir a pulsação multitudinária, em cruzar a diversidade de vozes e corpos, sexos e tipos, e apreender um “comum” que tem a ver com as redes, com as redes sociais, com a conexão produtiva entre os circuitos vários, com a inteligência coletiva, com uma sensorialidade ampliada [...]” (PÁL-PELBART, 2016, p.3).

Esses levantes vêm dizer mais de um impulso vital do que de pautas objetivas, impulso que se faz em cada gesto, mas que nele não se encerra. A intensidade do que se vive ultrapassa uma experiência individual, é fruto de uma situação mundial e vai ganhando forma de uma experimentação coletiva. “Desertar da política clássica significa assumir a guerra, que se situa também no terreno da linguagem. Ou antes, na forma como se unem as palavras, os gestos e a vida, indissociavelmente.” (COMITÊ INVISÍVEL, 2013, p. 173) Parece que há uma convocação coletiva em criar novos gestos, novas palavras, novas formas de se relacionar com o mundo e no mundo, enquanto a mesma urgência é refletida na arte. É necessário pensar novas forma de vida já que as formas de vida que temos como dadas criaram-se dependentes do poder vigente, do capital e da tecnologia, seus mecanismos nos subjagam e nos tornam cada vez mais separados, individuais e individualistas. Para isso, nas palavras do Comitê, seria fundamental:

Sair do paradigma do governo é partir politicamente de hipótese inversa. Não existe vazio, tudo é habitado, nós somos, cada um de nós, o local de passagem e de articulação de uma quantidade de afetos, de

linhagens, de histórias, de significações, de fluxos materiais que nos excedem. O mundo não nos rodeia, ele nos atravessa. O que nós habitamos nos habita. O que nos cerca nos constitui. Nós não nos pertencemos. Nós estamos agora e sempre disseminados por tudo aquilo a que nos ligamos (...) entrever um mundo povoado não de coisas, mas de forças, não de sujeitos, mas de potências, não de corpos, mas de elos. (COMITÉ INVISÍVEL, 2016, p. 94)

O esgotamento desse modo de vida operante, que já não é o mesmo daquele sentido pelas vanguardas históricas e nem mesmo pelo movimento situacionista, mas de maneira análoga a estes poderá ser percebido como um estado de virada. Mas o que de fato se esgotou? Para Pélbart, algo se destampou e agora, mais do que nunca, é preciso trilhar o caminho, que mesmo sendo o da ruptura, já possui algum esboço. Encarar a ruína pode ser o primeiro passo, enquanto ignorá-la seria construir, sobre o arcabouço falido, futuras ruínas. Existem indícios de que outra subjetividade política e coletiva esteja nascendo ou renascendo e, mesmo que ainda nos faltem categorias e parâmetros para dar conta dessa nova multiplicidade, ela é sintomática e se manifesta no clamor por mais por movimentos e gestos, não mais por partidos; por impulsos e afetos, não mais por lógicas ultrapassadas; mais em redes e colaborações, não mais em indivíduos e personas.

3.2. Criar é resistir

“Artistas antecipam terremotos. O artista e o escritor são uma espécie de sismógrafo segundo (Thomas Mann). Percebem e dão a ver, de modo muito singular, que as antigas engrenagens do mundo rangem, desgastadas e corroídas... Que o mundo reclama sua inconformidade a velhas estruturas, medidas e modelos”. (Marisa Flório, 2014)

O mesmo modelo de esgotamento que atinge as instituições político-sociais e aponta a urgência em novos rumos também pode ser lido no campo da arte. Diante de tantos acontecimentos trágicos, nada está consolidado. O objeto e o objetivo são fluidos; ora uma intervenção, ora política, ora obra, ora o debate sobre a própria arte, que não é mais entendida como representação, mas como ação e potência. O corpo não é mais representando como tema, passando ele próprio a ser o objeto da arte. O foco que sai do autor se volta para a ação. Na raiz dessa ruptura, um resgate da crença na vida e no acontecimento que é o próprio existir, muito distante da crença em um ideal que deva ser representado. A ação estética, semelhante a outras ações, como a ação política, não está dada *a priori*, e ambas se apresentam como possibilidades de se criar situações e relações. Relações estas que se fazem nas circunstâncias e somente circunstancialmente são forjadas.

A concepção da estética foi de maneira drástica transformada no decorrer do século XX. Tradicionalmente remetida ao domínio do belo, tanto na filosofia quanto na arte, a estética se sustentou durante séculos na busca da imagem harmônica na qual o ser humano projetou seu ideal. O sujeito foi, de múltiplas maneiras, afetado na sua suposta integridade ao longo do século passado,

quando passamos a reconhecer que ele é radicalmente dividido, que ele não se encontra inteiro em nenhuma de suas enunciações dadas na história. A estética transcendental, que se amparava na importância desse corpo unificado, se viu afetada pela imanência dos corpos, na forma de superfícies onde se registram múltiplas pulsações, sempre parciais e fragmentárias, que dizem mais dos afetos e dos desejos do que da racionalidade dos discursos. Portanto, se por estética entendemos o modo em que sentimos e somos afetados, hoje não podemos nos privar de não contemplar o grito que ressoa dos fracassos e dos resíduos humanos. A dimensão estética que vai implicar sempre no que "existe com", no que faz laço entre corpos, e seu desafio passa por inventar uma nova corporeidade consistente capaz de traduzir o nosso tempo.

Nos modos de ser, de se expressar e do produzir artístico contemporâneo contemplamos uma forma de encarar que o que ainda está aí não representa mais nada de legítimo e de real, que o esgotamento das instituições, as crises e as indefinições também reverberam dentro da arte. Afora tal constatação, intentamos pensar de que modo a produção artística pode indicar contornos e alternativas para esse cenário em ruínas. Tentamos entender de que maneira propostas estéticas contemporâneas podem vir a constituir uma alternativa a esta falência do sistema de representatividade. Refletir a arte neste contexto é tentar pensar uma forma de organização e de constituição criativas, frente aos desarranjos globais. Uma ação propositiva que pode realizar novos arranjos, novas frentes de inserção, uma "forma" de arte que pode requerer uma pluralidade de abordagens que estavam, até então, separadas.

Hal Foster, em *O Retorno do Real*, trata do valor, normativo, estético, formal, da arte contemporânea e avalia a fundo o caráter "provisório" das

invenções formais. Diferentemente de uma postura de que tudo é arte, bastante comum à produção crítica, para Hal Foster, “existe sempre uma invenção formal a ser desdobrada, um capital cultural a ser reinvestido”. (FOSTER, 2014, p. 9) Esse caráter provisório, como dissemos anteriormente, é parte deste tempo de mudanças estruturais no terreno da história, onde os eixos das transformações históricas se desdobram uns sobre os outros em um esquema de urgência pelo extremamente novo e de ruptura e de tentativa de reconstrução, talvez, de sua representatividade. As imagens e figuras buscadas pela modernidade que correspondiam e representavam a totalidade, o universal, nos escapam. As categorias da arte, definidas e autônomas ao mundo, não podem ser mais almeçadas, o sujeito como unidade impávida e sólida ruiu, enquanto o objeto é múltiplo, fluido e contingente. Paralelamente, a esfera do público também escapa a essa apreensão e unidade.

Não se está mais diante de uma obra de arte como diante da técnica que a imprime. A técnica já não tem a mesma relevância que outrora, talvez por fazer parte do domínio da tecnologia, tão avançada nos últimos séculos. Com isso temos um deslocamento no que se refere ao fazer artístico, que passará, cada vez mais, a envolver outros campos e proposições, por se fazer valer de novas dimensões da experiência e do real. As propostas estéticas contemporâneas vão se inserir neste lugar de desarranjo, propondo e criando rupturas e possibilidades de renovação da ação, da obra e do olhar. Este é precisamente o lugar da arte como potência, de uma arte que não mais se refere ao domínio da representação, já que não é mais o traço, o material, a técnica que está em vigor; por outro lado, temos a potência do gesto, da proposição.

Das diversas formas com que frequentemente tentamos traduzir o mundo, a arte parece ocupar um lugar especial, ao produzir sons, imagens, gestos e sensações, independentemente da lógica de uma eficácia epistêmica. Suas produções apontam para uma forma fundamentalmente diferente de se associar e de recriar. O caráter plural, múltiplo e questionador da atividade artística transborda contemporaneamente a resignificação de papéis, formatos, experiências e certezas. A arte não entendida como aquela Arte, vinculada às instituições, ao mercado e que depende desta institucionalização para existir. Nem como aquela que se nos apresenta como disciplina ou objeto de estudo. A arte em sua atribuição contemporânea quer recuperar a vida enquanto experiência e, com isso, reconhece o caráter estético da vida mesma. Seguir a lógica da vida é dar-se conta da vastidão de suas formas, de suas infinitas possibilidades, de sua intrínseca relação com a morte, com contínuas transformações e, com isso, um contínuo de criação. É também esvaziar o lugar do artista como aquele do privilégio da autoria e do domínio. Tais transformações sugerem que se retorne para o ser humano toda sua potência criativa, ao sugerir que não se terceirize o fazer artístico nem sua produção, já que não existiriam fronteiras para criação, já que necessitaria de muita disposição e, acima de tudo, de coragem. Nesse deslocamento do poético, poderia existir um espaço para a arte separado do mundo em que se vive? Tudo indica que não. O gesto artístico, o sentido estético não está em um mundo apartado. O que faz a retomada da arte pelas pessoas, por quem foi tradicionalmente tratado como mero espectador, é a dissolução das fronteiras na arte. Essa retomada se pauta pela possibilidade de que todos nós temos de criar e de nos apropriarmos da arte para isso. Giles Deleuze, em um de seus seminários intitulado *O ato criador*

(1987), argumenta que há uma necessidade que nos impele ao ato de criar, sendo essa necessidade, em certa medida e especialmente no caso da arte, uma ação de resistência. A exposição de Deleuze vai partir da questão sobre o que é ter uma ideia, seja em arte, seja no cinema, na filosofia ou no âmbito das ciências. Ter uma ideia em arte seria comunicar algo? Deleuze descarta essa hipótese já que para ele comunicar algo é simplesmente transmitir e propagar uma informação. A noção de informação, por outro lado seria a de fazer circular certo discurso, que se refere às palavras de ordem, “informar é fazer circular um conjunto de palavras de ordem”. O filósofo relaciona a noção de informação aos sistemas de controle, ou seja, ela é composta por palavras de ordem para que as pessoas acreditem e aceitem a informação presente em determinado discurso. Pressupondo a ideia de informação como sistema de controle, ela poderia aparecer tanto no discurso de um juiz quanto no de um político ou de um professor. Michel Foucault é o autor que analisou também tais sistemas de controle dos discursos, como as escolas, as prisões, os manicômios:

Um pensador como Michel Foucault analisara dois tipos de sociedades bastante próximas de nós: as sociedades de soberania e as sociedades disciplinares. A passagem típica de uma sociedade de soberania para uma sociedade disciplinar coincidiu, segundo ele, com Napoleão. A sociedade disciplinar definia-se — as análises de Foucault, com todo mérito, por causa disso tornaram-se famosas — pela constituição de meios de enclausuramento: prisões, escolas, oficinas, hospitais. As sociedades disciplinares tinham necessidade disso. (DELEUZE, 1987, p. 11)

De certa forma entendemos a arte como uma poderosa fonte de produção de significado e de comunicação desses significados. Mas, para Deleuze, a arte não tem de imediato nada a ver com a comunicação. A ideia expressa pela arte não partirá dos pressupostos como os do sistema de controle disciplinar. “Não falemos de obra de arte, mas digamos ao menos que existe a contrainformação”.

A obra de arte não é um instrumento de comunicação e “não contém, estritamente, a mínima informação.” O que vai existir é uma relação entre a obra de arte e o ato de resistência.

Poderíamos dizer então, de forma mais tosca, do ponto de vista que nos interessa, que a arte é aquilo que resiste, mesmo que não seja a única coisa que resiste. Daí a relação tão estreita entre o ato de resistência e a obra de arte. Todo ato de resistência não é uma obra de arte, embora de uma certa maneira ela faça parte dele. Toda obra de arte não é um ato de resistência, e, no entanto, de uma certa maneira, ela acaba sendo.” (DELEUZE, 1987, p. 13)

Diferentemente do modelo informativo do sistema de controles, ter uma ideia em arte está mais para um acontecimento incomum que apenas se concretiza quando o artista se propõe a agir com percepções e com os afetos que vão além do que ele sente ou percebe. Dito de outra forma, parte-se da construção de uma experiência que emergiu da necessidade da expressão pela criação. O acontecimento da criação partiria da experiência, mas também se vincula à necessidade de ser do próprio acontecimento. A teoria do acontecimento é uma questão central e amplamente desenvolvida por Deleuze em seus seminários e livros. No entanto, o que nos aqui interessa é sua conexão com as “proposições artísticas no que tange suas dimensões de necessidade e experiência”. Resumidamente, poder-se-ia dizer que para o autor toda expressão artística estaria ligada ao ato de invenção/criação que gera uma contrainformação. A criação, filha do criar, “toma o lugar do próprio conhecimento”. (DELEUZE, 1976, p. 145) Criar é a ação do pensamento, aquilo que o movimenta, faz com que ele aconteça e produza diferença. A arte, em sua produção de contrainformação, gera fissuras no sistema disciplinar,

sobrepõe-se ao conhecimento e por tal tem a potência de revolucionar, de questionar padrões pré-estabelecidos.

3.3. Rupturas e levantes

Do que se compõem a rebelião? De tudo e de nada. Uma eletricidade que pouco a pouco se solta, uma chama que subitamente brota, uma força que erra, um sopro que passa. Esse sopro encontra seres que pensam, cérebros que sonham, almas que sofrem, paixões que ardem, misérias que gritam e os carrega consigo(...) quem tem na alma uma revolta secreta contra um fato qualquer do estado, da vida ou do destino, confina com a rebelião e, assim que ela surge, se sente estremecer e é levado pelo turbilhão.” (Victor Hugo, apud Didi-Huberman, 2017)

Ao encararmos as crises e os grandes desarranjos globais sobre a ótica de eventos radicais, percebemos que eles colocam em suspensão a realidade e unem com entusiasmo milhares de pessoas, recriando espaços, ordens e gestos em um movimento espontâneo, horizontal, sem liderança e sem mediações que se autorrepresenta e vem tomar as ruas, as cidades. Isso porque já não acredita nas formas de representação disponíveis, quase que todas subservientes ao mercado, ao capital financeiro e à minoria que o controla.

Na publicação intitulada *Levantes*, Didi Hüberman compila textos e imagens que ilustram e relatam momentos e situações de levantes na história da humanidade. “*Quem* se levanta quando há um levante? E o que se levanta quando as pessoas fazem um levante? As pessoas fazem levantes em todo o mundo quando se indignam ou quando estão fartos de se sujeitar”. (BUTLER

apud DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 23) Seja representado por um quadro de Goya, seja por uma fotografia do Maio de 1968 francês, seja por um poema de Jorge Luís Borges ou pela letra acurada de Judith Butler, o gesto e o conteúdo de *Levantes* podem nos auxiliar a pôr em diálogo imagem e texto, forma e conteúdo, teoria e prática. Além disso, mais do que teorizar sobre o que está envolvido no ato de sobrelevar-se ante certa problemática ou situação, o ato em si nos põe em contato com os limites, até então obscurecidos, destas mesmas questões. Decerto, em quase tudo que habita o mundo encontramos limites. Entre o que está visível e o que não tem visibilidade, há limites. Entre se sujeitar ou se rebelar existem grandes limites. Entre o espaço público e o privado, limites. No que está instituído como arte e o que não está, limites, na maioria das vezes, tênues. Entre a rua e o museu, grandes limites. O limite está em tudo e pode tanto se constituir como uma linha invisível que delimita espaços e circunscreve significados, como em barreiras bem sólidas, concretas e tradicionalmente definidas.

Analisando a etimologia da palavra manifestar, Didi Huberman mostra que essa tem origem no latim *manifestus*. Nela o radical *mani* significa mão e no todo do conjunto vai apontar para o indivíduo que é tomado pela mão, retirado de um contexto específico porque estaria se portando contra a regra social. A manifestação é o que se revela, o que fica exposto e nesse desvelar-se assume um risco. É o que se torna visível de maneira transgressora, praticando um “crime” contra a norma. O autor vai considerar ainda na genealogia social das manifestações políticas europeias uma matriz antropológica que remete aos funerais com seus grandes cortejos. Ao observamos imagens e relatos dos grandes funerais dos séculos progressos,

como o de Dorotéia na Espanha em 1936, identifica-se o ato de manifestar-se com a transformação da perda, do luto, em desejo de sobrelevar-se. Manifestar teria como mote o desejo de transformar a imobilidade em movimento, transformar a paralisia pelo medo em transgressão soberana. Manifestação identificada com o gesto de sublimação. Em uma manifestação nada está decidido antecipadamente, tudo está em suspenso esperando os próximos acontecimentos. “Quando o indivíduo se manifesta, ele quer tomar uma bastilha”, diz Didi Huberman citando o escritor Paul Nizan, que em seu livro *A conspiração* vai descrever um funeral francês do início do século XX que, como muitos em seu tempo, acabou por se tornar uma manifestação política.

Por confrontarem a norma e o instituído, as forças políticas tentam sempre deslegitimar as manifestações. A manifestação investe no espaço visível e sensível a partir da recusa da representatividade política que está em vigor. No entanto, ela não se configura em uma representação política, mas em uma forma de expressão que chega fundamentalmente para contestar as conquistas prévias de uma certa representação.

Estamos diante de um fenômeno tão enigmático quanto universal, a massa subitamente aparece em um lugar que não existia antes; nada é anunciado, nem esperado [...] podemos supor que o movimento de uns se comunica com os dos outros, mas não é só isso: eles têm um objetivo. Esse objetivo lhes é transmitido antes mesmo que tenham encontrado um meio de expressá-los”. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 324)

Para se expressarem, os manifestantes precisam reinventar gestos, músicas, palavras de ordem, imagens. Se faz imperioso preencher o espaço onde elas rebentam com outra aparência. Os braços se erguem, as bocas se abrem, as línguas se liberam colocando todo o mundo social de ponta cabeça. O que se faz expressivo em um levante vai congrega muitas

dimensões que o povoam. A poética do levante não está longe dele; muito pelo contrário. Segundo Didi-Huberman, haveria uma “inteligência particular – atenta à forma – inerente aos livros de resistência ou de levantes Até que as próprias paredes tomem a palavra e ilustrem o espaço público.

De Victor Hugo a Eisenstein e além, os levantes serão frequentemente comparados a turbilhões e a grandes ondas que arrebatam(...) O levante se faz, de início, com o exercício da imaginação (...) E quando nos levantamos diante de um desastre real, ou seja, daquilo que nos oprime, dos que querem tornar impossíveis os nossos movimentos, opomos a eles a resistência de forças que são antes de tudo desejos e imaginações, ou seja forças psíquicas de desencadeamento e de reaberturas de possibilidades. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 95)

Antecede e subjaz aos turbilhões uma imaginação poética que o concebe e arquiteta suas formas, que pode evidenciar que as manifestações coletivas apresentam, além do caráter evidente político, elementos estéticos e que ambos aspectos possuem equivalentes potências para criar rupturas no espaço em que se inserem. Essa ruptura em potência é examinada por Maurice Blanchot, citado por Didi-Huberman, ao fazer uma crítica ao materialismo quando vinculado a qualquer aspecto do idealismo e que aparece como ilustrado nos levantes de Maio de 1968:

Maio de 68 mostrou que, sem projeto, sem conjuração, em um repentino encontro feliz, como uma festa que altera as formas sociais admitidas ou esperadas, podia afirmar-se a comunicação explosiva, a abertura que permitia que cada um, sem distinção de classe, idade, sexo ou cultura, se relacionasse com qualquer pessoa, como um ser já amado, precisamente porque o familiar era desconhecido. ‘Sem projeto’: estava lá o traço, ao mesmo tempo angustiante e afortunado, de uma forma de sociedade incomparável, que não se deixa apreender, que não era chamada a substituir, a se instalar [...] Contrariamente as ‘revoluções tradicionais’, não se tratava apenas de tomar o poder para substituí-lo por outro {...} mas de deixar manifestar-se, fora de qualquer interesse utilitário, uma possibilidade de estar juntos que devolvia a todos o direito à igualdade na fraternidade pela liberdade de palavra que cada um levantava. Cada um tinha algo a

dizer, às vezes a escrever (sobre muros); o que, mesmo? Isso pouco importava. O Dizer prevalecia o dito. A poesia era cotidiana. (BLANCHOT apud HUBERMAN, p. 356)

O desejo, em sua própria urgência, opera os levantes. Ele nos constitui e enquanto força movimenta-nos. Os autores apontam a ligação desse desejo que irrompe em levantes no gesto de desobedecer: “desobedecer é tão antigo e tão urgente quanto desejar”. (2017, p. 95) Romper a ordem quando ela não faz mais sentido ou reproduz esquemas falidos de vida é inerente ao ser humano, e essas rupturas se manifestam tanto com relação à política e a estrutura social, quanto em relação aos paradigmas da cultura e da arte. O Maio de 1968 foi um momento em que os jovens de Paris buscaram retomar a cidade que durante muito tempo representou um espaço de liberdade e que, naqueles anos, tinha se modificado drasticamente pela apropriação do capital na forma de indústrias, marcas e publicidade.

A proposta de analisar levantes deslocados para sua esfera micropolítica não é exclusividade de Didi-Huberman e dos autores analisados por ele. A micropolítica, como proposta por Felix Guatarri e por Suely Rolnik, surge para dar conta das “ambiências que escaparam dos modos de análise da subjetivação dominante”, e por serem âmbitos concernentes à vida privada foram tradicionalmente excluídos da ação reflexiva. A esfera que a análise micropolítica resgata é aquela que trata de temas como desejo, sexualidade, família, afetos, corpo, cuidado, enfim, de tudo que é íntimo, mas que nem por isso e, talvez por isso mesmo, precisa ser valorado. A esfera da macropolítica, por outro lado, sugere uma acepção mais ampla e generalista no campo da

política, vai tratar das ações do Estado, do capital em seus agenciamentos e direções, em um âmbito coletivo e impessoal. Para Rolnik, não é necessário aguardar uma “grande revolução para implicar-nos numa multiplicidade heterogênea de processos micropolíticos revolucionários”. (ROLNIK, 2018, p. 18) De maneira oposta, todo processo de levantes, de revoluções que não opere uma mudança nas estruturas ditadas pela micropolítica vai se mostrar fadado ao fracasso. Nessa esteira, a pensadora anota que a ausência de representatividade partidária seria índice de uma mudança necessária de reivindicações e de estratégias, que propiciam a criação de novos territórios, povoados por novos desejos e experiências, no que ela chama de um deslocamento das políticas de subjetivação dominante. É apenas quando se leva em consideração as urgências da esfera da micropolítica que a esfera pública da macropolítica pode ser de fato enfrentada. Rolnik não descarta a importância da luta pela resistência no âmbito do Estado, da macropolítica, cujo objetivo último pode ser considerado a conquista da real democracia que, para ela, não seria apenas política, mas também cultural, social e econômica. A resistência diz também da necessidade de nos deslocarmos de certa micropolítica dominante, aquela reativa do inconsciente colonial-capitalístico que, segundo ela, comanda o sujeito moderno ocidental encarnado em nós e nas esquerdas. De fato, trata-se de uma nova maneira de pensar e agir no mundo, situando os problemas e a atuação crítica a partir desses mesmos problemas, potencializando uma nova concepção de política. A autora diz que o novo ativismo, que vemos emergir no mundo e no país, parte precisamente desse deslocamento. Dele múltiplas formas de ação micropolíticas são inventadas em sentido ativo. Esse âmbito é tão múltiplo e diverso, pois fala de

aspectos das vidas cotidianas, de modo que nenhuma micropolítica pode ser definida em seu estado puro, uma vez que estaríamos constantemente oscilando entre várias e o que fará a diferença é a maneira como nos dispomos a combater as tendências reativas que existem nos diferentes cotidianos de nossas vidas e em cada um de nós, isto é, em nossas relações e ações. É esse novo ativismo que conclama Sueli Rolnik que, mesmo em diálogo em sua insurreição das esferas da macropolítica, diz mais de uma inerente força vital:

Não restringe o foco de sua luta a uma ampliação de igualdade de direitos – insurgência macropolítica – pois expande micropoliticamente para a afirmação de outro direito que engloba todos os demais: o direito de existir ou mais precisamente o direito à vida em sua essência de potência criadora. (ROLNIK, 2018, p. 24)

3.4. Política e Arte: dimensões que habitam o mesmo espaço

Como vimos nos parágrafos acima, o mesmo impulso que observamos nas manifestações políticas diante do vazio que se revela no mundo e em suas estruturas, o que clama por novas formas de ação, de práticas e gestos, encontramos na arte. O filósofo francês Jacques Rancière apresenta a estética em sua dimensão como "partilha do sensível" – onde toda arte pode ser política porque lida com o que é visível e invisível. Para este autor, “a noção de estética não remete para uma teoria da sensibilidade, do gosto ou do prazer dos amadores de arte. Ela remeta propriamente para o modo de ser específico do que é do âmbito da arte, para o modo de ser dos seus objetos.” (RANCIÈRE,

2000, p. 31). Dito de outra maneira: “Estética, quanto a mim, não designa a ciência ou a disciplina que se ocupa da arte. Estética designa um modo de pensamento que se desdobra a propósito das coisas da arte e que se prende com dizer em que é que elas são coisas de pensamento.” (RANCIÈRE, 2001, p. 12) O termo *partilha* quer dar conta do que é comum, passível de ser partilhado e da possibilidade de ser dividido. Por outro lado, no que tange à esfera da estética, em sua imbricação com a política, assume que não existiria uma pureza estética oposta a uma impureza política. A arte que “se exhibe na solidão dos museus e à contemplação estética solitária é a mesma que se propõe trabalhar na construção de um novo mundo”. (RANCIÈRE, 2005, p. 6) Por conseguinte, a relação entre estética e política não se fundaria em uma oposição; pelo contrário, o pensador vai introduzir a tese de que a arte é estética e política em sua origem. Vale lembrar que, neste contexto, quando falo de política não estou me referindo ao uso do poder e de suas instâncias. Para Rancière, o terreno da política tem como base está estética primeira que ele denominou como “partilha do sensível”, uma espécie de forma *a priori* da subjetividade política, uma distribuição conturbada de lugares e ocupações, um modo agenciado de visibilidade. Seguindo esse raciocínio, a arte é política pela forma como ocupa ou interfere nos tempos e espaços de uma comunidade, em como se insere e se faz ver ali a experiência sensível comum, abandonando a ideia de que ela o seria pelo teor das mensagens que transmite ou pela maneira como representa estruturas sociais ou conflitos políticos:

A arte é política enquanto recorta um determinado espaço ou um determinado tempo, enquanto os objetos com os quais ela povoa este espaço ou o ritmo que ela confere a esse tempo determinam uma forma de experiência específica, em conformidade ou em ruptura com outras: uma forma específica de visibilidade, uma

modificação das relações entre formas sensíveis e regimes de significação, velocidades específicas, mas também e antes de mais nada formas de reunião ou de solidão. [...] se a arte é política, ela o é enquanto os espaços e os tempos que ela recorta e as formas de ocupação desses tempos e espaços que ela determina interferem como recorte dos espaços e dos tempos, dos sujeitos e dos objetos, do privado e do público, das competências e das incompetências, que define uma comunidade política. (RANCIÈRE, 2005, p. 2)

Seguindo a mesma orientação no que tange à Estética, se assume a existência de uma estetização na base da política, “um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência”. (RANCIÈRE, 2005, p. 16) A interseção entre as práticas estéticas e políticas em *Partilha do Sensível* assume a existência de um terreno comum, partilhado simultaneamente, ocupado por essas duas esferas da vida. E o que vai nos interessar é a forma como esta relação se estabelece no mundo. De acordo com Rancière, “a política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo”. (2005, p. 17) A dimensão estética dos modos de organização do real – modos de ver, de experimentar e de dizê-lo – revela-se como também uma dimensão política. Política porque poderá reconfigurar e alterar os modos de nos relacionarmos com o sensível:

É a partir dessa estética primeira que se pode colocar a questão das práticas estéticas, no sentido em que entendemos, isto é, como formas de visibilidade das práticas de arte, do lugar que ocupam, do que fazem no que diz respeito ao comum. As práticas artísticas são maneiras de fazer que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade. (RANCIÈRE, 2005, p. 48)

Dessa maneira não podemos pensar a arte apenas a partir das obras e dos seus modos de apresentação, mas, ao contrário, compreendendo de que modo esse fazer arte, estando inserido em dado contexto e lugar, interfere na partilha do sensível, alterando o espaço compartilhado e as diversas formas de participação político-social. O domínio estético é uma forma de articular as múltiplas maneiras de fazer com as formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e, ainda, com os modos de pensar essas relações. Neste domínio, a arte e a não-arte se associam e se confundem, da mesma forma que a ordem das ocupações e dos gêneros de arte, assim como as fronteiras entre realidade e ficção. Deste modo, entendemos que a relação entre arte e política não é a “passagem da ficção para a realidade,” mas uma relação entre “duas maneiras de produzir ficções”. (RANCIÈRE, 2012, p. 75)

Nos parágrafos anteriores apresentamos diversos discursos que denunciam a crise da arte. A crise que se dá como crise da representação em paralelo à espetacularização da arte e à chamada morte da imagem. A arte, quando pensada em sua relação com o espetáculo, remete-se ao esvaziamento histórico perante aquilo que foi considerado arte, quando traz à tona o envolvimento das práticas e dos discursos artísticos em outras estruturas que o fundam e determinam. Em última instância, esse esvaziamento da arte diz respeito a uma forma de rendição ao poder soberano das instituições, governos, mercados e sociedade, e a uma rede que estrutura e reflete esta capitulação. Dito isso, podemos intuir que uma potencialidade da arte estaria justamente ligada no seu compartilhamento fértil e inovador entre o estético e o político, que vence a dicotomia e assume a inegável teia em que

ambas operam simultaneamente e que precisam se valer desses entrelaçamentos para recompor a paisagem.

Uma recomposição da paisagem do visível, da relação entre o fazer, o ser, o ver e o dizer. Qualquer que seja a especificidade dos circuitos econômicos nos quais se inserem, as práticas artísticas não constituem "uma exceção" às outras práticas. Elas representam e reconfiguram as partilhas dessas atividades. (RANCIÈRE, 2012, p. 68)

A prática artística não é uma exceção a outras práticas, já que possui suas especificidades técnicas, como qualquer outra atividade, e, portanto, o comum partilhado lhe é característico. Já nas vanguardas do século XX estava presente a ideia de "suprimir a arte enquanto atividade separada e devolvê-la ao trabalho, isto é, à vida que ela elabora seu próprio sentido". (RANCIÈRE, 2012, p. 67) De posse dessa perspectiva, arte e trabalho são dispostos lado a lado, invalidando qualquer argumento que sugira um caráter hierárquico entre tais práticas. Sendo a arte passível de ser apreendida como uma condição de visibilidade deslocada para o trabalho, não haveria entre as duas esferas uma diferença qualitativa, apresentando, ao contrário, uma afinidade constitutiva.

Pensar as relações entre arte e política, lançando mão das análises de Rancière, parece ser uma das tônicas do contemporâneo, com destaque no que tange ao campo das artes, de suas práticas e linguagens. A política vai se configurar como um modo de organização estético entre as coisas, as ações e as pessoas no mundo e em relação com o mundo. De maneira que, análoga à arte, a política seria uma forma de agir concernente às forças que dividem e organizam o mundo social, o espaço compartilhado e comum, aproximando-a da maneira como Rancière a concebe na partilha do sensível. O debate sobre a política nas artes na atualidade é ponto de partida para a produção de um sentido

crítico para o fazer artístico. Essas práticas, contudo, devem ser pensadas de modo transversal e transdisciplinar. Isso porque não é mais possível produzir um pensamento da arte na qual as suas diversas práticas audiovisuais, teatrais, a performance, a dança ou as artes visuais não estejam em uma zona de contaminação entre si, compartilhando de seus limites e produzindo campos ampliados e enredados de suas ações.

Nessa recolocação da política, devemos destacar a relevância da participação dos indivíduos dentro de um espaço comum e a forma como se organizam tais participações, como elas reúnem e agenciam as práticas e os discursos que se dão nesse espaço. Ambas características não podem ser pensadas separadamente já que estão presentes em qualquer partilha e definem a participação do sujeito na comunidade. Dito isso, é importante aqui refletir, tanto na esfera da arte como na da política, sobre propostas de ações que, coletivas ou individuais, se integrem ao coletivo ou experimentem novos usos do espaço compartilhado, fazendo vir à tona outras possibilidades de neles existir. A política, pautada neste contexto, nada mais é do que a invenção de novas subjetividades em desvio que vão se constituir como processos de resistência aos poderes instituídos. Para Michel Foucault, essa outra acepção de política se relaciona com a capacidade de afirmar singularidades como potência absoluta de existir, resistindo contra as formas de produção de subjetividade dada pelo sistema capitalista neoliberal. Para tanto, é imperativo não somente buscar o espaço comum, mas também propor práticas para reverter as conexões entre as forças que o constituem.

Capítulo 4. Hoje a arte é desvio

4.1. Desvio para a rua

Originárias de grupos artísticos ou de movimentos com pautas políticas, as expressões de insurgência podem ser eficientes em toda circunstância onde a proposta seja a de tomar partido de dada situação ou objeto, com a intenção de intervir e/ou alterar seu desenvolvimento e desfecho. Observamos tais expressões nas trajetórias de procedimentos estéticos que se irrompem em intervenções urbanas, trajeto que passa, em seus primórdios, pelas propostas surrealistas e dadaístas do início do século XX e que vai encontrar ressonância nas ideias e proposições situacionistas em ações de rupturas e de levantes. Diante tanto de situações insustentáveis como a guerra ou outras situações de extremo desgaste e crises, insurgir-se é urgente. No presente, se olharmos para as ações de certos artistas e coletivos engajados em proposições estético-políticas talvez possamos capturar semelhanças em suas práticas, no que nelas se referem a novas posturas perante a arte e ao mundo. Tais posturas e ações se abrem e se ampliam para as demais esferas da vida. Uma pergunta que queremos deixar sempre em destaque é a de que forma essas proposições se consolidam ou se imprimem como uma alternativa a esse esgotamento generalizado, criando outros gestos, ações e relações potentes.

Seguindo o percurso de proposições artísticas que se expandem para além das paredes de locais expositivos, na forma de eventos independentes, públicos ou mesmo institucionais, além dos citados Cildo Meireles, Grupo Rex e de Paulo Bruscky, poderíamos enumerar várias outras, como a *Arte no Aterro*, um mês de arte pública que transformou em lugares poéticos os arredores do MAM e do Aterro do Flamengo; ou a mostra *Do Corpo à Terra*, idealizada por Frederico d Moraes para ser realizada no recém-inaugurado Palácio das Artes, em Belo

Horizonte, com trabalhos de Arthur Barrio, Hélio Oiticica, Antônio Manuel, entre muitos.

No final dos anos 1970, período que já se sentia certa decadência da austeridade do regime militar no Brasil, a cena de artistas e coletivos ganha voz e começa a tomar as ruas das cidades. Tomemos como exemplo as proposições do coletivo Viajou sem passaporte, que atuou na cidade de São Paulo entre 1978 e 1982, um coletivo independente formado por estudantes de teatro, cinema, música e jornalismo. Suas ações de interferência no espaço público buscavam criar um desvio nos padrões de normalidade cotidianos, tendo o coletivo se dedicado principalmente a quatro tipos de atividades: a criação de jogos criativos, a realização de intervenções urbanas, a recriação irônica de mídias e a investigação dos limites da imaginação humana¹³. Possuíam forte influência do surrealismo e do trotskismo e denominavam suas ações como trabalhos de arte: “não criamos produtos para serem utilizados (obras), apenas trabalhamos e o trabalhar é nosso produto” (VIAJOU SEM PASSAPORTE, 1978), o que pode ser relacionado com a proposta enunciada por Rancière de retirar a arte de sua tradicional separação com o mundo e devolvê-la ao mundo que também é trabalho. No manifesto¹⁴ do coletivo está escrito:

Aqueles que procurarem desvendar nosso ‘conteúdo’, nossa mensagem para o mundo, que se virem (de costas): nos taxarão de loucos irrecuperáveis; e aqueles que procurarem aplicar emboloradas leis estéticas aos nossos trabalhos, se sentirão ridículos (que inventem outras). Estaremos (isto é um convite) constantemente sobre o limite elétrico entre a liberdade e a restrição; a tradução no nosso trabalhar

¹³ Artigo sobre o grupo na Enciclopédia Itaú Cultural, acessado em 7/04/2019.

¹⁴ Manifesto redigido pelo coletivo Viajou sem passaporte em 1978, na cidade de São Paulo. Disponível em: <<https://www.facebook.com/105852649467988/photos/rpp.105852649467988/105867252799861/?type=3&theater>>. Acesso em: 02 jun. 2019.

do limite elétrico entre a revolução e a barbárie, até que não haja mais barbárie, só a vida real". (VIAJOU SEM PASSAPORTE, 1978)

O espaço e as proposições de arte eram pensados em seus ultrapassamentos para o campo do real e, portanto, a tônica era a da experimentação e da liberdade. O coletivo se inseria em uma cena de artistas independentes que se organizavam em grupos e coletivos e pensavam proposições similares as da contracultura com suas estratégias de guerrilha urbana. O engajamento com questões emergentes, seja no universo da arte ou mesmo daquelas vinculadas à sociedade em geral, se fazia por meio de experiência públicas. Suas práticas buscavam mudar o espaço das cidades e sua a percepção como um bem para uso coletivo e não meramente capitalizado, sendo algumas de suas primeiras experimentações muito próximas do teatro e realizadas dentro desses espaços. No entanto, ao misturarem diversas linguagens, como música e artes plásticas, não se caracterizavam como exclusivamente teatral. Em 1978¹⁵, ocuparam por três meses o Teatro de Arena Eugênio Kusnet com um projeto de estudo sobre o gesto. Em vez de usarem a improvisação como parte do processo de criação, usaram-na em cena, durante os eventos, desenvolvendo vários jogos criativos que tinham o objetivo de despertar a imaginação. Posteriormente, passaram a se engajar em *happenings* e ações nas ruas.

¹⁵ Viajou sem Passaporte. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399320/viajou-sem-passaporte>>. Acesso em: 30 de maio. 2019.

Coletivos parceiros como Manga Rosa e 3nós3 trabalhavam com múltiplas linguagens e propuseram ações conjuntas entre eles, como aconteceu no chamado *Evento Fim da Década*, em 1979, no centro da capital paulista. O evento, que se alongou por 3 meses, se inicia com pré-eventos, como a *Passeata Alfabética*:

Os artistas atravessaram o centro velho de São Paulo carregando cartazes com letras sem nenhuma mensagem ou solicitação explícita e foram até a Secretaria Municipal de Cultura, onde exigiram uma reunião com o então secretário Mario Chamie; eles defendiam que a arte e a cultura eram necessidades sociais. Hoje em dia essa solução parece óbvia, mas a *Passeata Alfabética* foi uma das primeiras vezes que um grupo de artistas se organizou para exigir do Estado a subvenção de seu trabalho”. (BERTUCCI, 2016, p. 5)



Figura 09 - Coletivo Viajou sem Passaporte, Evento fim da década. 1978. Fonte: Arquivo do grupo Viajou sem passaporte. <<https://www.facebook.com/Viajou-Sem-Passaporte-P%C3%A1gina-105852649467988/>> Acesso em 10 de junho de 2019.

Ao pensar o cenário político que se configurava na época, buscando caminhos para uma redemocratização, era urgente que se levantasse discussões sobre como redemocratizar também o cenário da arte no país. Em outra ação para chamar atenção para o *Evento Fim da Década*, o grupo visita a abertura da XV Bienal internacional de São Paulo com os olhos vendados, caminhando juntos e atados por uma corda, gritando: “Oh, maravilhoso! Espetacular! Brilhante!” Ao encerrar a ação, distribuíram papéis em que se lia: “Estive no fim de década – basta! – S.P. 13 de dezembro – praça da Sé”. A ação chamou atenção dos frequentadores e da imprensa no local, uma vez que de acordo com a pesquisadora Patrícia Bertucci, as ações dos grupos eram ações disruptivas e, “portanto, os pré-eventos foram jogos lúdicos, chamados de irracionais pela crítica, mas, ao contrário, surgiram como um momento de reapropriação do espaço urbano em que os artistas quiseram abrir uma fissura nas possibilidades políticas”. (BERTUCCI, 2016, p. 184) Tangentes neles estaria em jogo as esferas da estética e da política no sentido proposto por Rancière, já que abriam fissuras no espaço compartilhado, sendo a arte proposta como uma possibilidade de se fazer ver o que não está visível, uma abertura para o confronto entre o que não participa de certa ocupação e espaço, o conflito para determinar os objetos que fazem ou não parte dessas ocupações, “os sujeitos que participam ou não delas etc.” (RANCIÈRE, 2005, p. 3)

Chegado o anunciado dia 13 de dezembro de 1979, a abertura é inaugurada pela passagem de parte dos artistas travestidos em dragão chinês, em um clima próximo de carnaval, contagiando e cooptando os passantes. Os organizadores propuseram o formato do evento como composto por “bases de

ação”; tais bases, que se dividiam pela praça da Sé, eram, cada uma delas, “mediada” por um artista que convidava o público a atuar:

As bases de ação foram proposições inter-relacionais (ARAÚJO, 2011), pois geraram intercâmbios inesperados, naquele momento determinado, entre os performers e as pessoas que estavam em deslocamento pela praça. Ainda que o público tenha desconfiado do caráter artístico da ação, ela foi antes experimentada do que justificada, pois o objetivo era criar uma situação que não se configurava de forma nítida como ato artístico ou teatral. Nas bases o público era convidado a criar a partir das proposições dos organizadores. Em algumas delas havia materiais disponíveis para manipulação e criação do público, como na “bexiga/ spray /fita crepe/ barbante”, “Caixas de papelão”, “Papel e tinta” e “Escultura de vento”; mas em outras, como na “Música, Dança e Representação”, os transeuntes precisavam usar seus próprios corpos. Na base “Guichê de informações” um guichê de plástico foi instalado logo na saída do metrô, com um disco de informações para ser comandado pelos transeuntes. Na base “Arte-postal” a proposta era enviar pelo correio uma cópia de cartões postais da Praça da Sé (que formavam um quebra-cabeça e tinham o título de “espaço reservado”) para artistas de outros estados e, depois, aguardar o postal-resposta chegar pelo correio com a manipulação/reformulação do material enviado. Também pelo correio foram enviadas as fotografias tiradas pelo público na base “Lambe-lambe”. Na base “Cinema/Tenda de projeção” filmes independentes foram exibidos para o público, com a intenção de se diferenciar das salas convencionais, o tempo dos filmes era, por isso, indeterminado, os autores dos filmes podiam intervir a qualquer momento durante a projeção, e o público podia participar da montagem e sonorização de alguns filmes. Por fim, algumas bases que estimulavam a troca de objetos entre os participantes, sem nenhum intuito comercial, elas foram “Barganha e souvenir” e “Troca simbólica”. (BERTUCCI, 2016, p. 185)

Os artistas se posicionavam como mediadores entre as possibilidades de inserção do público e o material da proposição, ali disposto. A autoria estava em dispersão, já que a proposta do coletivo era incentivar a criação, anônima e coletiva. Esse desvio no espaço partilhado da cidade e na postura tanto do artista quanto do público é central nas proposições do coletivo Viajou sem passaporte, na esteira das propostas situacionistas de ocupar o espaço urbano com criatividade e, de forma afetiva, operar contra as amarras do urbanismo

utilitário, extrapolando os limites do cotidiano espetacularizado. Essas ações encontram ressonância em coletivos e grupos com propostas de intervenção urbana atuantes nos dias presentes, em que muitos coletivos brasileiros despontam; no entanto, nos ateremos aqui a três coletivos que parecem atuar com práticas muito próximas às preconizadas pelos situacionistas nos anos 1960.

4.2. Erro Grupo



Figura 10. ERRO Grupo. *Jogo de Guerra*, 2018. (Fonte: <http://www.errogrupo.com.br/v4/pt/2018/08/10/jogo-da-guerra-2/> Acesso em 10 de junho de 2019.)

Questões como o desvio do lugar, o papel do espectador, da arte como potência de transformação do cotidiano e da construção de situações são temas caros também ao contemporâneo ERRO Grupo. O grupo, constituído por atores, *performers*, artistas visuais e pesquisadores de arte, surgiu na cidade de Florianópolis em 2001, “a partir do objetivo de seus integrantes de experimentar a arte como intervenção no cotidiano das pessoas e sua interdisciplinaridade de conceitos e áreas de linguagem”. (ERRO GRUPO, 2019) Atuando invariavelmente no espaço da cidade, o grupo parte de uma pesquisa orientada pelo que os próprios chamam de “teatro de situações”, que também visa romper as barreiras interdisciplinares. Declaradamente inspirados no movimento situacionista e em Guy Debord, levam a sério a premissa situacionista de que a “construção de situações deverá substituir a arte (neste caso, o teatro)”. Para

tanto, a rua revela-se o único espaço possível de transformação e de ruptura com as convenções artísticas. Frequentada por todos os tipos de pessoas, as proposições visam inserir democraticamente a cultura na vida de todos que por ali transitam, trazendo à tona a preocupação do grupo pela confluência entre arte e vida, arte e política. O diretor do grupo Pedro Benatton publicou, em 2017, o manifesto por um teatro antiespetacular; tal texto, inspirado por Debord e seu livro *A Sociedade de Espetáculo*, relembra os 50 anos da publicação do livro de Debord e da permanência de sua atualidade. O manifesto de 2017 aponta direções para um teatro em que “deve gerar algo além da satisfação de uma noite divertida, deve causar fricção, deve tirar o sono de seu público”. (BENATTON, 2017, p. 6) As ações do grupo buscam romper com o cotidiano espetacular e questionar o papel da representação na construção da cena e na relação com o público e com o espaço. Onde “todos os espaços são espaços teatrais, todos os espaços são lugares de luta”. (idem, p.11) Além disso, o teatro na rua pode revelar um emaranhamento da realidade com a ficção, no qual o espaço e os papéis convencionados para a representação teatral se afastam do esperado e operam um desvio da convenção, fazendo com que as fronteiras entre arte e vida sejam diluídas no espaço, que não espera e não se monta para ação artística. Tais gestos podem ser observados no último trabalho do grupo, *O jogo da guerra* (2018), inspirado, não por acaso, no livro homônimo de Guy Debord e Alice Becker-Ho: *O Jogo da Guerra: relação das posições sucessivas de todas as forças no decurso de uma partida*. O livro também remete aos eventos do Maio de 68 francês, que completou 50 anos em 2018 e remonta um jogo de tabuleiro, onde dois times fazem suas jogadas sem ver um ao outro, enquanto um terceiro, observador externo, possui a visão geral do jogo. No jogo

da guerra do ERRO Grupo, um tríptico é montado nas ruas da cidade, três grupos, três diferentes perspectivas. Dois grupos estão dispostos separadamente pelas ruas, enquanto o terceiro está em um espaço fechado, controlado com computadores e celulares, observando tudo que acontece exclusivamente por filmagens em tempo real.

A ação de *Jogo da Guerra* é na rua, em espaços externos, onde pulsa a cidade, mas em três locais, dois públicos e um privado, interno, em diálogo. Esta dinâmica é adotada como disparadora da obra nos três espaços, criando diferentes camadas de experiência simultâneas que almejam um teatro que sobreviva ao atual mundo midiático e que aconteça além de relações binárias: ator-público, interior-exterior, jogo-vida, realidade-ficção, indivíduo-sociedade, presença telepresença e emissor-receptor. (ERRO Grupo, 2019)

O grupo trabalha o formato de um jogo cênico, um jogo de encenação e de provocação, criando contornos de uma espécie de guerrilha urbana. Eles elegem lugares simbólicos como uma igreja, prédios de órgãos governamentais, de empresas ou de grandes lojas. Na apresentação no 6º Festival Brasileiro de Teatro Toni Cunha, em Itajaí (SC), um dos grupos do jogo escolheu uma igreja católica para iniciar a ação, levando ao público uma discussão sobre o que fazer ali, iniciada por uma narrativa de uma das atrizes manifestantes sobre sua relação com a religião em sua infância. As propostas partem de ideias prévias discutidas pelo grupo; no entanto, a ação na rua acontece entre passantes alheios ao seu caráter artístico, o que permite que a cena abra uma fenda no espaço compartilhado e se faça na construção coletiva com os espectadores, não apenas observadores, mas passíveis de invadir e de alterar a cena. Assim, o imprevisível e o improvisado são partes determinantes deste jogo. A construção de situações vai permitir a ruptura com a lógica de funcionamento do sistema, um acontecimento inesperado que abre a possibilidade do transeunte

interromper seu cotidiano, seu trajeto, e com ela, sua apreensão do espaço público. Com isso, o público pode se ver impelido a atuar ou mesmo se perceber como parte e agente no espaço-cena. Em uma das situações em que o jogo foi praticado no Centro de Florianópolis, um dos grupos, muitas das vezes vigiados pela polícia, reinventou a paisagem da cidade, como em tantas outras vezes como um deserto ou um rio. Em um dado momento, uma das atrizes, sacou um pano que enrolava um objeto; no pano estava bordado quanto mais precisarão morrer para que esta guerra acabe”, frase que ficou célebre por ter sido pronunciada pela vereadora executada Marielle Franco. Dentro do embrulho estava um martelo. Batendo o martelo no asfalto, profere a atriz: “Ficamos esperando que todos entrem num acordo; mas se cada um pegar um martelo e tirar uma pedra desse chão, essa rua vira um rio”. (ERRO GRUPO, 2019¹⁶) O gesto e a fala remetem também ao famoso *slogan* situacionista “sob as pedras do calçamento à praia”. O *slogan*, um dos que ilustraram os muros de Paris no Maio de 68, se referia às pedras dos calçamentos de paralelepípedo que serviam para as barricadas nas ruas. Muitas dessas pedras foram arremessadas contra os ataques policiais, remetendo assim à violência revolucionária, mas também à praia, uma imagem que se vincula a um lugar oposto, de fuga e de utopia. Representam, assim, o movimento que clamava por uma nova liberdade ainda não escrita. Além disso, nos leva à reflexão sobre as fronteiras entre diferentes espaços, partindo da cidade que se urbaniza de acordo com as demandas impostas pelo Estado e pelo capital. O gesto, lembrando 1968, possui uma

¹⁶ ERRO Grupo. O jogo da guerra. 2018. (5m9s). Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=KMge7xx5m5Q> >. Acesso em: 02 jun. 2019.

especial ressonância com o momento presente, aciona os clamores pela retomada e ocupação dos espaços públicos pela população que os habita.



Figura 11. ERRO Grupo. *Quantos mais precisarão morrer? Jogo de Guerra*, 2018. (Fonte: Arquivo do Erro Grupo)



Figura 12. Fotografia anônimo. *Grafites da rua de Paris, maio de 68*. (Fonte: <https://plus.lesoir.be/153688/article/2018-04-27/mai-68-une-revolte-en-slogans>> Acesso em 25 de junho de 2019.)

O engajamento do ERRO Grupo como o público é central para suas ações. O público desprevenido, não espetacular, e que nos remete à ideia de emancipação de Rancière, noção esta que vai deixar em suspensão a oposição entre visão e ação. A suspensão se dá quando o autor questiona o ato de ver como uma ação passiva à estrutura de dominação, estrutura que está presente tanto nas instituições culturais quanto nas político-sociais. Insurgir-se é então o primeiro passo para a ação. Para o filósofo, a noção de emancipação significa "apagar a fronteira entre quem age e quem olha, entre indivíduos e membros de um corpo coletivo". (RANCIÈRE, 2014, p. 23) O que torna todos semelhantes neste corpo coletivo é exatamente a capacidade que cada um teria de traduzir à sua maneira o que percebe, de transpor para suas vivências e inteligências a situação a que está submetido. O que nos mantém separados, cada um em seu caminho próprio, é também o que nos une em nossas diferenças. Transposto para uma esfera global, seria a total independência dos fatores econômicos e sociais que tendem a fixar o comportamento daqueles que participam da política. Com isso compreendemos que, como sujeitos, somos capazes de nos transformar, de constituir outras realidades e de separar-nos daquilo que nos mantém subordinado. (RANCIÈRE, 2014, p. 23). Para o ERRO Grupo, o teatro é o lugar de pessoas, de cidades, em cujas fronteiras borradas todas as pessoas passam a ser atrizes e atores.

Na proposição *Memória e Trauma*, o grupo realiza uma série de ações tendo como tema uma re-atuação do movimento das *Diretas Já* de 1984. A proposta não é a de representar um fato histórico, mas o de atualizá-lo, ou, nas palavras

do grupo, de “reencená-lo, reatúa-lo, reatualizá-lo, (re)ritualizá-lo”¹⁷ (ERRO GRUPO, 2019); fazer a versão presente sobre um evento do passado. Ou gritar, como no passado, contra o golpe do presente: “Trauma. Uma ferida (re)aberta”. Deslocando um acontecimento tão determinante da história do país para outro tempo e espaço, traz à tona possíveis ressonâncias com a situação presente. Na ação, o grupo convoca, por meio de suas redes sociais, pessoas a estarem presentes no ato-teatro com roupas neutras, sem marcas aparentes que destoem do tempo a que a ação se remete. Na convocatória para a ação de 2019 é dito o seguinte: “A ação, de simples execução, busca fazer reaparecer, aqueles que lutaram contra a Ditadura Militar no Brasil, tornando este passado vivo, em uma ação fúnebre estática ou em cortejo, com pessoas em trajes pretos e brancos, portando as bandeiras erguidas há 55 anos atrás.” (ERRO GRUPO, 2019). Dispondo de faixas com escritos como “Diretas já” e “abaixo a ditadura”, e acompanhados por um grupo musical que entoa músicas famosas dos anos 1960, os atores manifestantes se postam ao meio de outras manifestações e reivindicações e saem em cortejo pelas ruas do centro da cidade. A ação, que aconteceu a primeira vez em meio às manifestações contra o golpe parlamentar de 2016, mais uma vez vai gerar estranhamento nos presentes desavisados, ao romper com o discurso esperado e se lançar quase como em um *dejá-vu* de uma história coletiva, fazendo reviver possíveis lembranças, sensações ou narrativas.

¹⁷ ERRO GRUPO. Memória e Trauma. 2019. Disponível em: < <http://www.errogrupo.com.br/v4/pt/2019/03/28/memoria-e-trauma/>>. Acesso em: 05 junho 2019.



Figura 13- Erro Grupo, *Memória e Trauma*. 2016. (Fonte: Arquivo do Erro grupo)

Outra ação do grupo, *Enfim um líder*, foi uma intervenção de três dias no Centro da cidade de Florianópolis (Santa Catarina), na qual os integrantes do grupo representavam a espera por um líder que estaria por chegar, espalhando cartazes, faixas e panfletos pela cidade. Vestidos com vestes neutras e comportadas, como funcionários ou religiosos, faziam um grande estardalhaço pela cidade anunciando a chegada de um líder, como um messias ou um populista, o que não fica claro, lidando simplesmente com o sentimento da expectativa.

O diretor Pedro Bennaton até cogitou a montagem de textos que lidavam com esse sentimento, como *Esperando Godot* de Samuel Beckett e *O líder* de Eugene Ionesco, alternativa logo rechaçada por ele mesmo e o resto do grupo. A montagem destes textos não seria uma expectativa autêntica oriunda da rua na visão do grupo. Por fim o grupo decidiu em *Enfim um Líder*, um acontecimento de três dias que consiste na espera, na divulgação e na organização de uma recepção a um Líder que chegará na cidade.” (ERRO Grupo, 2019)

Durante os três dias de ação, os atores, trajados socialmente, estenderam faixas, distribuíram panfletos, conversaram com os passantes e praticaram o discurso para chegada do líder, bradando falas como: “A espera da chegada é o pressentimento da verdade”; “A verdade escolhida. Para o Líder a verdade está do outro lado.” Ou ainda: “Haverá um retorno a liberdade da infância. Homens e mulheres quebrarão correntes e dominarão seu destino ao presenciarem as respostas do Líder”. Deixando os passantes curiosos e na dúvida se a ação se tratava de um fato ou uma encenação, o grupo arrumava, limpava as ruas, enfeitava com balões, tapetes vermelhos e montavam um palco, ansiosos pela chegada do líder da manhã até o início da noite.

Na espera de novidades, de preenchimentos para nosso vazio de sentido em existir, nos posiciona em uma posição passiva, diante dos fatos que nos são apresentados, existe uma geração que vem e que não vive, é vivida pela incessante ganância dos meios de comunicação e marketing. A espera do próximo programa de televisão, do lançamento de um filme. A esperança de algo novo, ou do mesmo algo antigo, a esperança de haver outra visão de mundo fora a que cada um vive. Vivemos a espera do dia em que nossas perguntas sejam respondidas, pelo dia em que poderemos conceder nosso poder de decisão a um outro ser muito mais sábio e poderoso. Procuramos o momento em que não responderemos mais por nós mesmos, o momento em que alguém organizará nossos mais “confusos” pensamentos.” (ERRO Grupo, 2019)



Figura 14. Erro Grupo, *Enfim, um líder*. 2016 (Fonte: Arquivo do Erro grupo.)

A fronteira entre realidade e ficção é explorada. A organização de um discurso amparado por ferramentas de publicidade confunde o público sobre a veracidade da ação. Dentro da lógica do espetáculo, a espera do líder, ao se utilizar de diversos aparatos de comunicação e por se dar nas ruas, já aponta para existência de um líder. Os espectadores, os atores, o público que passa a conceber e a esperá-lo ajudam a torná-lo passível de existir. O alcance da arte ultrapassa o lugar da representação e torna-se real, com procedimentos muito próximos a de uma performance. No que tange a presentificação dos atores que se querem distantes das convenções da linguagem teatral, a proposição é influenciada pelos *happenings* de Allan Kaprow e pelo teatro do invisível de Augusto Boal, e como acontecimento está totalmente aberto ao inesperado e às intervenções do público. O verdadeiro líder é de fato a publicidade e toda sua teia que engendra o real e seduz as pessoas em seus discursos e imagens. “A imaginação toma o poder”, famoso *slogan*

situacionista, está em clara relação com a ação. O imaginário do grupo pode tornar-se realidade para os passantes e observadores da proposição, já que um Líder não fala apenas sobre a figura de liderança, mas remete-se à construção dos discursos e dos meios necessários para se criar e fabricar um discurso verdadeiro em uma sociedade do espetáculo, como nos adverte Guy Debord (1972). A ação na rua, repetida por horas e dias e a utilização das costumeiras ferramentas de marketing, estão postas a fim de criar um acontecimento dramático situacional, amparado pela espera, pela divulgação e pela organização de uma recepção a um suposto líder que chegará. Se na sociedade espetacular nada existe fora da espetacularização, como aponta Debord (1972), o anúncio da chegada do líder faz com que ele exista mesmo antes de sua aparição. O público, os fiéis, os espectadores que esperam e sonham com sua chegada, também ajudam a construir esse líder.

Similar à proposição de encenar uma, espera o artista Yuri Firmeza organizou na cidade de Fortaleza, em janeiro de 2006, a mostra *Geijitsu Kakuu e a analogia da natureza*, do artista japonês Souzaareta Geijutsuka. O Museu de Arte Contemporânea do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura anunciou amplamente o evento, divulgando inclusive o invejável currículo do artista japonês. Souzaareta Geijutsuka chegou a conceder uma entrevista via e-mail ao jornal local, Caderno 3.

Os trabalhos de Souzaareta, que entre outras cidades já expôs em Tóquio, Nova York, Berlim e São Paulo, incluem parcerias com cientistas e engenheiros, em pesquisas sobre eletrônica e telecomunicações. Entre os conceitos contemplados, estão os de operação em tempo real, simultaneidade, supressão do espaço e imaterialidade. A robótica é outra área explorada, em diálogo com esculturas e instalações ambientais. Ele também é responsável pelo desenvolvimento de uma nova técnica fotográfica, batizada "Shitake", que busca apreender fenômenos invisíveis ocorridos na atmosfera."

(MOURA, Dalwton. Arte, Natureza e Tecnologia: Entrevista com Souzousareta. Diário do Nordeste, 10 de jan. de 2006. Disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/editorias/verso/arte-natureza-e-tecnologia-1.574602> Acesso em 12 de jun. 2019.)

O projeto para o qual Firmeza foi convidado a expor chamava-se “Artista Invasor”, e tinha como proposição “apresentar a produção contemporânea das artes visuais e, também, possibilitar o espaço para o artista convidado criar livremente, manifestar-se e até mesmo testar os limites institucionais entre museu, artista e público”. (Matos, Geisa. 2011) A divulgação da mostra contou com a cumplicidade do curador do museu, Ricardo Resende, que acatou a proposição de Firmeza. O fato era que o artista não existia, e o nome Souzousareta Geijutsuka queria dizer em japonês “artista inventado”. O título da exposição *Geijitsu Kakuu* significa “Arte e Ficção”. A proposição de Firmeza começava ao criar uma assessoria de imprensa que não existia, sobre a alcunha de Ana Monteja. Passava daí a acessar as mídias locais, anunciando a exposição, se apropriando assim dos meios de divulgação e validação, nas linguagens do jornalismo e da publicidade. Jogava ainda com o grande interesse do público brasileiro em receber trabalhos de artistas estrangeiros, em detrimento dos artistas locais. Em uma entrevista dada na época pelo curador da mostra, ele diz que o museu recebeu inúmeros eventos no decorrer daquele ano e pouquíssimas matérias foram publicadas. Não durou muito tempo para que a imprensa descobrisse que o japonês não existia e que a exposição era uma invenção do jovem artista: “O que nós queríamos era questionar todo o sistema de artes, o que inclui a mídia. Mas também o papel do crítico de arte e do museu como legitimadores do artista”, disse Firmeza em uma entrevista à época. Assim como na intervenção do ERRO Grupo, Yuri Firmeza questiona o

processo de construção das informações e como os discursos de verdade são legitimados quando se utilizam das ferramentas de validação da imprensa e da publicidade. No caso de Yuri, o questionamento se amplia para os museus e para as instituições de arte como aquelas legitimadoras do que seja arte. A obra, neste caso, é a invenção do artista inexistente.

4.3. O Coletivo Projetação

O coletivo Projetação é um coletivo que atua na linha do mídia-ativismo. Pelas palavras de um dos integrantes do coletivo¹⁸: “é um grupo de pessoas que luta pela democratização da cultura”. Engajados na comunicação direta e não violenta, o coletivo visa ampliar suas imagens e mensagens para o maior número de pessoas possíveis. Apesar de muitos dos participantes não se dizerem artistas, alguns trabalham com arte e buscam ressonâncias com linguagens próximas as do design e as do cinema expandido. O coletivo que surgiu no Brasil, precisamente no Rio de Janeiro, no ano de 2013, fez parte da explosão de uma série de coletivos estético-políticos que despontavam nas ruas em meio aos acontecimentos de 2013¹⁹. Tais coletivos tinham ainda como característica

¹⁸ Tais depoimentos foram colhidas pela autora no Seminário Internacional Cidade em Transe que aconteceu no MAM, do Rio de Janeiro, em abril de 2016.

¹⁹ A partir de junho de 2013 inúmeras manifestações tomaram as ruas por todo Brasil. O movimento, de cunho apartidário, fora majoritariamente organizado via redes sociais e, teve como estopim as reivindicações contra o aumento dos preços das passagens de ônibus em diversas capitais do país. Soma-se a tal cenário, novas manifestações contra os altos

comum o uso das redes sociais para organizarem e divulgarem suas ações. As redes que também foram centrais para convocar as pessoas aos protestos, serviriam como ferramenta importante para a reunião de tais grupos. Munidos de projetores, *notebooks* e geradores, os participantes do Projetação partem para ocupar as paredes das cidades, como se fossem telas a serem desenhadas pela luz. Vão assim compor imagens juntos a textos políticos, críticas sociais e, às vezes, pequenos filmes e fotografias em projeções que visam ressignificar a paisagem urbana e ampliar a visibilidade das questões reivindicadas no contexto das ações integradas pelo coletivo. As fachadas de prédios públicos, muros, viaturas, vegetação ou ruínas são algumas das superfícies utilizadas pelo coletivo. Como o texto e a imagem se fazem por luz projetada, qualquer superfície pode servir de tela e o ato de subversão da paisagem é mais engenhoso contra as proibições das leis²⁰. Como exemplo, a projeção na fachada do prédio do antigo DOPS, no Centro do Rio de Janeiro, integrada ao movimento Ocupa DOPS, tinha como proposta a ocupação política e cultural daquele edifício, visando ressignificar aquele espaço, transformando-o em um centro de memória e de resistência, um marco na defesa e na promoção dos direitos humanos no Rio de Janeiro. Enquanto o prédio não era ocupado internamente, de outra forma, sua fachada era ocupada pelas imagens projetadas pelo coletivo. A intervenção, passível de mudar rapidamente de superfície, objetiva gerar reflexão em um número maior de pessoas que não

investimentos em eventos, como a copa do mundo e a Olimpíada. Tudo isso desencadearia um dos maiores movimentos políticos da história do país.

²⁰ A Lei Federal de Crimes Ambientais, de 1998, proíbe a pichação sob pena de detenção de três meses a um ano e multa. O grafite é permitido desde que com autorização e se o objetivo for valorizar o patrimônio público e privado. A pena passa para seis meses a um ano de detenção caso a pichação seja realizada em monumentos ou locais tombados.

apenas as presentes e engajadas nas manifestações e proposições às quais o grupo se insere. Além de comunicar discursos de resistência, as projeções do Projetação, por ganharem uma proporção ampliada de destaque, estão passíveis de ser veiculadas pelos órgãos oficiais de comunicação e imprensa. “A essência do coletivo é fazer contrainformação”, diz um dos integrantes do coletivo, enquanto narra que, no início do coletivo, o foco era unicamente este; no entanto, o interesse pela forma, ou seja, por certa estética, foi se tornando crescente e evidente em alguns de seus trabalhos, na medida que o coletivo passou a entender que a forma potencializava a comunicação. Um exemplo de ação é a projeção de imagens, com representações gráficas de moradias e famílias vindo à luz nos escombros de uma casa destruída na Vila Autódromo, também no Rio de Janeiro. Essa ação foi apresentada no contexto das compulsórias tentativas de remoção daquela comunidade que estaria “atrapalhando” o projeto urbano milionário do Parque Olímpico entre 2015 e 2016. A relação da arte com a contrainformação já foi por nós avaliado no trabalho *Inserções em circuitos ideológicos* de Cildo Meirelles e, neste sentido, vemos ressonância de tais análises com as proposições do Projetação. Se a ideia de Cildo era pautada na constatação de um circuito e na possibilidade de nele inserir sua proposição estética, o coletivo propõe algo muito similar quando inscreve nas ruas suas projeções. “Capitalizaria a sofisticação do meio em proveito de uma ampliação da igualdade de acesso à comunicação de massa, vale dizer, da neutralização da propaganda ideológica original (industrial ou estatal), que é sempre anestésicante.” (MEIRELES, 2009, p. 59; 61) Similar às *Inserções*, o Projetação usa ferramentas de propagação de informação, utilizando-se dos instrumentos das mídias para divulgar notícias, no caso para

gerar notícias que muitas vezes não seriam veiculadas. O objeto de Cildo e as imagens/textos do Projetação são levadas à esfera pública social e passam a ter seus significados por ela orientados. O circuito para onde são pensadas e onde se inserem, se vinculam à esfera da cultura mais do que à da arte e, por isso, são ambas interferências também políticas.

As mensagens impulsionadas pelo coletivo Projetação, interferindo na paisagem urbana, geram um desvio na maneira pela qual tradicionalmente recebemos às informações. Desvio que também está presente no conteúdo das mensagens, por evidenciar temas e informações negligenciadas pela grande mídia, como na primeira ação do Projetação, realizada no Palácio da Guanabara em junho de 2013, em que uma das projeções exibia o ex-governador Sérgio Cabral e o ex-prefeito do Rio de Janeiro, Eduardo Paes, com sorrisos nos lábios, empunhando, cada um, um revólver. Entre eles está posta a imagem do Cristo Redentor, cartão postal da cidade, ali como refém. A imagem foi projetada ao fundo da fileira de policiais fortemente armados em meio aos protestos de 2013. A projeção contém, em sua mensagem, a denúncia da falta de políticas públicas em detrimento aos milionários investimentos para os eventos da Copa do Mundo e das Olimpíadas, realizadas na cidade. Além disso, a cena que se desprende da projeção e do cenário do entorno, deixa evidenciar o forte aparato repressivo do Estado posto para conter e reprimir as reivindicações populares. A projeção do grupo tem como potência gerar esse hiato entre o que se vê – reivindicações populares, repressão policial – e as forças que operam para que se chegue nessa dada situação, através de imagens metafóricas e contrainformação. Em momentos de crise, esse caráter revolucionário ligado a proposições estéticas que atuam com contrainformação, mas do que nunca se faz urgente e

necessário. Necessário porque pode gerar outras percepções e novas relações de afeto, rompendo com o que está posto como realidade e gerando outras possíveis realidades, como afirma Suely Rolnik:

“A especificidade da arte enquanto modo de expressão, de produção de linguagem e de pensamento é a invenção de possíveis, – estes ganham corpo e se apresentam ao vivo na obra. Daí o poder de contágio e de transformação de que é portadora a ação artística. É o mundo que está em obra por meio desta ação. Não há então porque estranhar que a arte se indague sobre o presente e participe das mudanças que se operam na atualidade. (ROLNIK, 2006, p. 2)



Figura 15 - Coletivo Projeção, *Manifestação no Palácio da Guanabara*, Rio de Janeiro 2013. (Fonte: <<https://www.facebook.com/plataformaprojetacao/photos/a.516695501717735/518806554839963/?type=3&theater>> Acesso em 10 de junho de 2019)

“O Projetação é esse grupo de pessoas que tenta tirar essa lógica do Estado ou da instituição privada. Ou de precisar ser a TV, para criar informação”. (FUENTES, 2016) Tensionando a questão sobre a posse e concessão para divulgação e exibição de imagens e informações, o grupo se insere, projetando em superfícies móveis, em suportes efêmeros, como carros em movimento, em ônibus e táxis da cidade do Rio. A estabilidade da luz projetada permite que a imagem continue nítida mesmo enquanto seus suportes estão em movimento, o que torna a multiplicidade de estados temporais na fotografia em algo ainda mais complexo. Em uma situação, um policial, ao tentar impedir a projeção da frase “Nossa polícia não tem educação” no Palácio da Guanabara, coloca um objeto à frente da lente do projetor para interromper a produção da imagem. No entanto, por se tratar de uma projeção, a mesma frase passa a ficar estampada no objeto segurado pelo policial, o que reitera o enunciado da projeção. O imprevisível compõe a cena. O suporte para imagem não é apenas móvel; neste exemplo, ele encarna o próprio conteúdo da imagem e o reafirma.

No texto *Fotografia contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias*, Antônio Fatorelli analisa as recentes inovações tecnológicas em sua mobilização em expandir o hiato entre percepção e ação, “potencializando a importância do corpo na experiência estética.” A ausência de suporte estável é considerada pelo autor quando diz:

Nas condições de instabilidade e de quase imaterialidade das imagens contemporâneas, o corpo e os processos proprioceptivos são convocados a suplementar esse déficit de substancialidade – ausência de suporte estável, projeções randômicas –, ele mesmo instado a participar de modo criativo nos processos de aquisição perceptiva e cognitiva. (FATORELLI, 2013, p. 6)

Tal condição de precariedade e de quase imaterialidade das imagens acaba por estimular no espectador uma outra disposição física e psíquica, agora, confrontado também pela “pressuposição da variabilidade, da instabilidade e da multiplicidade proporcionada pela dinâmica de atravessamento das imagens” (idem, p.6). Dinâmica que é totalmente distinta daquela sustentada pelas mídias convencionais, onde a tela está fixa, o lugar do público definido e restrito. Mas existe algo de base que as tangencia: ambas imagens compõem uma certa dominação das paisagens e da nossa experiência do real, que nos é constantemente mediada por estas. Subverter tal dinâmica de dominação, se utilizando de seu próprio aparato, é a engenhosidade das propostas contra informativas do Projetação, que assim como o *détournement* situacionista, vão se utilizar de dada linguagem e aparato estético para subverter e ressignificar toda sorte de elementos dispostos no mundo.

O coletivo mantém ainda uma plataforma virtual, onde organiza os registros das ações do grupo e disponibiliza aos visitantes um passo a passo de como criar projeções em espaço público. Tal “cartilha” vai desde o material necessário e as especificidades técnicas do projetor, até dicas e sugestões de geradores ou de como conseguir ligar o aparato no espaço público, além das pautas e manifestações que estão vigentes e acontecendo pelo mundo, propiciando que outras pessoas e grupos reproduzam ações de projeção em suas cidades e países. O coletivo ainda se engaja com causas e protestos urbanos em várias partes do mundo, projetando mensagens em apoio a causas internacionais, como, por exemplo, a ocupação da Palestina, a repressão aos movimentos sociais da Espanha e a luta do povo mexicano.

A tela é a cidade onde o coletivo inscreve suas denúncias, enquanto a problemática político-social brasileira é a principal motivação do coletivo. Questões como o direito à cidade, a repressão policial, a violação de direitos humanos, a ameaça às liberdades individuais e a criminalização dos grupos minoritários são temas caros ao engajamento do coletivo, enquanto subjaz a todas essas críticas, a crítica ao modelo de representação política. De maneira análoga as questões apresentadas pelo Comitê Invisível, o Projetação se insere nesse cenário de coletivos e grupos que criticam o modo como estaríamos submetidos a sistemas representativos que não nos representam. Por isso, buscam na ação direta de projeção, a produção de formas autônomas de fazer política em prol das lutas sociais emergentes e muitas vezes invisibilizadas pela lógica do mercado.



Figura 16. Coletivo Projetação. *Manifestação de um ano do assassinato de Marielle Franco*, 2019. (Fonte: Arquivo do Coletivo Projetação)

4.4. Tupinambá Lambido

Durante o Maio de 1968, estudantes, artistas e operários ocuparam os ateliês da Escola de Belas Artes de Paris e da Escola de Artes Decorativa da Sorbonne e formaram o *Atelier Populaire*. O grupo criou, no período da ocupação das universidades, usando a técnica da serigrafia, “uma máquina de propaganda visual que produziu entre 600 mil e um milhão de cópias de centenas de cartazes diferentes, com imagens simples e *slogans* potentes que ilustravam as inquietações do movimento. Já na entrada do ateliê se lia: “Atelier Popular: Sim. Atelier Burguês: Não”, deixando-se evidenciar a proposta do espaço e das produções que dali saiam. “A arte se transforma em uma ferramenta de comunicação gráfica e revolucionária”. (MESQUITA, 2006, p. 86) As produções eram todas coletivas, de maneira que não valorizavam a criação da obra nem reivindicavam a autoria, o que significaria a aceitação de uma concepção burguesa de arte, enquanto a iconografia dos cartazes era permeada por menções a fábricas, a escolas, à violência e aos desmandos da polícia e dos governantes, acabando por ser considerada uma das mais importantes e influentes manifestações da arte gráfica e política do século XX. Não é à toa que as manifestações de 68 ganharam status de uma revolução simbólica. Os símbolos, em seus cartazes e pichações, se encontram ainda presentes em manifestações contemporâneas, nas artes e na publicidade.



Figura 17. Ateliê Populaire. *Fotografia de uma das paredes do ateliê.* 1968.
 (Fonte: <https://autonomies.org/2014/02/amidst-the-art-of-may-68-latelier-populaire-de-paris>
 Acesso em 12 de junho 2019)

Formado no Rio de Janeiro no ano de 2017, o coletivo de artistas Tupinambá Lambido se reuniu para realizar uma espécie de campanha mídiativista de inserção de cartazes nos muros da cidade. A proposição se origina de um grupo, chamado *Aparelhamento*, e se deu em 2016, no Edifício Gustavo Capanema, em uma das ocupações da Funarte, que estava ameaça de extinção pelo governo Temer. Era a proposta de um leilão, no qual artistas brasileiros doariam suas obras e o dinheiro arrecadado seria revertido para ações de resistência ante as medidas arbitrárias do governo. Daquela mobilização, um grupo de artista se organizou utilizando-se do mesmo nome, *Aparelhamento*, e do mesmo modelo, com a proposta de agenciar um fundo monetário, como uma poupança, para viabilização de trabalhos que dificilmente, ou nunca, seriam patrocinados. Tal organização, fundada por afinidades, opera nas brechas dos

agenciamentos oficiais da arte, que necessitam do apoio governamental ou da iniciativa privada, normalmente vinculada às grandes multinacionais, instituições financeiras e bancárias. Tais patrocínios acabam por determinar os trabalhos e temáticas que serão viabilizados e, conseqüentemente, que passarão a ter visibilidade. A organização de artistas parceiros se utiliza do modelo vigente para criar um circuito alternativo de proposições artísticas, sendo a ação do Tupinambá Lambido uma das proposições sugeridas e viabilizadas.

O coletivo de artistas, muitos com trabalhos reconhecidos no circuito de arte, opta pelo anonimato ao realizar suas ações de intervenção, fazendo com que todos os cartazes do grupo sejam assinados pelo coletivo. A renúncia à autoria pelos coletivos contemporâneos interessados em intervir no espaço público é um traço comum, o que faz com que, sem autoria definida, as fronteiras entre artista, ativista ou grafiteiro fique diluída, reforçando ainda que na ação conjunta está seu valor. O coletivo faz menção a um corpo comum, autônomo, mutável e heterogêneo. O gesto de recusa da autoria individual na arte pode ser relacionado ao gesto de recusa de nomeação e de identificação dos sujeitos nas manifestações de cunho político-social, quando todos se unem em suas diferenças como um corpo coletivo não hierárquico. Além disso, a recusa por nomeação individualizada caracteriza uma estratégia diante das perseguições políticas e repressões policiais. “Anota aí, eu sou ninguém”, diz um manifestante quando entrevistado em uma das manifestações de 2013 na cidade de São Paulo. A não predicação do manifestante guarda sua identidade e o coloca como parte de um corpo maior heterogêneo e anônimo, que escapa das falhas das representações que já não dão conta de representar os impulsos, desejos e reivindicações que as operam. O filósofo Vladimir Safatle, em uma de suas

publicações sobre os acontecimentos de 2013 -- *Quando as ruas queimam: Manifesto pela emergência* –, analisa tal negação como uma estratégia diante do controle dos regimes de visibilidade e do discurso, por parte dos meios de comunicação e mídia, supondo que quem controla tais regimes tem o poder de predicar o que convir, alterando e inserindo o discurso em outros contextos, de acordo com seus interesses. O gesto do manifestante ao negar um predicado geraria um colapso das predicções possíveis por querer operar para além das amarras de certa lógica. Em dado contexto, “para existir é necessário fazer a linguagem encontrar seu ponto de colapso”. (SAFATLE, 2013, p.3)

Não parece despropositada a escolha pelo nome Tupinambá Lambido. Nos remete além do dispositivo – lambe-lambe –, utilizado nas intervenções, a tribo guerreira dos Tupinambás. Os tupinambás foram uma etnia indígena que viveu no Brasil desde muito antes da chegada dos europeus e tinha fama de serem guerreiros incansáveis, além de antropófagos. No vídeo, realizado por um dos integrantes do coletivo, vemos imagens dos Tupinambás em rituais de antropofagia, entrecortado por filmagens das ações de colagem dos cartazes, feitas pela cooperativa de trabalhadores que atuam neste nicho. Tais trabalhadores são habitualmente contratados por produtoras para promoção de shows, eventos e lançamentos de discos na cidade. Em cena, no mesmo vídeo, podemos apreciar o processo de feitura dos cartazes, montado paralelamente à posse do então presidente em exercício Michel Temer, que assumiu a presidência interina do país depois do *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff em 2016. Ao fundo, ouvimos, ainda, uma versão alterada do Hino Nacional precedida de partes do discurso de posse de Michel Temer, com o áudio também distorcido. A montagem do vídeo nos remete aos desvios

propostos nos filmes de Guy Debord, com a diferença de que o coletivo produz imagens próprias. A semelhança se dá pela ordenação das imagens selecionadas, que no novo encadeamento e na relação com as imagens que se alternam, cria um novo sentido para as mesmas.

Os cartazes do Tupinambá Lambido, inundados pela temática política, também revelam semelhanças com a técnica do *détour*. Como observamos no cartaz que se utiliza da logo do poderoso grupo de comunicação brasileiro, O Globo, para, alternando as letras, inscrever O GOLPE, em uma crítica direta as notícias e informações impulsionadas pelo grupo, que se posicionou em favor do *impeachment* da presidenta em 2016. As ações do Tupinambá Lambido podem ser inseridas no contexto das táticas de *culture jamming*²¹ e de contra publicidade, em referência ao conjunto de práticas de intervenção artística e ativista em meios da comunicação publicitária (*outdoors*, muros, pontos de ônibus etc.). Tais práticas, claramente inspiradas nos desvios situacionistas, propagaram-se pelo mundo a partir dos anos 1990, através da ação de artistas, coletivos artísticos e movimentos sociais interessados nos métodos de apropriação e subversão crítica dos canais da comunicação midiática, desviando seu sentido original para disseminar expressões, desejos e contestações individuais ou coletivas, como na logo invertida do Banco Santander transformada em “Satan”.

²¹ Já citadas acima, a expressão *culture jamming* se relaciona com práticas contra culturais fundamentadas por uma oposição à cultura da mídia.



Figura 18- Tupinambá Lambido, *O Golpe*. 2018. (Fonte: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=115417855687630&set=pb.100016582485244.2207520000.1563822107.&type=3&theater>> Acesso em 22 de junho de 2019)

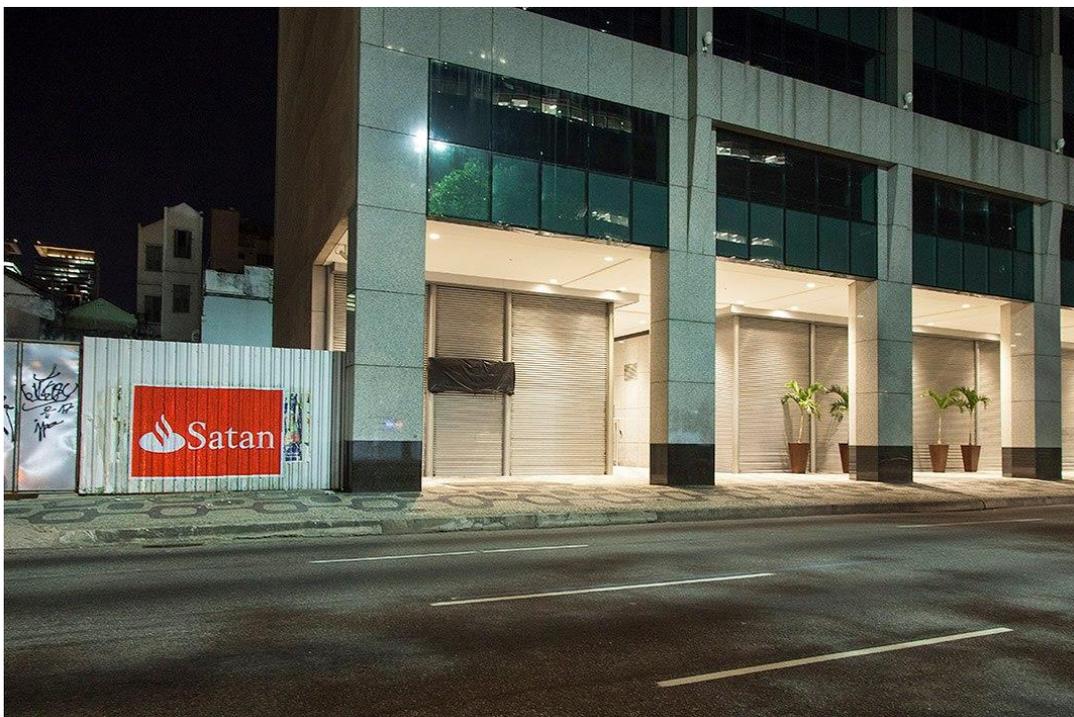


Figura 19- Tupinambá Lambido, *Satan*. 2018. (Fonte: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=325763304653083&set=pb.100016582485244.-2207520000.1563822114.&type=3&theater>> Acesso em 22 de junho de 2019)

É importante pontuar que, diferentemente das ações de contra publicidade que se fazem em *outdoors* e nos diversos aparatos oficiais de publicidade, os lambes na cidade do Rio de Janeiro não são dispositivos autorizados para comunicação. Diferentemente das mídias publicitárias formais, eles se fixam em muros, tapumes e qualquer parede que não está ocupada pelo mercado publicitário formal, enquanto os cartazes são produzidos por uma empresa, principal atuante neste ramo, e são afixados em regiões escolhidas pelos contratantes. No entanto, a permanência dos cartazes não é garantida por muito tempo, por não se tratar de uma ocupação legal do espaço expositivo, ficando os cartazes à mercê das autoridades reivindicarem sua retirada ou esquecê-los por longos períodos. Tal circuito está à margem do sistema de mídias publicitárias, mas, de outra forma, vai permitir que aqueles que não têm acesso fácil aos grandes veículos e dispositivos midiáticos possam divulgar suas mensagens, imagens ou eventos. Mais uma vez, como nas inserções de Cildo e nas projeções do Projetação, o assalto ao circuito dominante permite que determinadas mensagens e imagens circulem como contrainformação, provocando estranhamentos que podem revelar atritos entre o discurso e a realidade. Além disso, o Tupinambá Lambido, como o coletivo Projetação, estampa a cidade com um discurso que está na contramão do que é imposto e estabelecido pela mídia hegemônica, oferecendo uma resposta criativa à condição atual do espetáculo e a urgência de se manifestar e ocupar o espaço das cidades.

No Centro do Rio de Janeiro, a cerca de quatro quadras da Central do Brasil, estampados em um tapume que cerca um prédio, do outro lado da rua de

uma das sedes do jornal O Globo, temos a bandeira do Brasil delineada pelas palavras que compõem o áudio vazado do então ministro do planejamento Romero Jucá e o ex-presidente da Transpetro Sérgio Machado. O áudio ficou famoso, pois nele se sugeria a necessidade do *impeachment* da então presidenta Dilma Rousseff, para “estancar a sangria” iniciada com as operações supostamente anticorrupção da controversa operação Lava-Jato, pela qual Jucá estava sendo investigado. A bandeira brasileira é então formada por boa parte do diálogo: “É um acordo, botar o Michel, num grande acordo nacional”, “com o Supremo, com tudo”. A polêmica conversa, que parecia ter sido esquecida pela grande mídia e pelas autoridades governamentais e jurídicas, passa a ilustrar cartazes pelos muros da cidade, em uma tentativa de não apagamento de nossa memória da grave denúncia contra o golpe e a parcialidade da justiça brasileira. A bandeira brasileira, que após 2013 transformou-se símbolo de movimentos conservadores de extrema direita, é utilizada mais uma vez pelo grupo. A ação do desvio no símbolo nacional vai evocar o luto pela democracia do país sob golpe: duas enormes faixas pretas cobrem a imagem da bandeira deixando apenas uma pequena parte aparente, como um risco de Brasil prestes a ser tomado pelo luto.



Figura 20- Tupinambá Lambido, *Áudio Vazado da conversa entre Romero Jucá e Sergio Machado*, 2017. (Fonte: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=325763304653083&set=pb.100016582485244.-2207520000.1563822114.&type=3&theater> Acesso em 22 de junho de 2019)



Figura 21- Tupinambá Lambido, *Bandeira do Brasil*, 2017. (Fonte: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=122506771645405&set=pb.100016582485244.-2207520000.1563822114.&type=3&theater> Acesso em 22 de junho de 2019)

A referência ao situacionismo, observada tanto pelo uso dos cartazes quanto pela ação do *détour*, aparece agora ilustrada em um dos cartazes onde se lê o *slogan* situacionista “Seja realista, deseje o impossível”. O *slogan*, que foi repetidamente grafitado nas paredes de Paris no Maio de 68, aparece agora escrito com fontes tipográficas que se remetem a fonte utilizada pelo grupo brasileiro de rap Racionais *Mc’s*. As letras do grupo, que contêm uma forte crítica ao racismo e à desigualdade social, frequentemente denunciam a violência nas periferias e o assassinato de jovens negros. A tipografia germânica também se refere às igrejas em estilo gótico e às tatuagens que os imigrantes latinos nos Estados Unidos incorporam com imagens de santos católicos. A referência ao gótico também está presente em uma legenda no vídeo do grupo, inserida após sucessivas imagens de políticos associados ao golpe de 2016, onde se lê “Rio de Janeiro, cada dia cada noite mais gótico tropical”. O gótico, em uma de suas atribuições no Dicionário Houaiss, diz do termo aplicado pejorativamente pelos humanistas italianos na Renascença para denominar algo como bárbaro, grosseiro, não civilizado. Interessante notar como o *slogan* que tinha, em suas origens, um sentido utópico e inspirava desejos de mudança, vai em um primeiro momento nos remeter a algo positivo, e, em sua reapropriação e desvio de contexto e forma, tem seu significado drasticamente alterado.

Em resumo, o Tupinambá Lambido pode ser pensado como um coletivo de resistência, seja pela forma como insere suas imagens pela cidade, seja pelo conteúdo referente aos acontecimentos políticos recentes, espalhando seus cartazes de grandes dimensões massivamente por diversos pontos da cidade do Rio de Janeiro. Além disso, o conteúdo dos cartazes apresenta imagens e mensagens com referências atuais e muitas possíveis associações, o que é

facilmente assimilado pelo público. Muitas dessas associações passam a circular nas redes sociais, sendo reinventadas como cenários para poses, performances e todo tipo de remixagem, de modo que o détour se dá repetidamente no uso e apropriação dos cartazes pelo público, moradores e visitantes da cidade.



Figura 22- Tupinambá Lambido, *Seja Realista, deseje o impossível*, 2017. (Fonte: <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=116103452285737&set=pb.100016582485244.-2207520000.1563822114.&type=3&theater>> Acesso em 22 de junho de 2019)

Todos os projetos estéticos apresentados neste capítulo são frutos de intervenções urbanas e, desta maneira, se caracterizam por sua efemeridade. Os registros posteriores que dali frutificam – vídeos, fotos e postagens – são secundários em relação à experimentação vivenciada pela ação direta. No entanto, podem, além de ampliar seu alcance e visibilidade, agregar novos usos, significados e sentidos. Além disso, o uso do *détournement*, tal como preconizado pelos situacionistas, revelou-se como condição indispensável para a realização das intervenções no espaço público, visto que a maioria dessas propostas buscam provocar alterações no espaço e nos objetos dispostos nesse espaço, proporcionando novas interações e potencializando a criação de outros sentidos. A possibilidade de recriação de sentidos e de adaptação é potencializada por uma arte que descarta a autoria e se transforma em ação coletiva.

Assim, tais ações estéticas vão se contrapor a certa noção de arte, pautada na fixidez da representação, no valor da autoria e no público pensado como mero figurante, em uma recusa da arte que se alinha e é validada pela lógica do espetáculo. Segundo Debord, para romper com essa dinâmica espetacular as ações estéticas devem se pautar pela construção de situações:

A construção de situações começa após o desmoronamento moderno da noção de espetáculo. É fácil ver a que ponto está ligado à alienação do velho mundo o princípio característico do espetáculo: a não-participação. Ao contrário, percebe-se como as melhores pesquisas revolucionárias na cultura tentaram romper a identificação psicológica do espectador com o herói, a fim de estimular esse espectador a agir, instigando suas capacidades para mudar a própria vida. A situação é feita de modo a ser vivida por seus construtores. O papel do “público”, se não passivo pelo menos de mero figurante, deve ir diminuindo, enquanto aumenta o número dos que já não serão chamados atores, mas, num sentido novo do termo, vivenciadores. (DEBORD apud BERENSTEIN, 2003, p.4)

Por meio de tais construções, a arte deve operar como transformadora da vida cotidiana. Henri Lefebvre, como já abordamos em capítulos anteriores, acreditou nesta potencialidade da arte e que, para acessá-la, é determinante que o lugar em que ela se exhibe seja desviado para o espaço comum partilhado e, com ele, se desvie a posição do espectador para agente e constituidor da obra. Esta transformação do conceito de arte foi se dando intercorrente à sua própria constituição narrativa, de maneira que, hoje, a noção de arte já é frequentemente confrontada por produções que nascem de sua própria matriz, proporcionando uma expansão contínua de suas fronteiras e de seus limites. As mútuas influências e similaridades entre o campo da arte e o da política estão pressupostas, enquanto as fronteiras e as pluralidades do saber e das práticas se retroalimentam e caminham juntas. Não buscar diferenciá-las, mas, ao contrário, atentar para o que ressoa desta relação é fundamental para não perder o que está na raiz e determina suas proposições.

Considerações finais

Apenas a arte é capaz de dismantelar os repressivos efeitos do antigo organismo social que continua a vigorar [...] e deve ser desfeito para a construção do organismo social como um trabalho de arte. A mais moderna disciplina de arte - Escultura Social/Arquitetura Social - apenas poderá fluir quando todas as pessoas se tornarem criadoras, [...] arquitetos do organismo social. Nós temos que sondar a origem da livre potencialidade da produtividade individual (criatividade). A capacidade humana de tornar os pensamentos ativos, os sentimentos ativos e os desejos ativos, em suas mais amplas formas pode ser compreendida como um meio escultural correspondente ao conceito de escultura dividido em três elementos: indefinido – definido – movimento TODO SER HUMANO É UM ARTISTA.” (Joseph Beuys apud Bishop, 2006)

Joseph Beuys concebeu o caráter político e transformador da prática artística ao propor, na potencialidade da criatividade individual, a capacidade de dar forma ao conteúdo social. Segundo Beuys, a democracia somente pode ser de fato alcançada quando todas as pessoas se tornarem produtoras do grande organismo social. Nicholas Bourriaud propôs algo similar ao dizer que as atitudes vão se tornar formas e as formas levam a estabelecer modelos de sociabilidade. Tais visões pensam a arte próxima a uma prática de inserção social e sugerem que todo indivíduo pode participar na construção simbólica e material do espaço que habita, acabando por revelar uma compreensão ampliada do que seja a arte, que não a noção da arte como o que é unicamente referenciado por museus, galerias ou circuitos artísticos. Assim, Joseph Beuys vai estender a compreensão do que seja arte para todas as proposições que colaboram na formação de uma sociedade constituída por indivíduos autônomos e agentes em sua potencialidade crítica e criativa. Tal entendimento do que seja o escopo da

arte muitas vezes entra em confronto com as noções formais da arte, do papel do artista e do que seja o espaço expositivo. Ações como as do coletivo Viajou sem passaporte, do ERRO Grupo', do Coletivo Nós3, e mesmo de artistas como Paulo Bruscky, Yuri Firmeza, além das proposições dos coletivos Projetação e Tupinambá Lambido, seriam propostas que deslocam o objeto de arte e se apresentam em similaridade com as propostas situacionistas de construção de situações, transformando os modelos, os circuitos e as práticas sustentadas dentro da chamada lógica espetacular, e por tramarem suas proposições na aproximação da arte com a sociedade e as questões que dela emergem.

As ações dos três grupos levantadas aqui se inserem no contexto político contemporâneo que, no cenário brasileiro, teve as manifestações de junho de 2013 como disparadora do surgimento de inúmeros coletivos engajados em ações estético-políticas. A rua passa mais uma vez a ser o palco, repetidamente se convertendo na história como cenário das ações sociais de movimentos revolucionários. Em consonância com os diversos levantes espalhados pelo mundo, as insurgências, sejam na arte ou na política, apontam para uma urgência em retomar os espaços comuns e transformar as relações entre as pessoas e as formas de vida contemporâneas. A dinâmica que subjaz a crise no modelo da arte enquanto representação mobilizou a criação de novas proposições e engajamentos do fazer artístico. Uma dinâmica análoga é observada com a crise mundial da democracia representativa, que leva ao diagnóstico da existência de uma crise no modelo político-social como um todo, diagnóstico que é notado nas referidas manifestações e levantes. Diferentemente dos protestos com reivindicações claras e compartilhadas, estas insurreições dizem mais das ruínas do sistema de representação político, da

falência do modelo partidário e da urgência por outras formas de política participativa e direta. O artista, por sua vez, diante desse cenário não está indiferente, o meio e a situação em que está inserido o atravessam e são atravessados por ele. Uma postura de arte direta, interventiva, oposta à postura do artista em seu lugar de médium, quase divino, que traz à obra ao mundo. As práticas artísticas apresentadas aqui podem se configurar como um modelo de alternativa a este panorama de crise generalizado. Todas elas se colocam como um enfrentamento crítico à hegemonia de um sistema de artes e de promoção de visibilidade, o que se expande até uma crítica às certas normas e padrões não só no universo da arte, mas da sociedade como um todo, na mesma medida em que vão se diluindo as diferenças entre a produção de arte e uma ação criativa e transformadora no mundo.

Ao analisarmos os movimentos das vanguardas, passando pelas décadas de 1960, fica aparente a vontade de encorajar a participação do espectador nas produções artísticas. Em certa medida, a arte é sempre endereçada a um outro. Os trabalhos aqui apresentados estão em diálogos constantes com esses outros, convocando-os a serem sujeitos ativos, empoderados pela experiência participativa física ou simbólica. Os desvios da arte para além do espaço expositivo tradicional, a participação do público, não mais subjugado pela lógica do ver passivo, permeiam todas as ações apresentadas neste trabalho.

Com o propósito de buscar índices de influência situacionista, como uso do *détournement* nas práticas artísticas apresentadas, foi realizado um breve percurso diacrônico, buscando as raízes e razões para tais proposições. O uso

de técnicas situacionistas pode ser encontrado desde sua inspiração nas vanguardas históricas, passando pelos movimentos de resistência dos anos 1960 e 1970, pelas ações do *culture jamming* e da contra publicidade, nas diversas propostas de intervenção urbana e nas ações estético-políticas dos dias presentes. As características que unem as diversas proposições daí influenciadas são muitas, mas podemos resumir em: o pressuposto da ação na cidade como campo de experiência artística e política; a construção de situações, que não prescindem do espaço e do contexto onde a ação será executada; a prática do *détournement*, acionando a alteração e subversão dos padrões e de significados pré-existentes; e a recusa da autoria, acionando o coletivo.

Os artistas e coletivos que emergem das interseções entre arte, ativismo político e movimentos sociais vão explorar de que maneira o espaço urbano pode servir de palco na busca por novos campos de ação política e de experiência do fazer artístico. Na execução dos desvios no espaço urbano, através da construção de situações, se opera uma transgressão do espetáculo cotidiano. Ações como a do ERRO Grupo convocam o público a se apropriar da cena e a alterá-la, se pautando por expressões sociais espontâneas. Tal abertura permite que outros agentes e atores, cada qual com sua concepção estética, ética, com sua experiência e questionamentos, se tornem visíveis. Em proposições como essas, o espaço capitalizado da cidade é devolvido como espaço público, subvertendo a ideologia individualista que figura na base da sociedade espetacular. Tal ideologia visa conservar o isolamento do indivíduo, por meio daquilo que Debord designou de passividade e alienação espetacular. Mesmo levando em consideração o contexto da época em que tais conceitos

foram elaborados por Debord, percebe-se, por outro lado, que a condição espetacular ainda se mantém na atualidade, inclusive com desdobramentos mais aprofundados e arraigados na estrutura social.

É importante deixar dito que, como o universo que se quis adentrar é muito extenso, este trabalho não teve a ilusão de dar conta de muitas das proposições e intervenções que, operando com práticas de inspiração situacionista, pusessem em confronto o cenário estético-político contemporâneo. O que se apresenta é um recorte interessado, que buscou tensionar propostas que nos pareciam relevantes para levantar questionamentos e relacionar proposições práticas com algumas das teorias que pensam o tempo presente, seja no âmbito da política, da cultura ou da arte. Por outro lado, acredito que as discussões levantadas podem servir de referência para outras pesquisas que busquem relações entre o situacionismo, suas estratégias, proposições de intervenção urbana e arte contemporânea. As ideias e as ações da Internacional Situacionista, além de servirem como referência, contribuíram como embasamentos para sustentar a leitura das proposições artísticas estudadas neste trabalho, aproximando épocas e inspirações distintas.

Referências Bibliográficas

- ADORNO T. *Teoria Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.
- ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea. Uma história Concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BARTHES, Barthes. *Aula Inaugural*. São Paulo: Cultrix, 1980.
- BASBAUM, Ricardo (Org.) *Arte Contemporânea Brasileira - texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2001.
- BEY, Hakim. *TAZ: Zona autônoma temporária*. São Paulo: Conrad Editora, 2001.
- BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas, v.1: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BERTUCCI, Patrícia. *Evento fim da década: Performer, Espectador e espaço público entre a ditadura e democracia*. Revista Aspás, vol. 6, n. 1, 30 de junho 2016. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/111286>. Acesso em 15/5/2019.
- BISHOP, Claire (Ed.). *Participation: Documents of Contemporary Art*. Londres: Whitechapel Gallery; Cambridge: MIT Press, 2006.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional, a política das relações*. In: LAGNADO, Lisette (Org.). in 27ª. Bienal de São Paulo: seminários. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Radicante: por uma estética da globalização*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BURGER, P. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- BRETON, André. *Manifesto Surrealista*. Trad. Jorge Forbes. Brasília: Brasiliense, 1985.
- CAMPBELL, Brígida. *Arte para uma cidade sensível*. São Paulo: Editora Invisíveis Produções, 2015.
- CARVALHO, Flávio de. *Experiência n.2: realizada sobre uma procissão de Corpus Christi: uma possível teoria e uma experiência*. Rio de Janeiro: Nau, 2001.
- CÉSAR, Marisa Flório. *Nós, o outro, o distante: na arte contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro: Circuito, 2014

CHIPP, Herschel B.; TAYLOR, Joshua C. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1999.

COMITÊ INVISÍVEL. *Aos nossos amigos. Crise e Insurreição*. Trad. Edições Antipáticas. São Paulo: n-1, 2016.

COMITÊ INVISÍVEL. *A Insurreição que vem*. Trad. Vinicius Honesko. São Paulo: n-1, 2013.

DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus, 2006.

DANTO, Arthur. O mundo da arte. Trad. Rodrigo Duarte. *Arte filosofia* (Ouro Preto), n. 1, 2006.

DANTO, Arthur. *A transfiguração do lugar-comum*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do espetáculo – Comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DEBORD, Guy. *Relatório sobre a construção de situações e sobre as condições de organização e de ação da tendência situacionista internacional*. In: JACQUES, Paola Berenstein (Org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

DEBORD, Guy. WOLMAN, Gil. *Um guia prático para o desvio* (1956). Disponível em <http://baixacultura.org/um-guia-para-usuarios-do-detournement/>. Acesso em 4/5/2018.

DELEUZE, Giles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – Capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

DELEUZE, Giles. *O que é o ato de criação*. Palestra de 1987. Trad. José Marcos Macedo Edição brasileira: Folha de São Paulo, 1999.

DELEUZE, Giles. *O que é filosofia?* Trad. B. Prado Jr. e A. A. Muñoz. São Paulo: Ed. 34, 1992.

DEMPSEY, A. *Estilos, escolas e movimentos: guia enciclopédico da arte moderna*. São Paulo: Cosac Naify. 2003

FATORELLI, Antônio. *Fotografia contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias*. Rio de Janeiro: Senac, 2013.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FOUCAULT, Michel. *Segurança, território, população*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2009.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Rio de Janeiro: Vozes, 1987.

FREIRE, Cristina. *Paulo Bruscky. Arte, arquivo e utopia*. Recife: CEPE, 2006.

FREITAS, Artur. *Arte de guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2013.

FREITAS, Artur. *Poéticas e Políticas: As artes entre o golpe de 1964*. Curitiba: Editora UFPR, 2004.

GROYS, Boris. *La transformaciones del arte en el ágora contemporânea*, 2014. Disponível em https://drive.google.com/file/d/1IIE0-3Kjfo1omP1-Gcd5VnsGtR_f_Ap/view. Acesso em 25/4/2018.

ERRO GRUPO. *Jogos de guerra*, c2018. Página inicial. Disponível em: <https://www.errogrupo.com.br/>. Acesso em 20/5/2019.

HARVEY, David. A Liberdade da Cidade. *Espaço e Tempo* (São Paulo, GEOUSP, n. 26, 2009. Disponível em <http://www.geografia.fflch.usp.br/publicacoes/Geosp/Geosp26/0918>. Acesso em 12/4/2018.

HARVEY, David. *Cidades Rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

HOME, Stewart. *Assalto à cultura: Utopia subversão guerrilha na (Anti) arte do século XX*. São Paulo: Conrad, 2004.

HUBERMAN, Didi. *Levantes*. São Paulo: Sesc, 2017.

JAPPE, Anselm. *Guy Debord*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1999.

JACQUES, Paula. *Corpos e cenários urbanos: territórios urbanos e políticas culturais*. Salvador, Editora da UFBA, 2006.

LEFEBVRE, Henri. *A vida cotidiana no mundo moderno*. São Paulo: Ática, 1991.

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

LONGONI, Ana. El mito de Tucumán Arde. Horizons et dispositif des pays do Rio de la Plata (XXe Siècle). *Artelogie*, n. 6, Juin. 2014. Disponível em <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article=308>. Acesso em 10/3/2019.

LUDD, Ned. *Urgência das ruas*. Rio de Janeiro: Editora Conrad, 2002.

MARSILLAC, A. L. M. *Cildo Meireles e Paulo Bruscky: Sobre o despertar de uma arte política e utópica*. Prêmio Brasil Arte Contemporânea. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2010.

MESQUITA, André. *Insurgências Poéticas. Arte ativista e ação coletiva*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2011.

MORAIS, Frederico. *O corpo é o motor da obra*. In: MORAIS, Frederico. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975, p. 24-34.

PALLAMIN, Vera M. *Arte Urbana*. São Paulo: Região Central (1945-1999). Obras de caráter temporário e permanente. São Paulo: Annablume, 2000.

PELBART Peter Paul. *A vertigem por um fio: políticas da subjetividade contemporânea*. São Paulo, Iluminuras, 2000.

PELBART Peter Paul. *Carta aberta aos secundaristas*. São Paulo: n-1,2016. Disponível em: <http://cgeducacao.com.br/carta-aberta-aos-secundaristas/>.

PERNIOLA, Mario. *Os Situacionistas: O movimento que profetizou a “Sociedade do Espetáculo”*. São Paulo: Annablume, 2009

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível; estética e política*. São Paulo: Ed. 34. 2014.

RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento*. São Paulo: Ed. 34. 2018.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *Política da arte* (2005). Disponível em <http://perfopraticas.files.wordpress.com/2011/09/ranciere-jacques-apolc3adtica-da-arte.pdf>. Acesso em 22/2/2018.

SCOVINO, Felipe (Org.). *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial, 2009.