



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

Campus de São Paulo

Instituto de Artes

Alexandre Gomes Vilas Boas

ARTIVISMO: UMA REVOLUÇÃO HÍBRIDA EM AÇÃO

SÃO PAULO

2023

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

Campus de São Paulo

Instituto de Artes

Alexandre Gomes Vilas Boas

Tese apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Artes Visuais.

Área de Concentração: Artes Visuais

Linha de Pesquisa:

Processos e Procedimentos Artísticos.

Orientadores:

Prof. Dr. Sérgio Mauro Romagnolo

Prof. Dr. Agnus Valente (*in memoriam*)

São Paulo

2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio, convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

V697a	Vilas Boas, Alexandre Gomes, 1973- Artivismo : uma revolução híbrida em ação / Alexandre Gomes Vilas Boas. - São Paulo, 2023. 265 f. : il. color. Orientador: Prof. Dr. Sergio Mauro Romagnolo Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes 1. Arte - Aspectos políticos. 2. Linguística. 3. Arte - Filosofia. 4. Arte interativa. I. Romagnolo, Sergio Mauro. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título. CDD 701.18
-------	--

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

Alexandre Gomes Vilas Boas

ARTIVISMO: UMA REVOLUÇÃO HÍBRIDA EM AÇÃO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Artes Visuais.

Área de concentração: Artes Visuais. Linha de Pesquisa: Processos e Procedimentos Artísticos.

Banca Examinadora

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Mauro Romagnolo

Presidente: Prof. Dr. Sérgio Mauro Romagnolo

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – Instituto de Artes – IA/UNESP – São Paulo/SP

1º Examinador: Prof. Dr. Sérgio Mauro Romagnolo

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – Instituto de Artes – IA/UNESP – São Paulo/SP

2º Examinador: Prof. Dr. José Paiani Spaniol

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – Instituto de Artes – IA/UNESP – São Paulo/SP

3º Examinador: Prof. Dr. Antônio Busnardo Filho

Centro Universitário de Várzea Grande – UNIVAG/MT

4º Examinador: Prof. Dr. Arnaldo Valente Germano da Silva

Universidade de São Paulo – Escola de Comunicações e Artes ECA/USP – São Paulo/SP

5º Examinador: Prof. Dr. Vinícius Pontes Spricigo

Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP – Guarulhos/SP

1º Suplente: Prof. Dr. Rogério Rauber

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – Instituto de Artes –
IA/UNESP – São Paulo/SP

2º Suplente: Prof. Dr. Sérgio Augusto de Oliveira

Universidade Nove de Julho – Uninove – São Paulo/SP

3º Suplente: Prof. Dra. Constança Maria Lima de Almeida Lucas

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS/MS

Aprovado em: 11/ 05 / 2023

Local de Defesa:

Instituto de Artes - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho –
IA/UNESP – São Paulo/SP

Dedico esta tese à minha mãe,
Maria Manuela Vilas Boas; mulher forte, imigrante, que saiu aos 15 anos de
casa para atravessar o oceano e lançar-se para a grande aventura que é a
vida; mãe dedicada, amiga e rigorosa. Muito de sua força é o motor de toda a
nossa família.

Dedico ao meu pai,
Manuel dos Santos Vilas Boas (1934 – 2019), *in memoriam*.
Imigrante igualmente.
Aos 18 anos veio para o Brasil e conheceu mamãe. Amoroso, honrado e gentil,
foi ele que me levou a ver e a pensar no outro, de forma mais sensível, muitas
e muitas vezes, por meio do riso, de suas histórias, e do desenho.

Dedico aos meus irmãos, Manuel e Carlos, por me ajudarem
a usar ferramentas, andar de bicicleta e construir meus sonhos,
por mais estranhos que pudessem parecer.

Por fim, dedico a todas e todos estudantes de Arte, desejando que sejam
provocados a seguir aprofundando as questões de como fazer com que a Arte
contribua para a construção de uma sociedade mais justa.

Câmara de Ecos

Cresci sob um teto sossegado,
meu sonho era um pequenino sonho meu.
Na ciência dos cuidados fui treinado.

Agora, entre meu ser e o ser alheio,
a linha de fronteira se rompeu.

Waly Salomão (2007)

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que me acompanham neste grande mistério que é desvendar a vida. Ela vale cada segundo dispendido na tentativa de entendimento.

Agradeço à minha família, aos meus sobrinhos, Thomáz, Sofia e Gabriel; e meus irmãos, Carlos e Manuel, com quem aprendi muito de minhas habilidades manuais.

Agradeço aos meus companheiros e companheiras do Coletivo Ateliê 308, com quem tenho partilhado e aprendido tanto nestes anos todos de convívio e luta.

Agradeço aos meus colegas professores com quem tive o privilégio de trabalhar durante estes trinta anos, em diversas instâncias, desde a educação de base até o ensino superior.

Aos companheiros e companheiras de pesquisa, amigos de vida e trabalho, que apoiaram e apoiam nossos projetos e excentricidades.

Ao meu atual orientador, o Professor Dr. Sérgio Mauro Romagnolo, que me acolheu em um momento de tristezas, dúvidas e de impasses sobre a pesquisa.

Aos docentes e funcionários do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, IA/UNESP – SP, por seu conhecimento partilhado, disponibilidade e dedicação.

A todos os examinadores e examinadoras que aceitaram compor a banca de avaliação, por seus valiosos conselhos e disponibilidade em partilhar suas experiências.

Ao meu orientador do Mestrado e do início do Doutorado, que partilhou seus conhecimentos, sabedoria e generosidade, o saudoso Professor Dr. Agnaldo Valente Germano da Silva, o artista híbrido Agnus Valente, que me incentivou a iniciar esta pesquisa e esteve sempre presente, encorajando-me a acreditar e aconselhando-me a não prometer o que não possa cumprir. Ainda não aprendi, mas, continuarei tentando honrar seus ensinamentos.

Agnus permanecerá comigo sempre, por toda a minha jornada, como exemplo de ética, respeito, generosidade e amizade que se pode ter, mesmo em uma sociedade, por vezes, tão áspera.

ARTIVISMO: UMA REVOLUÇÃO HÍBRIDA EM AÇÃO.

RESUMO

A presente Tese de Doutorado foi desenvolvida em duas vertentes: teórica, com estudos sobre Artivismo; e criativa, com a realização de uma prática artista deste pesquisador, tanto individualmente quanto coletivamente junto ao grupo Coletivo Ateliê 308. A pesquisa teórica investigou o princípio híbrido do Artivismo, no contexto do “Hibridismo em Artes”, das “Hibridações de Meios, Sistemas e Poéticas” e “Heurística Híbrida” das pesquisas de Agnus Valente, aplicando esses conceitos para investigar a hibridação de Arte e Política, inerente ao Artivismo, bem como as hibridações desenvolvidas no processo de criação de artistas e coletivos artistas, pela multiplicidade de meios e linguagens articulada em suas ações, e pela tendência à criação coletiva, resultando na percepção de que uma das forças revolucionárias do Artivismo reside em seu caráter híbrido. O texto apresenta uma reflexão sobre o Artivismo dentro do panorama contemporâneo, tendo como ponto de partida a frase “A revolução não será televisionada” da canção de Scott Heron, cuja apropriação por vários grupos em diferentes momentos de embate sociopolítico revelam a necessidade recorrente da conjunção de Arte e Política. A pesquisa investiga a evolução dos espaços de trabalho, com um levantamento histórico das formas primitivas de ateliê até os dias atuais, apontando o caráter político da transferência do ateliê do espaço privado para o público. Os conceitos de “Campo Ampliado” de Rosalind Krauss e “Não-lugar” de Marc Augé embasam as reflexões sobre o lugar do ateliê e de outros espaços na produção atual, considerando o urbano e, sobretudo, o virtual como espaços de atuação por excelência do Artivismo Contemporâneo. Nessa perspectiva, apresenta estudos de caso de ações que estabelecem relações entre uma poética artista e formas híbridas de produção, tendo como referência intervenções urbanas na Ocupação Prestes Maia, e o caráter contestatório da Arte Correio, com foco no contexto histórico-político de suas atividades. A pesquisa artística pautou-se por ações artistas de intervenção urbana do Coletivo Ateliê 308 em Guarulhos. Tendo como referência a Teoria da Deriva de Guy Debord e os conceitos de “Campo Ampliado”, de “Não-Lugar”, já mencionados, e de “Estética Relacional” de Bourriaud, as ações evocam histórias narradas, invisibilidade, apagamento e memória, através de desenhos, pinturas e

gravuras produzidos durante as derivas, articulando o acesso híbrido das obras nas ruas da cidade com *QR-Codes* e vídeos hospedados na *internet* que podem ser acessados por todos e de qualquer lugar. Em suma, considerando sua importância na atualidade, parece-nos que o Ativismo vem se configurando como uma nova Área de Conhecimento, não pertencendo nem à área de Artes e nem de Política, ou Ciências Políticas, uma vez que pelo amálgama da hibridação de Arte e Ativismo, representado de forma inseparável no neologismo, o conceito não se enquadra adequadamente em nenhuma das áreas específicas.

PALAVRAS-CHAVE: Ativismo / Arte Ativista; Arte e Política / Arte Engajada; Arte Híbrida / Hibridismo em Artes; Arte Colaborativa / Arte Participativa; Ativismo e Estética Relacional.

ARTIVISM: A HYBRID REVOLUTION IN ACTION.

ABSTRACT

The present Doctoral Thesis was developed in two aspects: theoretical, with studies on Artivism; and creative, with the realization of an activist practice by this researcher, both individually and collectively with the group Coletivo Ateliê 308. The theoretical research investigated the hybrid principle of Artivism, in the context of “Hybridism in Arts”, of “Hybridations of Media, Systems and Poetics” and “Hybrid Heuristics” from the Agnus Valente’s research, applying these concepts to investigate the hybridation of Art and Politics, inherent to Artivism, as well as the hybridations developed in the creation process by activists and activist collectives, due to the multiplicity of media and languages articulated in their actions, and by the tendency towards collective creation, resulting in the perception that one of the revolutionary strengths of Artivism resides in its hybrid character. The text presents a reflection on Artivism within the contemporary panorama, taking as a starting point the phrase “The revolution will not be televised” from the song by Scott Heron, whose appropriation by many groups in different moments of socio-political struggle reveals the recurrent need of the conjunction of Art and Politics. The research investigates the evolution of workspaces, with a historical study on the primitive forms of atelier until the present day, pointing out the political character of the transfer of the atelier from the private space to the public one. Concepts of “Expanded Field” by Rosalind Krauss and “Non-place” by Marc Augé form the basis for reflections on the atelier and other spaces in current production, considering the urban and, above all, the virtual as spaces par excellence for the work of Contemporary Artivism. In this perspective, it presents case studies of actions that establish relationships between an activist poetics and hybrid forms of production, having urban interventions in the Prestes Maia Occupation as a reference, and the contestatory character of Mail Art, focusing on the historical and political context of its activities. The artistic research was guided by activist actions of urban intervention by Coletivo Ateliê 308 in Guarulhos. With reference to Guy Debord’s “Theory of Drift” and the concepts of “Expanded Field”, “Non-Place”, already mentioned, and Bourriaud’s “Relational Aesthetics”, the actions evoke narrated stories, invisibility, erasure and memory, through drawings, paintings and engravings produced during the drifts, articulating the

hybrid access of the works on the streets of the city with QR-Codes and videos hosted on the internet that can be accessed by everyone and from anywhere. In short, considering its current importance, it seems to us that Artivism has been configuring itself as a new Area of Knowledge, belonging neither to the area of Arts nor Politics, or Political Sciences, since due the amalgam of the hybridation of Art and Activism, represented in an inseparable way in the neologism, the concept does not fit properly in any of the specific areas.

KEYWORDS: *Artivism/Activist Art; Art and Politics/Engaged Art; Hybrid Art/Hybridism in Arts; Collaborative and Participatory Art; Activism and Relational Aesthetics.*

ARTIVISMO: UNA REVOLUCIÓN HÍBRIDA EN ACCIÓN.

RESUMEN

Esta Tesis Doctoral se desarrolló en dos áreas: teórica, con estudios sobre Artivismo; y creativa, con la realización de una práctica activista por esta investigadora, tanto individual como colectivamente con el grupo Coletivo Ateliê 308. La investigación teórica investigó el principio híbrido del Artivismo, en el contexto del “Hibridismo en las Artes”, de las “Hibridaciones de los Medios , Sistemas y Poéticas” y “Heurísticas Híbridas” a partir de la investigación de Agnus Valente, aplicando estos conceptos para investigar la hibridación de Arte y Política, inherente al Artivismo, así como las hibridaciones desarrolladas en el proceso de creación de activistas y colectivos activistas, debido a la multiplicidad de medios y lenguajes articulados en sus acciones, y por la tendencia a la creación colectiva, resultando en la percepción de que una de las fuerzas revolucionarias del Artivismo reside en su carácter híbrido. El texto presenta una reflexión sobre el Artivismo dentro del panorama contemporáneo, tomando como punto de partida la frase “La revolución no será televisada” de la canción de Scott Heron, cuya apropiación por muchos grupos en distintos momentos de la lucha sociopolítica revela la necesidad recurrente de la conjunción de Arte y Política. La investigación indaga en la evolución de los espacios de trabajo, con un recorrido histórico de las formas primitivas de atelier hasta nuestros días, señalando el carácter político del traslado del atelier del espacio privado al público. Los conceptos de “Campo Expandido” de Rosalind Krauss y “No-Lugar” de Marc Augé forman la base de reflexiones sobre el lugar del atelier y otros espacios en la producción actual, considerando lo urbano y, sobre todo, lo virtual como espacios de actuación por excelencia para el Artivismo Contemporáneo. Desde esta perspectiva, presenta estudios de caso de acciones que establecen relaciones entre una poética activista y formas híbridas de producción, teniendo como referencia las intervenciones urbanas en la Ocupación Prestes Maia, y el carácter contestatario del Arte Correo, centrándose en el contexto histórico-político de sus actividades. La investigación artística fue guiada por acciones activistas de intervención urbana del Colectivo Ateliê 308 en Guarulhos. Tomando como referencia la Teoría de la Deriva de Guy Debord y los conceptos de “Campo Expandido”, “No-Lugar”, ya mencionados, y la “Estética Relacional” de Bourriaud, las acciones evocan

historias narradas, invisibilidad, borrado y memoria, a través de dibujos, pinturas y grabados producidos durante las derivas, articulando el acceso híbrido de las obras en las calles de la ciudad con QR-Codes y videos alojados en internet accesibles para todos y desde cualquier lugar. En definitiva, considerando su importancia actual, nos parece que el Artivismo se ha ido configurando como una nueva Área de Conocimiento, no perteneciente ni al área de las Artes ni a la Política, ni a las Ciencias Políticas, ya que, debido a la amalgama de la hibridación de Arte y Política, representada de manera inseparable en el neologismo, el concepto no encaja adecuadamente en ninguna de las áreas específicas.

PALABRAS CLAVE: *Artivismo/Arte Activista; Arte y Política/Arte Comprometido; Arte Híbrida/Hibridez en Artes; Arte Colaborativo y Participativo; Activismo y Estética Relacional.*

LISTA DE IMAGENS

- Figura 1 Intervenção de Critical Art Ensemble (CAE). SCHWABSKY, Barry. *Patriotism as paranoia: Steve Kurtz and the Critical Art Ensemble*. In: **Radical Philosophy** 129, Jan/Fev 2005. Fonte: *Radical Philosophy* 129, 2005. On-line. Disponível em: <<https://www.radicalphilosophy.com/commentary/patriotism-as-paranoia>>. Acesso em: 01 ago. 2021.
- Figura 2 Seja marginal, seja herói. 1968. Bandeira-poema de Hélio Oiticica. Pintura sobre tecido, 85 x 114,5 x 3 cm, da Coleção Eugênio Pacelli. Foto: Jaime Acioli. Fonte: MAM Rio On-Line. Disponível em: <<https://mam.rio/obras-de-arte/por-que-homenagear-bandidos/>>. Acesso em: 01 ago. 2021.
- Figura 3 Metaesquema. 1958. Hélio Oiticica. Guache sobre cartão, 68 x 50 cm, Coleção Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, doação Fininvest. Foto: Vicente de Mello. Fonte: MAM Rio On-Line. Disponível em: <<https://mam.rio/obras-de-arte/metaesquemas-1956-1958/>>. Acesso em: 02 ago. 2022.
- Figura 4 Penetrável Filtro. 1972. Hélio Oiticica. Fonte: *Touch of Class On-Line*. Disponível em: <<http://www.touchofclass.com.br/index.php/2019/06/27/video-helio-oiticica-penetravel-filtro-1972-art-basel-unlimited-2019/>>. Acesso em: 01 ago. 2022.
- Figura 5 *Magic Square*. 1977. Hélio Oiticica. Instituto Inhotim/MG. Fonte: André Dorigo On-line. Disponível em: <<https://andredorigo.com.br/helio-oiticica/>>. Acesso em: 09 jan. 2023.
- Figura 6 Tropicália, Penetráveis PN2: Pureza é um Mito e PN3: Imagético. 1966–67. Hélio Oiticica. Fonte: *Tate Modern On-Line*. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/artists/helio-oiticica-7730/story-helio-oiticica-and-tropicalia-movement>>. Acesso em: 03 jan. 2023.
- Figura 7 Capa de T.A.Z., de Hakim Bey, pseudônimo de Peter Lambom Wilson, considerado um clássico hoje para quem busca engajar seus trabalhos numa forma de ativismo. Fonte: *Goodreads On-Line*. Disponível em: <<https://www.goodreads.com/book/show/189938.TAZ>>. Acesso em: 02 ago. 2022.
- Figura 8 Tanques e tropas ocupam o gramado em frente ao Congresso Nacional após o Golpe de Estado, em 1964. Arquivo Público do Distrito Federal. Fonte: Senado On-Line. Disponível em: <<https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2020/03/31/no-aniversario-do-golpe-de-1964-senadores-divergem-sobre-governo-militar>>. Acesso em: 03 mar. 2022.
- Figura 9 *Merzbau em Hannover*. Kurt Schwitters . Foto: Wilhelm Redemann, 1933. Fonte: *MoMA On-Line*. Disponível em: <https://www.moma.org/explore/inside_out/2012/07/09/in-search-of-lost-art-kurt-schwitters-merzbau/>. Acesso em: 11 out. 2022.
- Figura 10 Beuys plantando uma de suas árvores na Documenta 7, em 1982. Fonte: *AWA Tree Consultants On-Line* (2019). Disponível em: <<https://www.awatrees.com/2019/12/06/joseph-beuys-the-art-of-arboriculture/>>. Acesso em: 02 ago. 2023.
- Figura 11 Capa do disco *The Revolution will not be televised*, de Gil Scott Heron, lançado em 1971. Fonte: *Phonica Records On-Line*. Disponível em: <<https://www.phonicarecords.com/product/gil-scott-heron-the-revolution-will-not-be-televised-lp-bgp-records/162694>>. Acesso em: 02 abr. 2021.

- Figura 12 Cartaz do documentário *The Revolution will not be televised*, que trata da tentativa de derrubada de Hugo Chávez. Fonte: *Wikimedia. On-Line*. Disponível em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/pt/7/7a/The_Revolution_will_not_be_Televised.gif>. Acesso em: 07 maio 2022.
- Figura 13 Confronto entre *Black Blocks* e Polícia Militar em São Paulo, 2016. Fonte: Agência Brasil. Hoje em Dia. *On-Line*. Disponível em: <<https://www.hojeemdia.com.br/black-blocs-enfrentam-pm-e-depredam-centro-de-s-o-paulo-1.350972>>. Acesso em: 03 ago. 2022.
- Figura 14 Cartazes dos movimentos estudantis e de trabalhadores, em maio de 1968, impactaram a sociedade pelo poder de mobilização e comunicação imediata. Fonte: *Open Culture. On-Line*. Disponível em: <<https://www.openculture.com/2017/01/a-gallery-of-visually-arresting-posters-from-the-may-1968-paris-uprising.html>>. Acesso em: 03 ago. 2022.
- Figura 15 O que é arte? Para que serve? *Performance*, 1978. Paulo Bruscky. Fonte: Arte que Acontece. *On-Line*. Disponível em: <<https://www.artequaeacontece.com.br/cinco-pontos-chave-para-entender-a-arte-de-paulo-bruscky/>>. Acesso em: 05 nov. 2022.
- Figura 16 Ação realizada em 18 de abril, véspera do Dia do Índio, em São Paulo, 2018. Fonte: Revista Exame. *On-Line* (2018). Disponível em: <<https://exame.com/brasil/pichador-do-patio-do-colegio-tambem-atacou-monumento-as-bandeiras/>>. Acesso em: 04 dez. 2022.
- Figura 17 Manifestações da população Palestina na Faixa de Gaza. Fotografia de A'ed Abu Amro. Outubro 2018. Fonte: Resumo Fotográfico *On-Line* (2018). Disponível em: <<https://www.resumofotografico.com/2018/10/fotografia-de-manifestante-palestino-e-comparada-com-obra-do-pintor-eugene-delacroix.html>>. Acesso em: 22 dez. 2022.
- Figura 18 Derrubada do monumento de Edward Colston, em 07 de junho de 2020, durante manifestação *Black Lives Matter*, em Bristol, Inglaterra. Foto: Ben Birchall/PA via AP. Fonte: Portal G1 (2020). Disponível em: <<https://g1.globo.com/mundo/noticia/2020/06/11/estatua-de-escravocrata-britanico-derrubada-por-manifestantes-e-retirada-do-rio.ghml>>. Acesso em: 22 dez. 2022.
- Figura 19 Manifestações da Praça de Santiago, capital do Chile, que reuniu em torno de um milhão de pessoas. Foto: Susana Hidalgo. Fonte: Portal G1 (2019). Disponível em: <<https://g1.globo.com/mundo/noticia/2019/10/29/o-chile-acordou-autora-da-foto-viral-que-marcou-protestos-conta-o-que-sentiu-ao-capturar-imagem.ghml>>. Acesso em: 22 jan. 2023.
- Figura 20 Estátua de Borba Gato (1649/1718) em chamas. Julho de 2021. Foto: Gabriel Schlickmann. Fonte: Portal G1 (2022). Disponível em: <<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2022/09/08/apos-1-ano-tres-acusados-de-incendiar-estatua-do-bandeirante-borba-gato-sao-julgados-em-sp.ghml>>. Acesso em: 22 dez. 2022.
- Figura 21 Modelo de uma oficina de carpintaria do antigo Egito. Fonte: *Egypt Museum. On-Line*. Disponível em: <<https://egypt-museum.com/model-of-a-carpentry-workshop/>>. Acesso em: 05 dez. 2022.
- Figura 22 *Scriptorium*, provavelmente espanhol. Madri, Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial. Século XIV. Fonte: *Medieval Books On-Line* (2013). Disponível em: <<https://medievalbooks.nl/tag/scriptorium/>>. Acesso em: 02 dez. 2022.

- Figura 23 Contra relevo de canto, 1914. Vladimir Tatlin. Fonte: *Wikimedia On-Line*. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Counter-relief_by_V.Tatlin_%281914,_GRM%29_by_shakko_01.jpg>. Acesso em: 02 ago. 2022.
- Figura 24 *Merzbau*. 1923. Kurt Schwitters. Fonte: Museu Victor Meirelles *On-Line* (2016). Disponível em: <<https://museuvictormeirelles.museus.gov.br/wp-content/uploads/2016/03/kurts.jpg>>. Acesso em: 08 ago. 2022.
- Figura 25 O Grande Vidro. 1912-1923. Marcel Duchamp. Fonte: Galeria de Imagens da Secretaria da Educação do Paraná. *On-Line*. Disponível em: <<http://www.arteseed.pr.gov.br/modules/galeria/detalhe.php?foto=105&evento=1>>. Acesso em: 22 dez. 2022.
- Figura 26 Porta 11, Rua Larey. 1927. Marcel Duchamp. **Fonte:** *Le Document On-Line* (2020). Disponível em: <<https://www.ledocument.com/issue-four/peter-suchin-picks-a-fight-with-marcel-duchamp>>. Acesso em: 03 ago. 2022.
- Figura 27 Exposição realizada no Pavilhão Maxwell Alexandre. Fonte: Revista *Select On-Line* (2023). Disponível em: <<https://select.art.br/agenda/novo-poder-passabilidade/>>. Acesso em: 06 abr. 2023.
- Figura 28 A Fábrica, estúdio de Andy Warhol em Nova York. Fonte: *Runway Magazines On-line* (2017). Disponível em: <<https://pt.runwaymagazines.com/f%C3%A1brica-andy-warhols-new-york-city-studio/>>. Acesso em: 03 ago. 2022.
- Figura 29 Local ocupado no início do ateliê do grupo Coletivo Ateliê 308, em 2009. Fonte: Arquivo pessoal.
- Figura 30 Início da reforma do ateliê do grupo Coletivo Ateliê 308, em 2009: Desmonte do telhado antigo; tratamento das tesouras infestadas de cupim e retirada do entulho encontrado no espaço. Fonte: Arquivo pessoal.
- Figura 31 Representação digital da reforma pretendida em 2009. Fonte: Arquivo pessoal
- Figura 32 Representação digital da reforma pretendida em 2009. Fonte: Arquivo pessoal.
- Figura 33 Fachada de autoria coletiva, realizada logo após a ocupação inicial, 2009. Fonte: Arquivo pessoal.
- Figura 34 Sem título, 1991 (Retrato de Ross em Los Angeles). Felix Gonzalez-Torres. Doces em embalagens de várias cores, suprimento infinito, dimensões variáveis de acordo com a instalação. Fonte: *W Magazine. On-Line*. (2016). Disponível em: <<https://www.wmagazine.com/story/felix-gonzalez-torres-candy-the-met-breuer>>. Acesso em: 20 dez. 2022.
- Figura 35 Vista panorâmica de cenário do Café Filosófico. Biblioteca Municipal Monteiro Lobato. Primeiro trabalho de intervenção do grupo Coletivo Ateliê 308 em um espaço público fora do ateliê. Fonte: Arquivo pessoal, 2007.
- Figura 36 Pintura e montagem do cenário do Café Filosófico, realizada por doze pessoas e instalada no auditório da Biblioteca Municipal Monteiro Lobato. Primeiro trabalho de intervenção do grupo Coletivo Ateliê 308 em um espaço público fora do ateliê. Fonte: Arquivo pessoal, 2007.
- Figura 37 Fachada do ateliê: César Riello preparando massa e Rodrigo Kenichi fazendo reparos no telhado. Coletivo Ateliê 308, 2009. Fonte: Arquivo pessoal.
- Figura 38 Reforma do madeiramento do telhado que foi refeito. Coletivo Ateliê 308, 2009. Fonte: Arquivo pessoal.

- Figura 39 Espaço reformado sendo preparado para receber exposição de Renato de Macedo, um artista local. Ateliê do grupo Coletivo Ateliê 308, 2015. Fonte: Arquivo pessoal.
- Figura 40 Projeto de expografia para exposição realizada em 2022. Fonte: Arquivo pessoal.
- Figura 41 Exposição de trabalhos de Renato de Macedo e Sarau de Poesia na noite de abertura do evento, 2015. Fonte: Arquivo Pessoal.
- Figura 42 Oficina de Encadernação Copta, sob orientação de Lúcia Hatsumi Sasaki, 2017. Fonte: Arquivo Pessoal.
- Figura 43 Oficina de Xilogravura para a Escola para Jovens e Adultos (EJA), realizada em outubro de 2022. Fonte: Arquivo Pessoal.
- Figura 44 Cartaz do Mutirão Gráfico de Impressão. Ação realizada em outubro de 2022, proposta pelo Atelier Piratininga/SP em parceria com outros coletivos de São Paulo. Fonte: Arquivo Pessoal.
- Figura 45 Carrinhos de mão do Projeto *Labor*: Objetos para Intervenção Urbana realizada em Guarulhos e São Paulo entre 2017 e 2019. Fonte: Arquivo Pessoal.
- Figura 46 Ação colaborativa entre Coletivo Ateliê 308, Gráfica Autônoma Analógica e Ateliê Piratininga: Impressão de imagens de lambe-lambe para a campanha eleitoral de 2022. Fonte: Acervo Pessoal.
- Figura 47 Ação colaborativa entre Coletivo Ateliê 308, Gráfica Autônoma Analógica e Ateliê Piratininga, realizada em outubro de 2022. Fonte: Acervo pessoal.
- Figura 48 Ação Okupe Ouvidor: Oficina de Xilogravura no Centro Cultural Ouvidor 63, em 2023. Fonte: Arquivo Pessoal.
- Figura 49 Cronograma (*Fac-Simile*): Ação Okupe Ouvidor, no Centro Cultural Ouvidor 63, em 2023. Fonte: Arquivo Pessoal.
- Figura 50 Cuidado com o fogo. Lambe-lambe. Dimensões variadas. Túlio Tavares. Fonte: Blog de Túlio Tavares no *Word Press*. *On-line*. Disponível em: <<https://tuliotavares.wordpress.com/prestes-maia-aco-es-culturais/>>. Acesso em: 08 dez. 2022.
- Figura 51 Marcas do Caminho. Mapa e canetas hidrográficas. Rodrigo Barbosa. Fonte: Blog de Túlio Tavares no *Word Press*. *On-line*. Disponível em: <<https://tuliotavares.wordpress.com/prestes-maia-aco-es-culturais/>>. Acesso em: 08 dez. 2022.
- Figura 52 Projeto Sonhos. Retratos impressos em PB. Mariana Cavalcante. Fonte: Blog Arte Contemporânea na Ocupação Prestes Maia, no *Word Press*. *On-line*. Disponível em: <<https://artecontemporaneaocupacaoprestesmaia.wordpress.com/imaens/>>. Acesso em: 08 dez. 2022.
- Figura 53 Ofício de Walter Zanini solicitando o aceite do acervo da Bienal de São Paulo para o Escritório de Arte Postal criado por Gabriel Borba Filho. Fonte: Gabriel Borba. *On-Line*. Disponível em: <<http://www.gabrielborba.gborba.nom.br/pt-br/exposicao/xvi-bienal-de-sao-paulo>>. Acesso em: 09 dez. 2022.
- Figura 54 Folder de exposição em homenagem à exposição que celebrou os 30 anos do Escritório de Arte Postal do CCSP, criado por Gabriel Borba Filho e que abrigou o acervo de Arte Correio da Bienal de São Paulo de 1981. Fonte: *Blog do Coletivo Ateliê 308*, no *Blogspot*. *On-Line*. Disponível em: <<http://coletivo308.blogspot.com/2014/05/>>. Acesso em: 09 dez. 2022.

- Figura 55 Mulher. Vendedora ambulante do Mercado Municipal da Penha. 2021. Bico de Pena s/ papel, Xerox e colagem com *QR Code*. Fonte: Acervo Pessoal.
- Figura 56 Limpador de Peixes. Feira da Ponte Grande, Guarulhos. 2021. Nanquim sobre papel, Xerox e colagem com *QR Code*. Fonte: Arquivo pessoal.
- Figura 57 Caffé (*sic*) Torrado, 1826. Jean-Baptiste Debret. Aquarela sobre papel, c.i.d. 15,40 cm x 19,60 cm. Museu Castro Maya - IPHAN/MinC (Rio de Janeiro). Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural *On-Line*. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1197/caffe-sic-torrado>>. Acesso em: 08 dez. 2022.
- Figura 58 A pesca, um dos temas recorrentes e que faziam alusão à infância do Sr. Manuel. 2015–2018. Manuel dos Santos Vilas Boas. Desenho em caneta sobre papel *layout* A4. Fonte: Arquivo Pessoal.
- Figura 59 Um homem barbado com chapéu e bengala, 2015-2018. Manuel dos Santos Vilas Boas. Caneta hidrocor em madeira de caixa de frutas. Fonte: Arquivo Pessoal.
- Figura 60 Retrato de um homem, provavelmente, um autorretrato, 2015–2018. Manuel dos Santos Vilas Boas. Argila em ponto de osso (quando está seca, porém sem ter sido queimada e transformada em cerâmica). Fonte: Arquivo Pessoal.
- Figura 61 Frentista, Guarulhos. 2022. Têmpera acrílica sobre papel – Xerox e colagem com *QR Code*. Fonte: Arquivo pessoal.
- Figura 62 O barraqueiro da rua da feira. Ponte Grande, Guarulhos. 2019. Têmpera acrílica sobre papel, Xerox e colagem com *QR Code*. Fonte: Acervo Pessoal.
- Figura 63 Leitura de poema, por Victória Kloster, a partir do registro do barraqueiro da rua da feira. *Youtube*, 2023. Fonte: Acervo pessoal.
- Figura 64 Hermínia. Guarulhos, 2021. Têmpera acrílica sobre papel, Xerox e colagem com *QR Code*. Fonte: *Youtube. On-Line*. Disponível em: <https://youtu.be/Q_Osb6ZZIXU>.
- Figura 65 Leitura de poema, por Julianne, professora, a partir do registro de Hermínia, auxiliar de limpeza (falecida). Fonte: *Youtube On-Line*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/channel/UCpSI2n8B7o96039yVE8VCyw>>.
- Figura 66 Professora aposentada, 2021. Nanquim sobre papel. Lambe-lambe. Imagem transformada em lambe-lambe, com vídeos poemas, depoimentos de moradores locais. As imagens são coladas em postes, com *QR-CODES*, poemas e *links*. Fonte: *Youtube. OnLine*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/channel/UCpSI2n8B7o96039yVE8VCyw>>.
- Figura 67 Professora, 2021. Têmpera sobre papel, Xerox. Lambe-lambe. Imagem transformada em lambe-lambe, com vídeo depoimento de moradores locais. As imagens são coladas em postes, com *QR-CODES*, poemas e *links*. Fonte: Acervo pessoal.
- Figura 68 Trabalhadora do comércio – funcionária de pizzaria, 2021. Imagem transformada em lambe-lambe, com vídeo depoimento de moradores locais. As imagens são coladas em postes, com *QR-CODES*, poemas e *links*. Fonte: *Youtube. On-Line*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/channel/UCpSI2n8B7o96039yVE8VCyw>>.
- Figura 69 Protesto feito em Brasília, por ocasião do desaparecimento de Bruno Pereira e Don Phillips. Junho de 2022. Fonte: Poder 360, *On-Line* (2022). Disponível em:

<<https://www.poder360.com.br/midia/midia-internacional-noticia-morte-de-dom-e-bruno-na-amazonia/>>. Acesso em: 05 jan. 2023.

- Figura 70 Protesto em Nova York, por ocasião do desaparecimento de Bruno Pereira e Don Phillips. Junho de 2022. Fonte: Terra *On-Line*. Disponível em: <<https://www.terra.com.br/noticias/mundo/bolsonaro-viaja-aos-eua-em-meio-a-pressao-por-busca-de-jornalista-e-servidor-na-amazonia,b482a4c0cde88502f682bf98b6a877c2kkvr544y.html>>. Acesso em: 05 jan. 2023.
- Figura. 71 Professora. Nanquim e *crayon*, 2021. Xerox e lambe-lambe – *QR Code*. Imagem transformada em lambe-lambe, com vídeo depoimento/poesia de morador local. Imagens coladas em postes, com *QR Codes*, poemas e *links*. Fonte: Acervo pessoal.
- Figura 72 Professora. Carvão e têmpera. 2021. Xerox e lambe-lambe, *QR Code*. Fonte: Acervo pessoal.
- Figura 73 Catalina. Têmpera Acrílica sobre papel. 2021. Xerox e lambe-lambe, *QR Code*. Fonte: Acervo pessoal.
- Figura 74 O cara do balcão. Têmpera Acrílica sobre papel. 2021. Xerox e lambe-lambe, *QR Code*. Fonte: Acervo pessoal.
- Figura 75 Sra. Flores. Bico de pena e lápis *crayon* sobre papel. 2021. Xerox e lambe-lambe, *QR Code*. Fonte: Acervo pessoal.
- Figura 76 Cabritinha no bairro dos Pimentas. Imagem transformada em lambe-lambe, com vídeo depoimento de moradores locais. As imagens são coladas em postes, com *QR Codes*, poemas e *links*. Fonte: Acervo pessoal.
- Figura 77 Necrópole da Vila Rio. 2022. Imagem transformada em lambe-lambe, com vídeo depoimento de moradores de outro lugar. As imagens são coladas em postes, com *QR Codes*, poemas e *links*. Fonte: Acervo pessoal.
- Figura 78 Casa de início do Século XX. Entrada do bairro da Ponte Grande. 2022. Imagem transformada em lambe-lambe, com vídeo depoimento de moradores de outro lugar. As imagens são coladas em postes, com *QR Codes*, poemas e *links*. Fonte: Acervo pessoal.
- Figura 79 Terminal Pimentas. 2022. Imagem transformada em lambe-lambe. As imagens são coladas em postes, com *QR Codes*, poemas e *links*. Fonte: Acervo pessoal.
- Figura 80 O menino e a Anhuma. Xilogravura e pintura digital transformada em lambe-lambe e *outdoor* pelo SESC-Araraquara. 2023. Trabalho colaborativo a partir da sobreposição de matrizes de Alexandre Vilas Boas e Sérgio Augusto de Oliveira, para o Coletivo Ateliê 308. Fonte: Acervo pessoal.
- Figura 81 O menino e a Anhuma. Xilogravura e pintura digital transformada em lambe-lambe e *outdoor* pelo SESC-Araraquara. 2023. Trabalho colaborativo a partir da sobreposição de matrizes de Alexandre Vilas Boas e Sérgio Augusto de Oliveira, para o Coletivo Ateliê 308. Fonte: Acervo pessoal.
- Figura 82 Colagem de lambe-lambe em Guarulhos. 2023. Fonte: Acervo pessoal.
- Figura 83 Colagem de lambe-lambe em Guarulhos. 2023. Fonte: Acervo pessoal.
- Figura 84 Colagem de lambe-lambe em Guarulhos. 2023. Fonte: Acervo pessoal.
- Figura 85 Oficina colaborativa na ocupação Centro Cultural Ouvidor 63. São Paulo. Março, 2023. Fonte: Arquivo Pessoal.

- Figura 86 Oficina colaborativa na ocupação Centro Cultural Ouvidor 63. São Paulo. Março, 2023. Fonte: Arquivo Pessoal.
- Figura 87 Oficina colaborativa na ocupação Centro Cultural Ouvidor 63. Confecção de matriz para cartaz em homenagem a Paulo Freire. São Paulo. Março, 2023. Fonte: Arquivo Pessoal.
- Figura 88 Oficina colaborativa na ocupação Centro Cultural Ouvidor 63. Confecção de matriz para cartaz em homenagem a Paulo Freire. São Paulo. Março, 2023. Fonte: Arquivo Pessoal.
- Figura 89 Impressões em xilogravura sobre suportes alternativos para lambe-lambe. 2023. Fonte: Arquivo Pessoal.
- Figura 90 Oficina colaborativa sobre o Patrimônio Histórico de Guarulhos. 2023. Fonte: Arquivo Pessoal.
- Figura 91 Sarau do Peixe Barrigudo. 2018. Fonte: Arquivo Pessoal.
- Figura 92 Impressões em xilogravura para lambe-lambe. 2023. Fonte: Arquivo Pessoal.
- Figura 93 Ateliê aberto de impressão-livre. SESC Guarulhos. 2022. Fonte: Arquivo Pessoal.
- Figura 94 Impressão para o projeto *Labor* – Contracondutas. Escola da Cidade e UNIFESP. 2017–2019. Fonte: Arquivo pessoal.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	24
1.1	Apresentação do Tema	25
1.2	Problema.....	26
1.3	Metodologia.....	29
1.4	Justificativa	30
1.5	Objetivos	33
1.6	Estrutura da Tese	34
2	A[R]TIVISMO: HEURÍSTICA HÍBRIDA E ARTE ENGAJADA.....	37
2.1	O Caráter Híbrido do Ativismo	38
2.2	Arte Engajada	42
2.3	O Artivista, com ou sem Formação	52
3	ARTIVISMO – UMA REVOLUÇÃO HÍBRIDA E PERMANENTE.....	75
3.1	A Revolução Não Será Televisada	75
3.2	A Guerra Híbrida.....	103
3.3	E o Artivista?	110
3.4	A Memória e a Edição.....	116
4	ESPAÇOS DE TRABALHO – O ATELIÊ E A CIDADE COMO CAMPO AMPLIADO	120
4.1	Os Espaços de Trabalho na História.....	120
4.2	Espaços Híbridos: Instrumentos Contemporâneos para a Ação	134
4.3	Ateliê 308 – Um Espaço em Construção Permanente	145
4.4	Pausa Forçada e Retomada.....	154
4.5	O Espaço Virtual.....	160
5	PRÁXIS ARTIVISTA FORA DOS CIRCUITOS: OCUPAÇÃO PRESTES MAIA E ARTE CORREIO	173
5.1	Ocupação Prestes Maia	173
5.1.1	<i>Cuidado com o Fogo – Precariedade Cotidiana.....</i>	179
5.1.2	<i>Marcas do Caminho – Jornadas do Exílio</i>	180
5.1.3	<i>Projeto Sonhos – Retratos de Pertencimento.....</i>	181
5.1.4	<i>Fale e Ouça – Comunicação e Ruído</i>	182
5.1.5	<i>Hotel Prestes Maia – Hóspede do Precário</i>	182
5.1.6	<i>Artivismo na Ocupação: Ativismo e Estética Relacional</i>	182
5.2	Arte Correio: o Desafio do Registro e da Memória	185
5.2.1	<i>O Contexto da Arte Correio de Ray Johnson.....</i>	185
5.2.2	<i>O Brasil e a Arte Correio</i>	189

5.2.3	<i>Os Arquivos</i>	192
5.2.4	<i>Da Marginalidade à Institucionalização</i>	193
6	UMA POÉTICA DA DERIVA NA CIDADE – DESENHO, PINTURA, GRAVURA E EXPERIMENTOS HÍBRIDOS	202
6.1	Itinerário: Deriva, Não-Lugares e Apagamento	203
6.2	Paternal: Registro de Memória Imigrante	207
6.3	Labor: Acima de Tudo – Psicogeografia e Memória Coletiva	212
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS	239
8	REFERÊNCIAS	251
9	APÊNDICE	258

1 INTRODUÇÃO

A presente Tese de Doutorado buscou investigar os processos de formação e construção que circundam a práxis artística num campo que se convencionou chamar de Arte de Poética Ativista, também conhecida como Arte Ativista ou Artivismo. Minha pesquisa sobre Artivismo desenvolveu-se anteriormente durante o Mestrado. Algumas questões permaneceram em aberto, sendo aprofundadas agora em nível de Doutorado por meio de pesquisa teórica, bem como criativa, em experimentações vivenciadas no Coletivo Ateliê 308 e nos espaços urbanos em que o grupo atua, no eixo entre as cidades de Guarulhos e São Paulo.

Os processos foram registrados por meio de imagens, relatos e vídeos das ações, na tentativa de aprofundar o diálogo sobre o Artivismo, que parece ser uma nova área de conhecimento, embora não seja assim classificado. Entretanto, em nosso entender, desponta hoje como uma força importante demais para ser ignorada.

Os trabalhos gerados revelam as contradições que podem surgir quando isolamos um objeto de estudo para observá-lo de perto, neste caso, um objeto em trânsito entre áreas de conhecimento. Foram investigados aspectos formais e também subjetivos dos processos e linguagens utilizados, assim como a configuração que serve como estrutura dessa poética. Observamos que o Artivismo não está restrito a uma área de conhecimento, tanto em sua formulação conceitual quanto em seus processos de criação.

Concentramos a prática de criação ativista em quatro linguagens: Desenho; Gravura; Pintura e Arte Urbana, o que nos conduziu para um campo onde os limites da linguagem são muito tênues, possibilitando uma prática que não ficou restrita a uma tecnologia específica, revelando, por si, uma vocação do Artivismo para o hibridismo, com toda a complexidade gerada por essas intersecções, inclusive por um componente de imprevisibilidade em sua

natureza a partir do embate com o público. A presença da palavra e da Literatura, enquanto elementos gráficos, também está relacionada na pesquisa, na medida em que narrar histórias por meio de imagens e palavras, ou do cruzamento entre ambas, é uma forma de se fazer presente, de se fazer política, de tecer memórias, que são a essência da vida, uma forma de exercer a cidadania, de estar no mundo e, mais que isso, transformá-lo. Trata-se de um ato político de resistência ao tempo e ao poder violento dos acontecimentos.

A pesquisa investigou a conexão entre o fazer tradicional e o fazer artista, do qual tentamos demonstrar as aproximações de modo que se possa compreender em que lugar se situa esse tipo de trabalho no atual panorama brasileiro. Analisamos a questão da precariedade dos materiais, recorrentes dentro dessa linhagem de trabalhos, servindo como suporte para o registro da memória, dos contos, das histórias construídas ao longo do desenvolvimento do projeto e que serviram como matéria-prima enquanto elementos catalisadores da pesquisa.

1.1 Apresentação do Tema

Durante a produção textual da dissertação do Mestrado realizado no Instituto de Artes da UNESP, entre 2012 e 2015, e no decorrer da pesquisa que antecedeu este projeto de Doutorado, procurou-se aprofundar o estudo de questões que estivessem diretamente relacionadas aos processos de criação coletivos, focados principalmente no campo das Artes Visuais e que tenham por premissa a construção colaborativa que evidencie aspectos pertinentes às questões materiais e processuais dos “objetos relacionais” (BORRIAUD, 2009), um dos eixos principais dos processos propositivos de criação e ação desta pesquisa. A partir das ações vivenciadas na construção do trabalho autoral, da rigorosa investigação bibliográfica e da extensa produção textual, detectou-se um número expressivo de artistas que utilizam sistemas híbridos para a materialização de suas poéticas. Este campo de trabalho está relacionado ao que hoje é conhecido como Ativismo, ou Arte Ativista, e ampliou-se exponencialmente.

Ao analisar a produção plástica compreendida entre as décadas de 60, 70 e 80 do século XX, e entrevistar artistas como Artur Barrio, Almandrade e

Clemente Padin, entre outros, foi possível identificar uma resistência, ora sutil, ora mais contundente, aos meios tradicionais de produção do objeto artístico, que constituíram, ao longo dos anos, seus trabalhos e poéticas. A escolha por elementos orgânicos retirados dos dejetos, secreções e líquidos do corpo, como no caso de Barrio; o uso de equipamentos tecnológicos não pertencentes ao universo artístico, como as máquinas construídas por Paulo Bruscky¹ adotadas até mesmo de forma irreverente para a fatura da obra, estabeleceram novas relações, dadas por este rompimento intencional das formas tradicionais de produção.

A extensa quantidade e complexidade de manifestações artísticas, linguagens e materiais surgidos neste período e nas décadas seguintes, após o término do Regime Militar em 1985, trouxeram para o espaço das artes um crescente ativismo, que nomeamos durante o Mestrado como Artivismo, tendo como base e referência para tal o artigo publicado no jornal Folha de São Paulo, de autoria de Juliana Monachesi², jornalista e crítica de arte, em que apresenta o termo como uma espécie de novidade já conhecida, ao constatar a multiplicação de ações ocorridas naquele momento que faziam uso de estratégias situacionistas³, criando obras muito próximas desse momento histórico e estético.

1.2 Problema

Os trabalhos ativistas, às vezes, abarcam métodos complexos, primeiro, porque envolvem uma diversidade de agentes em sua produção; depois, por terem origem relacionada a fatores não necessariamente pertencentes ao universo plástico. Em geral, configuram-se a partir de metodologias colaborativas envoltas em problemas relacionados à matéria-

¹ Paulo Bruscky cria distorções da imagem a partir da regulação da máquina de cópias, empregando lentes, espelhos e o próprio corpo, desenvolvendo no Brasil a arte-xerox. As questões do corpo, também um tema de relevância no período, são exploradas por ele, fazendo o uso de eletrocardiogramas, eletroencefalogramas e radiografias em máquinas adaptadas em instrumentos que cria para o registro do desenho, indo além de suas funções originais.

² Em artigo publicado em 06 de abril de 2003, a jornalista estabelece uma reflexão sobre o ativismo, suas origens no passado próximo e questiona a atuação de alguns grupos e formatos do que é produzido naquele momento. Sua crítica é lúcida, mas parece ter gerado reações por parte de alguns grupos não citados e, ainda, por outros igualmente citados, mas que não concordaram em partes ou na íntegra com suas colocações.

³ Referência ao Movimento Internacional Situacionista, ativo no final da década de 1960 que pretendia grandes transformações sociais e políticas.

prima que é processada de forma autônoma e independente. O objeto de estudo se torna um desafio a ser entendido e assimilado por constituir-se em um objeto de configuração híbrido. A informação e a interação geradas pela obra não seguem necessariamente um processo linear. Em muitos dos casos estudados, verificaram-se soluções nem sempre usuais ao universo das artes, como estratégias para driblar a censura e a perseguição política. Este fator contribui para que tenhamos como perspectiva de pesquisa de Doutorado uma reflexão ampliada para além do contexto histórico do objeto artístico estudado, mas com um olhar voltado para a obra autoral deste artista pesquisador, também gerado por meio de processos semelhantes.

Essas criações atendiam e atendem a uma agenda comum de propósitos que podem estar ligados aos mais variados temas. As questões, hoje, relacionadas com as minorias são, provavelmente, mais recorrentes. Questões de gênero, étnicas, ambientais, sobre a violência e a corrupção, propostas políticas, projetos para a cidade, entre outras, são abordadas por meio das estratégias próprias do Artivismo. Os grupos se fazem representar por meio dos trabalhos que podem ser considerados como atos políticos de resistência e recusa a participar e assimilar uma estética pronta, apenas por conveniência ou aceitação, que reverberaram nas gerações futuras, contribuindo para o surgimento de novos procedimentos e processos de fatura da obra de arte.

Aqui, encontraremos afinidades na pesquisa plástica do artista pesquisador, em uma situação de proximidade entre os trabalhos, a começar pelo trânsito por meios alternativos, *undergrounds*, como são conhecidos os trabalhos de fora do circuito das artes ou do mercado. O Artivismo se manifesta em seu trabalho quando opta por produções coletivas, utilizando, também, ferramentas não convencionais ao mesmo tempo em que configura o trabalho com experimentações, provocações plásticas de teor político ativista.

Este projeto busca problematizar e balizar esta produção plástica que caminha em direção ao que se convencionou chamar de Arte Artivista, Arte Engajada, ou Arte Política. Espera-se com isto identificar os fatores determinantes para a configuração poética de um artista ativista, evidenciando os aspectos relacionais às questões materiais e processuais. (BOURRIAUD, 2009). Para isto, consideramos a interação entre as obras de produção autoral

e as familiaridades encontradas com os autores comparados, na medida em que percebemos o desenvolvimento de uma *auto-poiesis*, um despertar, que evocam a complexidade de relações sistêmicas, que não se aprendem, essencialmente, em manuais, mas, vivenciam-se na vida cotidiana (MATURANA; VARELA, 1984). Foi por meio da obra autoral e da reflexão proporcionadas pelas ações empreendidas nesse fazer, que o trabalho se encaminhou para o que se considera arte ativista. Aqui se faz necessário entender que isso nos levou ainda ao terceiro ponto importante da pesquisa: o caráter híbrido da obra ativista.

Atendo-se ainda ao contexto histórico, verificamos que a qualidade da obra, a vivência e sua fruição, passaram por um deslocamento diante da profusão de elementos que se apresentam daí para adiante: o surgimento de novas mídias e tecnologias; a relação da obra como experimento; o cruzamento dos sistemas e linguagens; o surgimento de novas áreas de conhecimento e atuação, como a Biotecnologia, Tecnologias de Interfaces, a Robótica e outros campos da Ciência, mudando por completo a forma de se perceber, fazer, sentir, experimentar e pensar a Arte.

Há ainda o assalto brutal do mercado ao universo artístico, alterando, por vezes, a percepção de como a obra é entendida; as oscilações políticas mundiais, em especial, na América do Sul. Temos a compreensão de que as relações geradas a partir desses embates entre o objeto artístico e o fruidor, confundem-nos a todos (BOURRIAUD, 2009), estudiosos do assunto, grande público, deslocando-se para um campo em que o entretenimento e a cultura de massa se assemelham, tornados, aparentemente apenas, uma coisa só, ao incorporar o discurso artístico, subvertendo-o e colocando-o em uma nova ordem de valores.

Na contramão disso, temos o ressurgimento de artistas e outros agentes propositores de ações, não necessariamente artistas, que extrapolam os limites do fazer, dos espaços e da compreensão e controle da crítica institucional. Neste cenário, os processos e procedimentos artísticos do trabalho ativista ganham novas perspectivas e grande relevância, isto é, quando não desprezado completamente como estratégia institucional para anulá-lo, diante da complexidade do assunto ou da agenda política que hoje, mais do que nunca, norteiam a pauta daqueles que abraçam e ajudam a levar adiante, em

sua poética, um discurso que se pretende transformador por meio da obra de arte. Partindo dessas reflexões, percebeu-se a necessidade de examinar mais detidamente aspectos fundamentais da formação e configuração da matéria artística (PAREYSON, 2001, p.25), na obra artista, a fim de que possamos estabelecer fontes seguras de conhecimento para o fazer autoral, para o registro metodológico, processual e material que deverão apontar caminhos para novos pesquisadores.

1.3 Metodologia

Pretende-se realizar projetos autorais de ação artista que envolvam necessariamente a construção colaborativa entre agentes produtores de arte ampliando o leque de pesquisa para além do campo da Arte Correio ou Arte Postal, meios levantados durante a pesquisa de Mestrado, mas, indo ao encontro de outros meios, considerando para isto: trabalhos coletivos de ateliê; intervenções urbanas; *site-specifics*; arte eletrônica; biotecnologia e residências artísticas.

A produção textual gerada na dissertação de Mestrado conta com uma extensa bibliografia estudada, porém, percebe-se que há ainda a ausência de bibliografias específicas sobre o Ativismo. Desta maneira, o desafio inicial será a coleta de dados e a leitura de bibliografias, artigos e trabalhos que cerquem o objeto de estudo.

Além do levantamento bibliográfico e o estudo sistemático da documentação levantada objetivando classificar e categorizar os meios de produção artista, pretende-se criar uma visão panorâmica dos meios surgidos na última década no Brasil, traçando um panorama contextualizado que contemple os agentes, artistas, produtores de modo geral, atuantes no que hoje se considera Arte Artista.

Promover ações simbólicas por meio de metodologias e processos baseadas em sistemas híbridos de produção colaborativa, tanto em sua estrutura formativa, como nas estratégias de difusão da obra. Estas estratégias buscam problematizar, mapear e entender a amplitude do raio de ação de novos grupos e meios; a relação com as novas mídias e a interação dada pelo rompimento das fronteiras, provocada pela inserção dos novos meios digitais.

Análises comparativas e trabalhos autorais que verifiquem a atomização, ou pulverização, destes limites estanques da linguagem. Construir novas relações por meio de proposições e projetos, como os iniciados no Mestrado⁴, entre os agentes artistas ainda ativos da década de 60 e os representantes de novas gerações a fim de estabelecer paralelos entre os objetos artísticos produzidos através de processos carregados por forte carga crítica e teor político. Esta análise buscará compreender o contexto em que estas obras apareceram, buscando estabelecer os pontos em comum existentes no âmbito político, sócio-culturais e econômicos que possivelmente possam ter sido determinantes para seu surgimento, ora como elemento de contestação política e do próprio mercado de arte, ora como experimentalismos e conceitualismos, quando não, as duas ou mais possibilidades reunidas em obras construídas de forma colaborativa e compartilhadas em uma rede de relações e interações (MESQUITA, 2011); as possíveis origens destes trabalhos; o seu cruzamento de caráter híbrido, fazendo uso de meios tecnológicos diversos. A começar por materiais mais simples, como o papel, utilizado na Arte Correio, a Xilogravura, o Xerox, o Livro de Artista como objeto e sua gradativa transformação sofridas pelo uso de novas tecnologias.

A leitura de bibliografias será apoiada em uma pesquisa meticulosa da iconografia produzida no período estudado por meio de registro fotográfico de acervos, quando possível, e, eventualmente, entrevistas em vídeo de artistas, críticos, autores ainda em atividade, com a finalidade de formar um acervo documental contextualizado que promova o reconhecimento da importância do Ativismo e seus desdobramentos nas práticas contemporâneas das poéticas de resistência.

1.4 Justificativa

A variada quantidade de proposições artivistas surgidas atualmente envolvendo linguagens, poéticas, meios, sistemas e processos, além da

⁴ Durante o período de pesquisa do Mestrado, este pesquisador e o grupo Coletivo Ateliê 308, do qual faz parte, propuseram duas edições da Bienal Internacional de Guarulhos do Pequeno Formato. Um evento que reuniu 2000 obras de cerca de 700 artistas e 29 países participantes. Dentre eles, alguns dos artistas citados neste projeto de Doutorado. Nomes como Almandrade, Clemente Padin, Constança Lucas, Francisco Maringelli, Sérgio Niculitcheff, Hugo Pontes, entre tantos outros de relevância para a produção nacional, internacional e artivista.

profusão crescente e dinâmica de trabalhos com configurações que diferem dos meios tradicionais de fatura e da forma como se apresentam os objetos de arte, nos apontam para a necessidade desta pesquisa de Doutorado.

O caráter efêmero de algumas destas produções construídas, em muitos casos, com matérias-primas que desconsideram sua permanência futura, às vezes, em ações rápidas e passageiras, tornam necessário o olhar atento do pesquisador e métodos específicos de abordagem para que se possam gerar registros e subsídios para a memória, o estudo e a construção do trabalho autoral e a contribuição para futuras pesquisas.

Encontramos lacunas entre as publicações específicas sobre o Artivismo no Brasil, talvez em razão da dinâmica veloz da produção atual. A informação contemporânea, por mais rápida que seja, parece não dar conta em estabelecer um registro seguro para quem deseja pesquisar mais a fundo. As plataformas digitais e as cidades tornaram-se laboratórios e territórios abertos para a criação coletiva e colaborativa (BRISSAC, 2005), de forma que é muito difícil para as instituições acompanhar, registrar e sistematizar todo esse conteúdo, dado o número imenso de agentes e produções diárias que vemos surgir a cada instante. A disputa por narrativas que constroem a verdade e as relações momentâneas, da qual nos alerta Bauman ao falar-nos dos tempos líquidos (BAUMAN, 2007), contrapõem-se, em certo sentido, com os que lutam por seu lugar, seu protagonismo na História, indo além do deleite e da apreciação estética.

A forma como esse protagonismo acontece e como os limites são ultrapassados, no encontro entre Arte e Ativismo, incluem também, neste caso, o trabalho autoral deste artista pesquisador. Verificamos a necessidade do estudo sobre as questões pertinentes à confecção da obra, materiais e métodos sobre como funcionam as redes de compartilhamento e ação dentro da Arte Ativista, por entender a sua potência para a criação de novas obras, artistas e ações catalisadoras de narrativas utópicas e transformadoras da sociedade.

A pesquisa deverá gerar uma parte documental sobre procedimentos, linguagens e sistemas que foram incorporados por artistas e grupos ativistas que adotaram a arte como instrumento para a veiculação de suas ideias. Para que se entenda o lugar do Artivismo na poética pessoal deste pesquisador,

torna-se necessário compreender a História recente do país e do mundo, levando em conta o papel importante das novas gerações de artistas que utilizam de novas tecnologias e estratégias, como o Ciberativismo e outras ainda menos conhecidas, mas não menos importantes, para se fazer ouvir.

Os recentes problemas encontrados por artistas no mundo, em que questões políticas como a luta contra o Fascismo e ideias extremistas reacendem um clima de patrulhamento do pensamento, levando às vezes a atos de violência, sejam eles simbólicos ou reais, mas, em especial no Brasil⁵, em que movimentos ultraconservadores parecem reeditar um passado sombrio, como a ditadura instaurada em 1964, nos conduzindo para a necessidade de aprofundamento destas questões levantadas. Há que se criar e estudar os meios para que possamos ter um país sempre livre, onde o pensamento seja mediado pela dialética e não por censura e truculência. Por essas razões, espera-se que o trabalho de pesquisa e a obra autoral do artista estabeleçam bases seguras para análises futuras de novas gerações, bem como o registro histórico do que tem sido feito.

A pesquisa de Mestrado possibilitou o rastreamento de acervos, formando um amplo panorama contextualizado que permitirá o aprimoramento e o desenvolvimento de um mapeamento mais eficaz ao se propor ações artivistas durante a pesquisa de Doutorado.

A produção textual e o trabalho autoral deste projeto de Doutorado caminham em direção aos espaços pertencentes à memória, tanto pessoal, no que se refere ao trabalho autoral, quanto o social, se pensarmos nos autores estudados e no contexto a que estão relacionados os trabalhos autorais desenvolvidos durante o Mestrado.

As ações práticas da pesquisa, bem como os projetos de residência artística em diferentes locais do Brasil e, possivelmente, da América do Sul, aproximarão, uma vez mais, o trabalho autoral dos procedimentos e

⁵ A exposição *Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*, por exemplo, foi fechada em setembro de 2017, pelo Santander Cultural, após críticas e reações extremas do público de Porto Alegre, que considerou os trabalhos expostos como sendo apologias à zoofilia, pedofilia e blasfêmias religiosas. Não bastasse isto, um clima de violência e ameaças foi difundido pelas redes sociais. Mais adiante, um mês depois, já no Rio de Janeiro, a exposição foi vetada e fechada pelo prefeito e religioso Marcelo Crivella, que alegou que a exposição de “pedofilia e zoofilia”, a ser realizada no Museu de Arte do Rio - Mar, só seria montada novamente com a seguinte fala: “Só se for no fundo do mar”. Por este breve relato, pode-se ter uma ideia do clima gerado no Brasil no contexto político pós-*impeachment* de Dilma Rousseff, em 31 de agosto de 2016.

metodologias capazes de gerar uma obra aberta, que estimule novas problematizações e reflexões de ordem teórica e prática desta modalidade de configuração de obras ou objetos artísticos, permitindo a sequência e a continuidade na investigação das correntes de pensamento e ação artistas, estabelecendo pontos de confluência e de observação ativos para os objetos artísticos estudados.

1.5 Objetivos

Pretende-se aprofundar o estudo sobre as produções coletivas e colaborativas recentes, considerando o uso e a abordagem de diversas linguagens e sistemas, sem perder de vista o foco nas Artes Visuais, em um arco que se desdobra por meio de procedimentos híbridos de produção. Gerar uma obra autoral que contemple a reflexão sobre os temas abordados e possibilite a percepção e compreensão do caráter híbrido do fazer artista na obra de arte contemporânea.

Reforçar o elo já existente entre diversos artistas da América Latina, pesquisados e contatados antes e durante o Mestrado, em especial a América do Sul, com vistas em possíveis residências artísticas em Argentina e Uruguai, além de outros locais do Brasil, a fim de entender os processos individuais e coletivos locais, estreitando as relações e considerando os meios e os propósitos para os quais as obras são criadas, bem como o caráter da cultura regional e todo o contexto social e histórico em que estão inseridas as produções contemporâneas.

Produzir trabalho autoral que estabeleça o diálogo entre os artistas e o público dos locais pesquisados, promovendo ações práticas de experimentação e transformação em consonância com a práxis e a *poiesis* artista. As residências artísticas permitirão o contato com diferentes realidades e a aplicação de proposições de trabalhos autorais e ações colaborativas eficazes, além de permitir a elaboração de um importante registro documental, fotográfico, audiovisual e plástico que possibilitem uma futura exposição e publicação, como forma de contribuição para a comunidade acadêmica e o grande público.

1.6 Estrutura da Tese

A presente Tese de Doutorado foi estruturada em cinco Capítulos, que compreendem a seguinte divisão:

O Capítulo **A[R]TIVISMO: HEURÍSTICA HÍBRIDA E ARTE ENGAJADA** apresenta um estudo do princípio híbrido do Ativismo, no contexto do Hibridismo em Artes e das formulações conceituais de Híbridações de Meios, Sistemas e Poéticas de Agnus Valente. O estudo aborda desde a hibridação de Arte e Política, inerente ao Ativismo, até as hibridações desencadeadas no processo de criação de artistas e coletivos artistas, pela multiplicidade de meios e linguagens utilizados em suas ações, bem como pela tendência à co-criação e criação coletiva nesses processos de produção. Em seguida, o texto segue refletindo sobre a Arte Engajada, apontando as proposições e problematizações dessa modalidade de arte, com desdobramentos na questão sobre os processos de formação do Artivista.

O Capítulo **ARTIVISMO – UMA REVOLUÇÃO HÍBRIDA E PERMANENTE** apresenta uma reflexão sobre a definição de arte ativista dentro do panorama contemporâneo, tendo como ponto de partida um olhar sobre o Ativismo por um recorte na obra de Scott Heron (1949 – 2011), poeta e compositor estadunidense, que contribuiu com relevância significativa para o fortalecimento dos movimentos de emancipação dos direitos civis da população negra dos Estados Unidos da América, principalmente entre as décadas de 1960 e 1980. Escolhemos Scott Heron pelo fato de ser o autor da famosa frase: “a revolução não será televisionada”, insistentemente replicada no atual momento histórico pelo qual passamos, considerando, inclusive, a apropriação deste lema por diversos grupos; em publicações; discursos de partidos e até de líderes religiosos. Esta frase emergiu com força total a partir dos movimentos que culminaram no *impeachment* da Presidenta Dilma Rousseff (1947-), em 2016, e que nos oferece um indicativo, uma pequena amostragem, do que hoje entendemos e é designado pelo termo “Guerra Híbrida”. Uma expressão relativamente recente e que tenta dar conta da multiplicidade de situações em que foi formada e que envolvem a demanda rápida da informação e da cultura,

principalmente quando pensada sob a lógica das redes, mediada por algoritmos e a força das grandes corporações.

No Capítulo **ESPAÇOS DE TRABALHO – O ATELIÊ E A CIDADE COMO CAMPO AMPLIADO**, voltamos nosso olhar para os espaços de trabalho, com um levantamento histórico das formas primitivas de ateliê até os dias atuais. Conceitos de “campo ampliado” de Rosalind Krauss e “Não-lugar” de Marc Augé embasam as reflexões sobre o lugar do ateliê e de outros espaços na produção contemporânea, considerando o urbano e, sobretudo, o virtual como espaços por excelência de atuação do Ativismo contemporâneo.

O Capítulo **PRÁXIS ARTIVISTA FORA DOS CIRCUITOS: OCUPAÇÃO PRESTES MAIA E ARTE CORREIO** apresenta estudos de caso, tendo como referência projetos de intervenção urbana, como o realizado na Ocupação Prestes Maia, e vai adiante, a partir de registros e reflexões relacionadas à materialidade da obra ativista e dos procedimentos adotados durante a pesquisa. Apresentamos uma abordagem da Arte Correio, com foco no contexto histórico-político das atividades do pioneiro Ray Johnson, bem como da Arte Correio no Brasil, seu embate com ditadura e censura, a atuação de Paulo Bruscky, os Arquivos até a institucionalização em acervos. A reflexão sobre Arte Correio aponta procedimentos que estabelecem relações entre a poética ativista e formas híbridas de produção.

No Capítulo **UMA POÉTICA DA DERIVA NA CIDADE – DESENHO, PINTURA, GRAVURA E EXPERIMENTOS HÍBRIDOS**, encontraremos os registros em imagens e comentários; projetos e produções recentes do autor desta pesquisa, tanto individual quanto coletiva junto ao grupo Coletivo Ateliê 308. Inspirando-se artisticamente na Teoria da Deriva de Guy Débord, o Coletivo realizou caminhadas e intervenções na cidade em que atua, Guarulhos, inclusive, durante o período da pandemia de COVID 19, junto aos trabalhadores que tiveram que sair para trabalhar apesar das restrições adotadas pela OMS. Esse capítulo, em especial, era pensado para conter parte de visitas a serem realizadas a outros grupos coletivos da América Latina, mas,

as visitas ficaram comprometidas em função das restrições impostas pela OMS, o que nos fez mudar a estratégia, acionando a rede de Arte Postal, para romper com a barreira do impedimento físico. Sob o conceito de Não-Lugar de Augé, Campo Expandido de Rosalind Krauss e Estética Relacional de Bourriaud, os trabalhos apresentados evocam a psicogeografia, as relações existentes entre as pessoas, os lugares registrados, as histórias narradas, a invisibilidade e o apagamento, articulando o acesso desse trabalho nas ruas por meio de lambe-lambes com *QR-Codes* que remetem a vídeos hospedados na internet e que podem ser acessados por todos e de qualquer lugar.

2 A[R]TIVISMO: HEURÍSTICA HÍBRIDA E ARTE ENGAJADA

Entendemos que um trabalho de arte, uma produção, independente de qual for a linguagem escolhida por seus autores, e seja ela realizada de forma individual ou coletiva, é sempre uma tentativa de estabelecer diálogo com o outro, num exercício de encontro com o outro, diálogo esse que se realiza primeiramente consigo mesmo, como nos aponta Cecília Salles:

A obra é permanentemente julgada pelo criador, como já mencionamos. Estamos, assim, diante de outra instância comunicativa do processo de construção. É o diálogo do artista com ele mesmo, agindo nesse instante, como o primeiro receptor da obra (SALLES, 2011, p.50).

Em função disso, acreditamos que seja possível afirmar que o ato de criação, mesmo quando solitário, é, por si, um exercício de caráter político. Falaremos mais adiante sobre esse tema, mas, de imediato, sinalizamos que a produção de uma obra de arte evoca amplas possibilidades de leitura e parte do que se pode perceber é revelado já durante o processo de sua construção, ou mesmo depois de realizada, quando completamos a sua leitura.

A capacidade que temos de romper com os limites preestabelecidos no universo da criação pode ser determinante para estabelecermos essa leitura de uma obra mais, ou menos, política. Isso porque entendemos que os limites são, em geral, impeditivos que estão condicionados a determinados padrões, a estruturas de poder de várias ordens, de aspectos diversos, a começar pelas questões sociais, de classe, culturais, de concepções de vida, regionais, territoriais, e tantas outras formas distintas de impedimento, alguns, inclusive, impostos pelo sistema convencional da Arte. Em teoria, esse pensamento corresponde ao que se pensa no senso comum, como sendo algo libertário pelo simples fato de ser Arte.

No entanto, o que pode ser percebido algumas vezes, é que, a Arte assume, também, discursos conservadores, reacionários, presos às amarras institucionais, inclusive, reforçando parte das estruturas de poder, envolvida em regras de valoração criadas pelo próprio Sistema. Os limites seriam, portanto, um paradoxo. Na mesma medida em que impedem artistas de avançar em suas obras, por outro lado, tensionam, provocam e estimulam o seu progresso:

Limites internos e externos à obra oferecem resistência à liberdade do artista. No entanto, essas limitações revelam-se, muitas vezes, como propulsoras da criação. O artista é incitado a vencer os limites estabelecidos por ele mesmo ou por fatores externos, como a data de entrega, orçamento ou delimitação do espaço. (SALLES, 2011. p.69).

O que nos parece ser um dos pontos centrais do problema quando tratamos do termo “ativismo”, em que pese a definição dada pelo neologismo da palavra, é que, em certo sentido, resiste, e reside, exatamente, no rompimento dos limites entre áreas de conhecimento relacionadas, como quando definimos esse termo a partir de um trabalho que foi gerado.

Em que lugar estaria situado, ou a que área do conhecimento pertenceria o trabalho ativista? Arte, Política, ou ambos? Pensamos que o Ativismo possa indicar caminhos para uma nova área de conhecimento. Uma área específica, híbrida, que entrecruza meios, processos, performatividades, mas, mais do que isso, uma área que surge como uma possibilidade que transita entre outras áreas sem se deixar estar em nenhuma exclusivamente:

Conforme o caráter da criação híbrida, o artista híbrido pode experimentar uma sensação de não pertencimento a nenhum sistema ou categoria de arte, na medida em que se encontra em uma região fronteiriça, num espaço “entre” que torna sua produção desterritorializada, num sentido de liberdade que, contraditoriamente, somente um desterrado poderia usufruir. (VALENTE, 2015, p.15-16).

2.1 O Caráter Híbrido do Ativismo

Para seguirmos nossa reflexão, cumpre esclarecer nossa perspectiva sobre o caráter híbrido do Ativismo, que compreendemos no contexto do Hibridismo em Artes, enquanto procedimento de misturas efetuadas no processo de criação, segundo a pesquisa de Agnus Valente que formula os conceitos de Híbridizações de Meios, Sistemas e Poéticas, ressaltando que “o

termo hibridações é aqui compreendido como procedimentos poéticos” (VALENTE, 2008, p.26) empregados na produção da obra de arte, observando-se a associação de hibridismo com a biologia genética:

Para investirmos numa reflexão sobre os processos de criação no contexto do hibridismo em artes, é fundamental atentarmos para, ou considerarmos o fato de que o próprio termo “hibridismo” já revela uma relação híbrida da arte com outras áreas do conhecimento das quais transfere o conceito e suas variantes – notadamente da genética e da física. Vale frisar que comumente associamos terminologias da biologia genética para darmos conta de processos criativos com base antes na experiência e na vivência do que no conhecimento dos conceitos científicos: termos como “germinação”, “gestação”, e “parto”, bem como a expressão “dar à luz”, providos de universalidade e potência poética, transformaram-se em metáforas da criação, dotadas de significativa carga simbólica. (VALENTE, 2015, p.14)

Além da própria relação com a criação, o hibridismo traz em sua etimologia alguns paradoxos importantes que dimensionam sua aplicação, sugerindo modos e conotações diferentes para os processos de misturas realizados:

Com relação à etimologia, a discussão sobre a dicotomia entre “*hybris*” e “*hibrida*”, definições respectivamente encontradas nas etimologias grega e romana, é esclarecedora a respeito desses processos criativos, sobretudo com relação à tomada de posição do artista diante das suas próprias práticas híbridas. O conceito de “*hybris*” é carregado de sentidos relacionados ao modo agressivo como os gregos, quando vitoriosos em suas batalhas ou guerras, tomavam e destruíam os bens dos vencidos, numa pilhagem extensiva às mulheres e filhas, a quem violentavam e, depois, abandonavam à própria sorte, gestando um ser híbrido já de antemão renegado pela família, um ser sem pátria e sem “pertencimento” a nenhuma das sociedades. [...] Já o termo “*hibrida*”, de origem latina, remete a uma situação diferenciada, na medida em que contém um pensamento expansionista do Império Romano no sentido de se constituir uma grande unidade imperialista. (VALENTE, 2015, p.14-15, grifos nossos.)

Essa mesma dicotomia surge na relação hibridação/hibridização, que aponta para diferentes modos e resultados do processo de mistura:

No que diz respeito à hibridação e hibridização, o que distingue esses termos é sua origem respectivamente na genética e na física/química. O sentido atribuído a cada um desses termos advém de fato de como cada um desses processos se realiza. De um lado, na “hibridação”, temos uma analogia ao processo biológico de acasalamento, de cruzamento entre espécies no sentido de uma fertilização que pode ser casual ou intencional, natural ou induzida, interna às espécies ou não, e que, uma vez efetivada, desenvolve um processo de gestação que resulta da fusão entre as partes envolvidas. De outro lado, na hibridização, remetendo aos experimentos nucleares de bombardeamento de elétrons, encontramos um processo metaforicamente explosivo, de antagonismos e conflitos entre as

partes misturadas, causando um efeito, com certeza, mas que se aproxima mais da ideia de um rompimento, de uma fissão – na hibridização, encontramos, sobretudo, a ideia do híbrido como um ser fragmentado ou fragmentário. (VALENTE, 2015, p.15, grifos nossos.)

Entre as hibridações de meios, sistemas e poéticas, resumidamente podemos dizer que a hibridação de meios promove misturas entre os meios artesanal, industrial e digital, bem como materiais de produção. A hibridação de sistemas mistura os sistemas e linguagens, artísticas ou não. E a hibridação de poéticas mistura o modo de ser e de fazer dos artistas nos casos de influências artísticas, co-criações ou criações coletivas (VALENTE, 2008).

A hibridação primeira no Artivismo, já indicada no próprio neologismo que aglutina Arte e Ativismo, seria a de hibridação de sistemas, “de cunho intertextual e intersemiótico” que “viabiliza as relações intersígnicas entre sistemas ou aquelas decorrentes das passagens de um meio ou sistema a outro” (VALENTE, 2008, p.230), envolvendo, como já dissemos, as duas áreas, Arte e Política:

A hibridação de sistemas mobiliza diferentes sistemas além da Arte, revelando uma reflexão interdisciplinar que absorve outras áreas do conhecimento como Filosofia, Ciência, Astronomia, Arquitetura, Design etc. investindo em aproximações e licenças poéticas numa espécie de encantamento pelas sugestivas e potentes imagens de suas formulações. (VALENTE, 2015, p.22).

Além dessa hibridação própria do Artivismo, podem ocorrer hibridações promovidas pelo artista durante o processo de criação, envolvendo diferentes áreas e linguagens artísticas. Como veremos mais adiante, a hibridação de sistemas no processo de criação da obra artista também hibrida linguagens artísticas, numa “hibridação de cunho intersemiótico, como criação entre sistemas sígnicos – conceitos extensíveis a todas as criações que mesclam diferentes sistemas artísticos, como por exemplo Animação, Vídeo, Cinema, Teatro, Ópera etc.” (VALENTE, 2008, p. 31), como também pode promover misturas entre, por exemplo, Desenho e Pintura amalgamados numa mesma obra.

Por sua vez, a hibridação de poéticas (VALENTE, 2008, p.35-39) é um procedimento que hibrida as formatividades dos integrantes dos grupos geralmente envolvidos na criação coletiva no Artivismo, sendo o conceito de Formatividade, de Pareyson (1993), compreendido “enquanto estilo do artista

no modo único e irrepetível de seu fazer que se integra à obra enquanto forma” (VALENTE, p.36, grifo do autor) e caracteriza a modalidade pessoal dessa hibridação.

Essa modalidade de hibridação interformativa é observável também em co-autorias e criações a quatro mãos, criações em grupo ou coletivas, nas quais as formatividades dos autores hibridam-se internamente à criação artística, em diálogos e embates, consensuais ou não, na busca do completamento da obra numa ação compartilhada. (VALENTE, 2010, p.8).

Ainda na modalidade pessoal da hibridação de poéticas, Valente contempla também o papel do espectador, atribuindo essa modalidade de hibridação interformativa, “no eixo da recepção, [...] também ao processo de interação do público com a obra”, na medida em que a obra absorve a formatividade “reconhecível na pessoa do espectador”, que considera também “extensivo à sua condição de interator nas mídias digitais” (VALENTE, 2010, p.8).

Nessas várias perspectivas, define-se o caráter híbrido do Artivismo em sua ação revolucionária. Essa definição ultrapassa uma questão meramente classificatória, um rótulo, utilizado apenas com a finalidade de estudo. Talvez nos indique que estamos diante de novos caminhos e possibilidades, surgida nas últimas décadas e, ao que tudo indica, de maneira irreversível. Algo que nos pede atenção e exige uma capacidade de interação e reflexão, enquanto criadores, sem perder de vista o público, para quem, afinal, realizamos a obra.

O público é um elemento importante a ser considerado, não só por conta da maneira como faz a fruição em sua recepção, mas porque participa como co-criador, a partir do momento em que é convidado a interagir, ou sair, ao menos, do lugar apenas contemplativo.

Tendo esse olhar sobre o ato criativo em perspectiva, percebemos que o caminho do Artivismo tem relação com o que se aproxima da vida cotidiana, do que se entende por relação entre múltiplos fatores que envolvem a obra (e por extensão o público), como nos sinaliza Cecília Salles, ao comentar sobre os caminhos de construção de uma obra intersemiótica, o que nos parece ser o caso de uma obra artista:

O ato criador tende para a construção de um objeto em uma determinada linguagem, mas, seu percurso é, organicamente,

intersemiótico. O foco da atenção, nesse instante da discussão, é essa natureza híbrida do percurso; no entanto, no contexto da arte contemporânea, onde há o rompimento de fronteiras, não se pode generalizar a informação inicial. Estamos assistindo a uma ampliação dos “espetáculos” artísticos que não limitam a sua materialização a uma determinada linguagem. Nesses casos, não só o processo, como a própria obra, abarca diferentes linguagens. (SALLES, 2011, p. 118).

Nesse sentido, o público receptor se depara com essas diferentes linguagens, noutro nível de complexidade, não mais como um agente passivo, mas como elemento capaz de determinar algumas ações que serão tomadas na constituição do trabalho.

2.2 Arte Engajada

Nessa perspectiva, entendemos que o fazer e o fruir ganham uma nova razão de ser, influenciando os elementos geradores de uma prática artística. Um fazer ancorado numa espécie de exercício da cidadania. A arte, seja qual for o entendimento que tenhamos sobre ela, está inserida no cotidiano das pessoas. Considerar esse fato é parte fundamental, elemento determinante no ato gerador, que assimila a realidade como um dado, tornando a obra ainda maior, diante do contexto em que está inserida e, em nosso caso, do atual cenário da sociedade brasileira.

Sabemos não ser possível definir uma concepção, única, universal, de Arte, e essa não é a nossa intenção. Buscamos compreender, no entanto, em que medida, o que fazemos e entendemos por Arte é, de fato, um instrumento que atua no sentido de transformar a realidade.

Compreender esse raio de ação e o seu alcance é importante para decifrar os mecanismos que estão por trás de uma ação ativista. Esse ato de intervir diretamente na realidade, também classificado como Arte Engajada, tem sido observado pelos estudiosos contemporâneos, que se debruçam sobre o assunto, no intuito de encontrar um consenso sobre o tema. No entanto, essa não parece ser uma tarefa fácil; ao contrário, talvez a sua estrutura, forma e conteúdo estejam distantes de serem definidos por uma única palavra. Miguel Chaia nos apresenta uma definição que nos parece satisfatória, ou um ponto de partida, no mínimo, interessante:

De forma geral, essa sinalização de entrelaçamento da arte com política realiza a tarefa da crítica social aliada à pesquisa e ao avanço da linguagem e encontra os seus fundamentos nas diferentes contribuições de alguns pensadores: a tese de Karl Marx de que o capitalismo é hostil à arte, ao reduzir implacavelmente a produção artística às leis da produção econômica; a crítica de Nietzsche à cultura e à civilização cristã; a constatação alcançada por Artaud de que o artista (Van Gogh) é suicidado pela sociedade; a crítica da sociedade burguesa industrial e mercantilista feita por Adorno e Debord; e a percepção de que se vive num tempo de assassinos, impossibilitando a arte e a poesia, segundo Rimbaud, Henry Miller e Octavio Paz. Diante dessas condições da sociedade, a arte dialeticamente torna-se portadora de qualidades propícias ao enfrentamento resistente, como se fosse uma garantia da humanidade (CHAIA, 2007, p. 30).

Podemos considerar que o local do Ativismo, ou Arte Engajada, é qualquer lugar; em tudo, pode estar presente. As definições, no entanto, são mais complexas do que aparentam ser numa primeira análise. Precisaríamos tentar definir melhor o conceito Ativismo, para seguirmos adiante e compreender que nem todas as pessoas acessam isso, o que chamamos de Arte Engajada.

Outro ponto incômodo que surge ao pensarmos sobre a Arte Engajada, ou Arte Ativista, é que, talvez, não exista um limite tão demarcado, uma definição que consiga contemplar o que o termo pode significar.

A Arte Engajada pode pertencer a uma área de conhecimento diferente das demais manifestações artísticas. Algumas linguagens, mais tradicionais, talvez não possuam maiores pretensões, ou apresentem outras possibilidades, sem que haja, necessariamente, uma preocupação com questões relacionadas à política, o que nos sugere existir uma diferenciação entre Ativismo e outras manifestações de arte.

No entanto, se considerarmos a concepção de arte dentro desses parâmetros, em que é relacionada com a vida cotidiana, com a política, lembraremos que essa é uma ideia que não é novidade, mas que pode ser um ponto de partida mais seguro, para que possamos compreender essa suposta nova área.

Pode ser que a ideia de arte relacionada às questões políticas e à vida cotidiana tenha sido entendida como algo comum, presente ao longo de toda a história da humanidade. Não podemos ignorar que a arte é modificada pelas

ações humanas, assim como a história. Os eventos que ocorrem, nem sempre estão sob controle, e refletem na história, na forma como é registrada e, a partir disto, na maneira de se fazer arte.

A História é escrita, em linhas gerais, por aqueles que são considerados como os “vencedores”. São os mesmos que monopolizam os meios para contá-la e controlá-la, e que, com muita frequência, forjam-na conforme seus interesses próprios, restando como testemunho histórico apenas o que desejam que fique registrado oficialmente.

É sobre essa dinâmica que paira a perspectiva de “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 1996)⁶ e onde reside parte do nosso material de estudo. Seguiremos nessa direção, buscando compreender a História sob o olhar dos desprivilegiados, analisando o que fizeram no passado e como este fazer se efetiva hoje.

Entendemos que o Artivismo se relaciona, quando não, proporciona a mediação, aproximando-nos do ponto de vista dos anônimos, dos vencidos, dos despossuídos; daqueles que não estão dentro dos sistemas oficiais e institucionais de arte, com “A” maiúsculo; os excluídos dos sistemas de educação formal; do mercado; da veiculação e escoamento de uma produção enquanto objeto que se pode comercializar e tomar-se uma forma de subsistência, um meio de vida e sustento para quem o faz.

Nosso interesse é sobre essa arte que se auto proclama como periférica, seja porque se reconhece como tal, ou porque é assim rotulada. O que nos importa é não perder de vista a sua gênese, como é feita, suas razões, e compreender as reais necessidades de quem a faz; compreender as comunidades e ruas em que nasce; os ateliês improvisados e com poucos recursos; daquilo que surge no lugar onde qualquer manifestação, política ou artística, é vista com surpresa porque é entendida como algo pouco provável.

⁶ Walter Benjamin nos alerta sobre a forma com que lemos a História que nos é contada. Recomenda que façamos uma leitura dialógica, evitando o olhar historicista, e compreendendo as razões pelas quais multidões de despossuídos têm as suas histórias apagadas, ignoradas e desrespeitadas. Neste sentido, entendemos que quem produz arte ativista, assim como um historiador, tem a necessidade de se colocar como um agente que poderá suscitar o questionamento e oferecer as contra-narrativas necessárias para que se possa, por meio de seus trabalhos, fazer ouvir os que não são ouvidos.



Figura 1 – Intervenção de Critical Art Ensemble (CAE).
Fonte: *Radical Philosophy* 129 (2005).

Podemos lembrar então que, em diversos momentos da História, a maneira de se pensar e se fazer arte teve uma guinada, tomando outras direções e caminhando no sentido de práticas anti-sistêmicas, abalando o equilíbrio já consolidado ao longo do tempo. E não foram poucos os movimentos e artistas que, envolvidos e comprometidos em fazer a roda da História girar, propuseram mudanças, criaram procedimentos, modelos de intervenção pública (Figura 1) e alteraram o curso dessa ordem estabelecida pelos sistemas institucionalizados. Não há como deixar de relacionar, de imediato, por exemplo, as questões levantadas por artistas como Hélio Oiticica (1937-1980) e Lygia Clark (1920-1988), assim como tantos outros artistas conceituais da segunda metade do Século XX, que tiveram seus olhares e trabalhos voltados para esse fazer ao qual estamos nos referindo, como se pode constatar em diversas obras de Oiticica (Figuras 2-6). Hélio Oiticica, com sua obra e seu texto basilar, *Esquema Geral da Nova Objetividade*, referência até hoje, e Lygia Clark, com suas experimentações sensoriais, sinestésicas, entre tantos outros, fizeram com que a Arte Brasileira desse um salto rumo ao que hoje entendemos por contemporâneo.



Figura 2 – Seja marginal seja herói. 1968. Bandeira-poema de Hélio Oiticica. Pintura sobre tecido, 85 x 114,5 x 3 cm, da Coleção Eugênio Pacelli. Foto: Jaime Acioli.
Fonte: MAM Rio *On-line*.

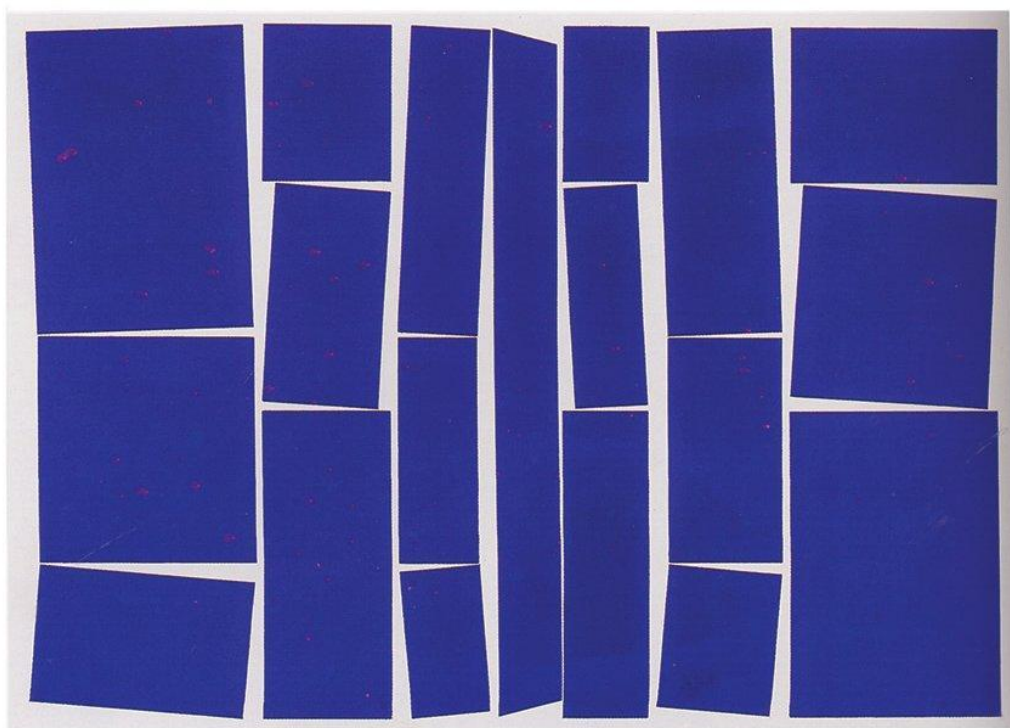


Figura 3 – Metaesquema. Hélio Oiticica. Guache sobre cartão, 68x50cm. 1958. Coleção Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, doação Fininvest. Foto: Vicente de Mello.
Fonte: MAM Rio *On-Line*.



Figura 4 – Penetrável Filtro, 1972. Hélio Oiticica.
Fonte: *Touch of Class On-Line*.



Figura 5 – *Magic Square*, 1977. Hélio Oiticica. Instituto Inhotim/MG.
Fonte: André Dorigo, *On-Line*.

As escolhas materiais, as linguagens envolvidas, os processos, a recorrência dos temas, a precariedade da produção, o ambiente de trabalho, são, também, parte integrante do nosso objeto de estudo, por entendermos que os processos são desenvolvidos e revelam, nas entrelinhas contidas em cada escolha, parte do pensamento político que se evidencia em cada ação realizada durante o desenvolvimento de um trabalho, como nos lembra CHAIA:

A convivência entre arte e política, fornecendo novas experiências para a vida social e permitindo a ampliação do conhecimento sobre o mundo que se realiza nas condições da *pólis*, pode ganhar novas formatações no transcurso histórico, verificando-se então desequilíbrios nesta relação que levam ao afastamento entre arte e sociedade, à exacerbação da defesa da autonomia da arte ou às agressivas artimanhas políticas para a apropriação simbólica da arte (CHAIA, 2007, p.30).

A poética do trabalho de arte ativista está manifesta nessas escolhas porque é vinculada, de forma indissociável, não apenas ao objeto, na obra que procura atender determinadas características ou configurações formais, mas, também, porque, além de servir a uma demanda pessoal de quem o faz, ou do grupo do qual se originou, leva consigo a ideia que se tem por arte naquele momento, transpondo para um lugar em que o objeto estético ganha autonomia, indo por um caminho que nem sempre está previsto no momento inicial de sua criação, podendo ter sua força ampliada ou reduzida, conforme a recepção que despertará em contato com o público.



Figura 6 – Tropicália, Penetráveis PN2: Pureza é um Mito e PN3: Imagético, 1966-67. Hélio Oiticica.
Fonte: Tate Modern On-Line.

Cabe aqui uma observação sobre o risco da chamada poética ativista se revelar, ao fim de um processo, algo panfletário (ULRICH, 2007, p. 87)⁷. Esse

⁷ Curiosamente, o termo panfletário, tão usado no contexto das questões relacionadas à Política, teria se originado por volta do século XII, na França, ganhando espaço no discurso político apenas mais tarde, na Espanha e nos demais povos de língua latina. Os personagens *Pamphilus* e *Galatea* incendiaram o imaginário medieval com sua história de amor espalhada em impressões conhecidas como *Pamphilus*. Mais tarde, esses poemas de amor, conhecidos como *Pamphilus seu de amore*, foram amplamente difundidos e se diferenciavam dos livros, por serem curtos, pequenos, facilitando a sua

risco pode estar muito presente durante um processo de criação, anulando o resultado esperado, levando-nos para uma relação diametralmente oposta ao que se espera de um trabalho engajado, ou seja, quando o trabalho adquire características panfletárias, poderá nos conduzir para um esvaziamento da discussão que se pretendia gerar, ou, então, resultar numa adesão superficial, de discussão empobrecida independentemente do assunto a ser tratado.

Esse esvaziamento, infelizmente, ocorre com muita frequência e tem em sua gênese a prática do capitalismo, o lucro, um de seus motores principais:

Embora partilhem aspectos semelhantes, como o fato de se constituírem em fenômenos abrangentes que se espalham na sociedade e instrumentalizam a arte, a estetização da política e a estetização do cotidiano diferenciam-se de algum modo. Enquanto a primeira é explicitamente regida por uma estratégia política geral, implementada pelo Estado, partido ou grupo político, para controlar o movimento de transformação da sociedade, aquela segunda situação de aproximação entre arte e política é gerada por uma nova forma de produção da economia capitalista que sofisticava o consumo, sob condições de revolução tecnológica dos meios de comunicação no interior de uma sociedade de massa, democrática e internacionalizada, sob a complexa hegemonia norte-americana (CHAIA, 2007, p.38).

Talvez não seja possível evitar essa estetização e, conseqüentemente, esse esvaziamento de significados. Pensamos que sim, que é possível, sempre que o trabalho nasce de uma necessidade real. Porém, essa necessidade, surgida em um determinado contexto em que vivem as pessoas que criam, terá, possivelmente, algo de inventado, sob um pretexto fictício, mas, contando com algum respaldo daquilo que se vive ao redor, como nos indica Chaia:

Mário de Andrade (1982a: 70) ensina a seu amigo Carlos Drummond de Andrade que “nessa vida você deve de ser terrivelmente egoísta, ame os companheiros de vida, mas nunca deixe de os estar observando, por dentro. Faça de todos o seu aprendizado contínuo, não pra espetáculo e pra obter prazeres infamemente pessoais, porém pra recriá-los, aproveitá-los em sublimações artísticas, verso ou prosa, a vida de você e seu destino” (CHAIA, 2007, p. 103).

Esse talvez possa ser um problema para a compreensão de um trabalho ativista, que caminha sempre sob certa demanda, uma urgência que o torna atado à realidade, às questões do que se quer tratar. Artistas acabam por ter que lidar com uma cobrança que vai muito além de suas escolhas pessoais, de seus receios, inseguranças ou mesmo autocrítica.

O trabalho ativista é proposto e, ao ser apresentado, já tem demarcado, na maioria das vezes, um posicionamento bastante pontual junto ao público que cobra a postura do artista frente à realidade.

Ora, mas esse conselho de Mário de Andrade dado ao poeta Carlos Drummond, e do qual nos fala Miguel Chaia, não trata das Artes Plásticas, Artes Visuais, e muito menos da Arte Ativista, no sentido ortodoxo do termo, uma vez que esse termo ainda não existia naquela época. O que temos aqui é uma conversa entre amigos. São apenas amigos trocando correspondências, é verdade, mas são dois amigos escritores, que versam em seus diálogos sobre o universo da criação, da cultura, dos processos e sobre os caminhos da modernidade. Podemos notar que o diálogo trocado não é algo de um simples conformismo, um lugar-comum, acomodado; ao contrário, é um olhar mordaz, combativo, por vezes, amargo, mas sempre consciente da necessidade de se observar ao redor. Há uma preocupação com o rumo do que se faz diante de todos. Talvez seja esse um indício de um pensamento político. Pensamos que sim, trata-se de uma resposta sobre a criação perante a sociedade.

Esse encontro entre a realidade e a ficção, ou, talvez, se quisermos pensar em termos de encontrar uma forma de transposição entre a realidade e a subjetividade da criação, e que, no caso do trabalho ativista, parece ser da ordem de elementos estruturais, senão, centrais; talvez estejam presentes em outras áreas de conhecimento, assim como nas formas tradicionais de se pensar e fazer arte há mais tempo do que imaginamos.

Artistas de outros tempos e lugares tiveram que se ver envolvidos em seus dramas pessoais; em conflitos com poderes autoritários; com patronos, mecenas que lhes exigiam mudanças e faziam cobranças descabidas; com o mercado surgido na modernidade que passou a ditar tendências; com o desgaste público pelo não-entendimento da natureza de sua profissão e trabalhos; enfim, muitos fatores ainda que poderiam ser citados. Mas é fato que muito do que produziram ao longo de suas vidas foi realizado a partir de uma postura resistente, quase dogmática, que permitiu que furassem os bloqueios, os boicotes e as tentativas de invalidação de suas obras. Enfim, foram muitos fatores que contribuíram para a construção de mitos em torno de uma criação pretensamente livre.

Agora imaginemos que parte desses artistas e trabalhos não tinham necessariamente uma agenda programática, toram gerados de modos muito particulares, de acordo com os anseios de cada um de seus criadores. Não havia ainda a formulação do conceito Artivismo, como já mencionamos. Mesmo assim, é possível detectarmos em seus trabalhos essa condição de obra de arte para além de um objeto estético comum.

A busca por essa autonomia da obra e de seus criadores pode ser que não seja o único problema. Os indícios dentro da produção contemporânea nos sugerem ser possível criar caminhos de forma autônoma, relativamente livres de sistemas de controle, sem a ação direta dos mediadores que, muitas vezes, possuem interesses distantes de quem cria.

O contrário disso também é verdadeiro. Basta observar trabalhos artísticos com uma determinada força poética que, quando cooptados pelo sistema institucional, algo paradoxal lhes sobrevém porque, ao mesmo tempo em que as instituições promovem, patrocina e oferecem suporte para o trabalho existir, algumas vezes também estabelecem contrapontos, regras, condições, contrapartidas que acabam por amenizar, reduzir ou até mesmo anular a potência original da obra.

A criação do artista, no entanto, pode nos oferecer um importante documento sobre a sua tomada de decisões em relação às instituições e sobre sua postura crítica ou não em relação ao seu tempo:

Não se pode negligenciar os vestígios deixados pelo mundo que envolve aquele artista específico, sem deixarmos de presenciar o processo de transformação que essas marcas sofrem ao penetrarem o mundo ficcional em criação (CHAIA, 2007, p. 106).

Essa postura crítica, que também é demonstrada pelo trabalho, diz respeito, diretamente, à maneira como o criador entende a sua produção, mas também nos fala sobre o público que a recebe. Salles, em sua obra, *O Gesto Inacabado*, nos oferece uma pista sobre como a obra é recebida pelo público receptor:

O artista não cumpre sozinho o ato da criação. O próprio processo carrega o futuro diálogo entre o artista e o receptor. “Os leitores são seres que se entregam com candura e entusiasmo à magia e à fascinação do poeta. Reações sem as quais não seria possível a criação da obra de arte”(Sábato, 1982: 124). Essa relação comunicativa é intrínseca ao ato criativo. Está inserido em todo

processo criativo o desejo de ser lido, escutado, visto ou assistido. Essa relação é descrita de diferentes maneiras: complementação, cumplicidade, jogo, alvo de intenções, associação, soberania do receptor e possível mercado (SALLES, 2011, p. 54).

Essa é uma questão muito ampla, que inclusive remonta à noção de obra aberta de Umberto Eco (2005) se pensarmos na indeterminação da obra de arte contemporânea, mas podemos tentar um recorte, fechá-la numa chave, por enquanto, binária. Uma questão a ser compreendida é como o público diferencia a obra tradicional de uma obra artista.

Se considerarmos que essa área de produção deveria ser, em teoria, uma área autônoma, independente, para que seu conteúdo e forma tenham a coesão que se espera e possa ser levada a sério, é necessário, talvez, que se verifique se as suas pautas, temas e demandas não estão sendo sequestradas, ditadas e apropriadas por aqueles que desejam notoriedade momentânea, ou se estão obtendo lucro com a sua produção.

Se isso ocorrer, teremos uma contradição. Afinal, se a pessoa que cria está se colocando em uma posição de confronto, um combate aberto por meio de seu trabalho, visando despertar a consciência para um problema específico a fim de que se transforme a realidade; parecerá contraditório, incoerente, negociar algum tipo de vantagem, de lucro, com quem se está combatendo ou criticando.

Nada há a se esperar, exceto, quem sabe, reações negativas, eventualmente violentas, de quem é o motivo gerador, o foco ou o alvo da crítica que o trabalho ou a ação artista exerce ao apontar uma questão ou problema. Isto parece ser óbvio e, diríamos, até mesmo essencial para se considerar uma situação coerente, resultante de um programa artístico que entendemos por Ativismo.

2.3 O Artista, com ou sem Formação

A ideia de combatividade inerente ao Ativismo estaria, então, conectada, introjetada diretamente no DNA de quem escolhe essa maneira de se fazer arte? Por outro lado, essa questão pode nos levar a outra reflexão: trata-se de como é possível formar um artista artista se ele está submetido, ou

deverá se submeter, de alguma maneira, a esses sistemas institucionalizados. A ideia sobre essa formação de um ativista pode até ser considerada irrelevante, mas essa questão também se encontra no centro das preocupações deste trabalho, porque entendemos que a relação do ativista com os sistemas institucionais seja inevitável, mesmo quando se guarda um distanciamento deles, numa postura crítica.

Por não dispormos de uma resposta única, talvez seja importante refletir sobre como ocorre a formação de uma prática ativista, sobre o papel das instituições e, quem sabe, como estão fundamentados os currículos do ensino de Artes no que se refere a esse assunto.

Antes de continuarmos a reflexão sobre a formação do ativista e sua relação com a obra de arte ativista, é necessário que tenhamos em mente que nem todas as pessoas que fazem um trabalho considerado ativista, ou ativista, possuem uma formação, ou seja, estudos formais, independentemente da linguagem das artes praticadas.

Isso significa que, embora não tenham formação, são pessoas que utilizam ferramentas e as linguagens comuns aos artistas, como instrumentos para atingir o objetivo pela causa que militam. Não estamos aqui fazendo uma crítica a esse processo, apenas apontamos para que se observe o quanto os rótulos utilizados para classificar, designar, arte e artista, podem ser limitados e imprecisos.

Já temos, então, até aqui, dois eixos da discussão, com pontos fixados e definidos: a Arte Ativista ou Ativismo, entendendo-se como uma área de conhecimento diferente da arte tradicional, e a pessoa que cria uma obra de arte ativista, sendo essa pessoa artista, ou não.

Considerando que a vivência sobre qualquer que seja a experiência humana acontece, não apenas no campo das ideias, mas, principalmente, na prática, entenderemos que a militância por alguma pauta, independentemente do tema ou motivo, ocorre, de fato, no dia-a-dia. Possivelmente não é diferente com quem faz arte.

Se uma pessoa se autodenomina ativista, mas não está diretamente ligada a uma causa, uma pauta de discussão; neste caso, não faltarão

subsídios teóricos que abordam questões relativas a essa, digamos, neutralidade ou, até mesmo, alienação. O que se poderá esperar dos artistas que se entendem como ativistas?⁸ Não se trata de julgarmos, aprovando ou censurando quem atua nesse campo considerado Artivismo. As possibilidades são sempre infinitas. No entanto, as causas que as pessoas defendem, algumas vezes com a própria vida, são bastante sérias, construídas por anos de lutas. Portanto, o que se espera é, sempre, uma relação de aproximação cuidadosa, verdadeira e de respeito.

Insistiremos então ainda, mais um pouco, neste ponto. Quando nos referimos ao ativismo, à arte ativista, estamos nos referindo ao quê, exatamente? Trata-se de uma pergunta complexa para ser respondida, mas, se entendemos então, como já dissemos anteriormente, que a pessoa que pratica sua criação no âmbito do Artivismo não tenha que ter, como pré-requisito, uma formação específica, ou seja, as pessoas envolvidas atuam por conta própria, poderemos adaptar para o Artivismo o que é conhecido por uma espécie de “ativismo orgânico” (LERER, 2019, p.96), ou seja, um “ativismo orgânico” provocado por interesses pessoais do artista ou do grupo ao qual pertence, a partir de uma demanda que se sobrepõe como uma necessidade real, e que se coloca como prioridade de trabalho, de uma ação que se vai organizando, como nos apresenta a artista Rebeca Lerer:

Há muita gente que virou ativista por força da realidade. Por exemplo: as mães de jovens assassinados pela polícia. É a partir do crime, do terrorismo de Estado cometido contra o filho delas (geralmente são jovens negros) que se tornam ativistas. Essas mulheres nunca passaram por uma formação de *advocacy*, estratégias, *media training* para dar entrevistas. Muitas delas nunca tinham sentado numa mesa de debate antes. De repente, na vida delas, passam do luto à luta e acabam se tornando ativistas das mais aguerridas e importantes que há hoje no país. O mesmo acontece nas comunidades de assentamentos rurais de camponeses que acabam virando lideranças locais e ativistas do direito à terra para poder sobreviver. Ou midiativistas em favelas, que são pessoas ameaçadas pelas dinâmicas locais de violência e acabam virando ativistas da comunicação livre porque precisam de um canal para se expressar, ter alguma visibilidade e segurança. Para mim a grande força vem desse ativismo orgânico que está surgindo, que se encontra com o da galera nova que passou pelo processo das cotas nas universidades, das oportunidades de primeiro emprego, das escolas técnicas e que, com o fator internet, tem acesso a todo tipo de informação. Há outros níveis de conexão e diálogo nessa juventude; uma parcela dela está mobilizada, está disputando narrativa nas redes e nas ruas, está forjando uma nova forma de fazer ativismo (LERER, 2019, p. 96).

⁸ Os filósofos da chamada Escola de Frankfurt se debruçaram sobre os aspectos culturais, mas, talvez, ninguém tenha se aprofundado tanto, na história recente, quanto Gramsci, que faz considerações muito pontuais sobre o papel do intelectual, da arte, da cultura e do artista.

Esta seria, numa analogia rápida, algo como o intelectual orgânico, aos moldes de Gramsci⁹, porém, se considerarmos que um ativista possa ser uma pessoa que não possui nenhuma formação artística ou mesmo política e, talvez atue, ainda, sem uma pretensão maior, ou seja, de uma maneira menos pragmática ou, por que não dizer, não tão programática; poderíamos supor que temos um artista ativista em formação? Surgiram muitas formas de organização que favorecem a construção das utopias coletivas, como nos aponta Mesquita, ao comentar sobre a Zona Autônoma Temporária, conhecida como T.A.Z. (Figura 7), de autoria de Peter Lamborn Wilson:

Grandes e influentes utopias coletivas foram escritas nas duas últimas duas décadas do século XX. A noção de “Zona Autônoma Temporária” (TAZ), lançada por Hakim Bey (pseudônimo de Peter Lamborn Wilson), tornou-se quase um fetiche em determinados círculos contemporâneos de ativistas, comunidades virtuais e artistas que a vêem como uma estratégia de nomadismo tático para a existência de espaços efêmeros de oposição. Menos conhecido, mas ainda tão importante quanto a proposta de Bey, foi o escrito do autor anônimo, P.M., que idealizou no início da década de oitenta o conceito de “bolo’ bolo”. Bolo’bolo seria a reinvenção de uma nova forma de organização e de expressão coletiva, um grande organismo social espontâneo de pessoas vivendo juntas e compartilhando uma proposta concreta de desmantelamento da máquina planetária do capitalismo industrial. (MESQUITA, 2011, p.53).

⁹ Teríamos então uma espécie de novo intelectual, do qual falou Gramsci? Um sujeito da História que consegue ultrapassar o peso do passado, das antigas estruturas, ao mesmo tempo em que se encontra inserido no processo de produção e que não se deixaria absorver pela retórica excessivamente acadêmica, intelectualmente viciada, tendo em sua prática o papel de uma liderança que é política, simultaneamente, sem abrir mão de suas especialidades.

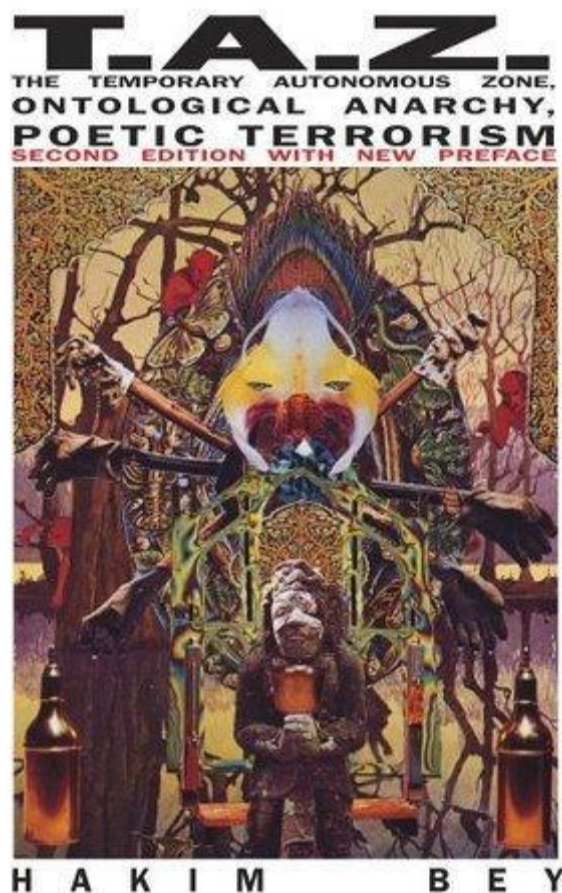


Figura 7 – Capa de T.A.Z., de Hakim Bey, pseudônimo de Peter Lambom Wilson, considerado um clássico para quem busca engajar seus trabalhos numa forma de ativismo.
Fonte: Goodreads On-Line.

Não nos parece possível ser um ativista militante de uma causa, agindo de maneira totalmente alienada, à distância, porém, sim, talvez seja possível estar menos próximo do núcleo central de uma discussão. Somos induzidos a participar sem participar efetivamente. No atual momento, a tecnologia digital nos trouxe possibilidades diversas de interação. Isso traz um potencial enorme de acesso, o que não quer dizer que aconteça de forma efetiva – às vezes, ocorre o oposto. No oceano de informações cruzadas, as ideias podem se perder e serem facilmente diluídas. Muitas pessoas passaram a interagir no que seria uma espécie de Ativismo “*light*”, algo como uma forma de atuação simpática a um determinado problema. A pessoa participa e se manifesta durante o processo em que o trabalho vai se formando ao mesmo tempo em que é apresentado, tudo ocorre de forma simultânea ao ato de criação. Essa dinâmica na sociedade contemporânea é quase onipresente, conectada pelos meios digitais, e permite que as pessoas acompanhem e participem, algumas

vezes, “ao vivo”, de maneira bastante prática, de forma simples, contribuindo com causas diversas, de maneira impensável no passado recente.

Os dispositivos eletrônicos e as mídias digitais, conectados em tempo integral, sugerem que todos nós, qualquer pessoa, podemos participar, e, de fato, participamos, porém, parece-nos que aqui há um equívoco de definições. As pessoas participam colaborando para a viabilização e validação da obra, como, por exemplo, nos casos de financiamentos coletivos, em que donativos, ações pontuais ou mesmo abaixo-assinados, podem ser inteiramente articulados pela rede mundial de comunicação, a *internet*.

Até mesmo a aparente, “simples” divulgação, o conhecido “curtir e compartilhar”, são tidos como uma maneira de participar de forma efetiva para a construção da obra. Cada nova curtida, ou compartilhamento, alimentam os “*trending topics*”¹⁰ que passaram a ser medidores de desempenho nos meios digitais, não apenas no que diz respeito ao mercado publicitário, lugar em que o *marketing* impera, mas, também, como medidores e propulsores de engajamento do público, dos mecanismos de divulgação de ideias, causas, ações, trabalhos etc.

Claro que essa realidade flerta com o mercado milionário de plataformas e mecanismos de controle e engenharia social, além de proporcionar, com muita frequência, experiências que se assemelham mais com o entretenimento, descomprometido de qualquer obrigação, do que com trabalhos engajados com alguma pauta importante¹¹.

O trabalho ativista também pode ser veiculado por esse caminho, como, por exemplo, construir um fluxo de contra-mensagens, utilizando para isso, os mesmos meios dos quais o sistema utiliza para propagar as suas mensagens. Os *memes* são excelentes exemplos e fazem parte das táticas

¹⁰ *Trending topics* é um termo, um estrangeirismo adotado em nosso idioma, ao menos na linguagem da *internet*, para designar as palavras-chave ou temas mais comentados em um período determinado, que pode ser computado em horas, dias, semanas etc.. É como uma espécie de pesquisa quantitativa que indica o interesse e o engajamento das pessoas sobre um determinado termo publicado.

¹¹ Não podemos ignorar as experiências “imersivas”, em que a vida e obras de pintores como Van Gogh, Cézanne, Leonardo da Vinci são vivenciadas por grandes instalações midiáticas, que formam, sem dúvida, um ambiente impactante, que apela aos sentidos. Porém, são maneiras pouco profundas de lidar com o conhecimento. Cabe ao visitante interagir com algo programado, bastante limitado, em verdade. Poderíamos nos questionar do quanto essas experiências contribuem realmente dentro daquilo que é proposto como uma formação. Em outras palavras, embora ocorra a interação, neste caso, não temos um trabalho ativista, e sim, institucionalizado.

contemporâneas de Ativismo, valendo-se de estratégias pouco ortodoxas, provocativas, sarcásticas e bem-humoradas. Isso também já é uma realidade nas Artes e nem é nada novo, basta lembrarmos das estratégias situacionistas¹², conceituais, dos anos de 1960 que avançaram pelas décadas seguintes e perduram até hoje, como nos lembra Chaia:

Retomando as conceituações teóricas de esquerda e os apontamentos das vanguardas históricas (como aquelas do situacionismo), rememorando as experiências do teatro itinerante de García Lorca ou das projeções de filmes nos vagões ferroviários da antiga União Soviética e assumindo enfaticamente proposições libertárias (principalmente a ideia de autonomia), a arte radical contemporânea configura-se como uma prática crítica da sociedade concretizando provocações e sabotagens contra o sistema capitalista ou tornando artísticas as intervenções sociais que imprimem novos significados às atividades coletivas e à vida social de pequenas parcelas da população. Esta diversidade de caminhos para a transformação social realiza-se através de atitudes contestatórias e ações autônomas – que se desenvolvem em um espaço democrático, aberto, heterogêneo e segmentado (CHAIA, 2007, p.38)

O que nos interessa, no entanto, é entender os limites entre essa prática e a ação política de quem a cria. Portanto, quando nos referimos ao Ativismo, teremos que considerar também a nova realidade digital.

Considerar alguns fatores como, por exemplo: se estamos diante de uma pessoa que produz um “ativismo de internet”, como dizem de forma popular; se isto é, ou não, válido; se existe o comprometimento diário, constante, por uma causa; se é apenas algo pontual, sob uma determinada reivindicação; considerar se os meios pelos quais se está criando e veiculando o trabalho, influenciam na ideia que temos sobre sua mensagem; se o trabalho criado é compreendido como uma obra, ou apenas uma peça de propaganda.

O Ativismo Contemporâneo é uma ação em rede. A palavra rede, hoje, é associada ao universo da tecnologia digital, à *internet*. Mas, quando dizemos rede, nos referimos à complexa estrutura de relações criadas em torno dos processos coletivos de criação e dos movimentos entre pessoas, como nos aponta Mesquita:

¹² Estratégias que foram amplamente utilizadas e que ganharam um “*upgrade*” nas três últimas décadas ao serem incorporadas nas estratégias dos artistas e ativistas contemporâneos. A apropriação, por exemplo, passou a ser um procedimento artístico aceito e entendido como algo absolutamente comum na construção das obras individuais e coletivas, sendo adotada, inclusive, como estratégia de pirataria e gerando acaloradas discussões sobre sua legalidade, autoria e direitos de propriedade sobre as obras produzidas.

O crítico e ativista Brian Holmes observa que dois fatores explicam a consistência das ações de auto-organização em rede. O primeiro é a capacidade de coordenação temporal à distância em relação ao intercâmbio de informações, e também afeto, entre indivíduos dispersos sobre o desdobramento de eventos únicos em locais específicos. Esta coordenação depende de um segundo fato: a existência de um horizonte comum – estético, ético, filosófico e/ou metafísico – construído durante longos períodos de tempo que permitem que os integrantes dispersos de uma rede se reconheçam entre si dentro de um referencial compartilhado e num universo imaginário (2009: 388). (MESQUITA, 2009. p.33).

Este ponto, em especial, que diz respeito às redes, nos conduz, hoje, inevitavelmente, para o ambiente dominado pela tecnologia digital, e é, sem dúvidas, de grande importância para o cenário atual. É bom lembrarmos McLuhan (2012) como referência; o autor fundamental que nos alertava, no alvorecer da arte tecnológica, entre as décadas de 1960 e 1980, sobre o vínculo da mensagem com o meio, a mídia em que é produzida. Vale lembrar a sua máxima utilizada, ainda hoje, toda vez que o assunto é arte e meios tecnológicos: “o meio é a mensagem”¹³.

Em outras palavras, podemos refletir sobre esse fazer artista e o envolvimento das pessoas. Se estão diretamente ligadas com o fazer, por conta de uma relação maior com as linguagens e a práxis artística, ou se apenas utilizam as suas ferramentas – e, no caso das ferramentas digitais, a facilidade e o acesso permitem que mais pessoas possam dedicar-se a esse fazer. O passo seguinte seria compreender se conseguem, com esse modo de fazer, atingir o que desejam.

No atual cenário político brasileiro, encontramos, quase que de forma uníssona, uma afirmação muito presente sobre a ideia do que é ser e fazer política. Quando unimos essa questão à ideia de se fazer Arte Política ou Ativismo, esbarramos, com certa frequência, em uma afirmação expressa na seguinte frase: “toda pessoa é política”.

Essa frase ressoa nas práticas diárias entre artistas, produtores culturais e estudantes de artes e comunicação; mas tal frase também pode ser encontrada em publicações, discursos de partidos e de líderes religiosos, até

¹³ A ideia contida na frase “O meio é a mensagem” nos permite muitas leituras possíveis, inclusive sobre a natureza da linguagem escolhida a partir de uma determinada mídia. Por vezes, forma-se um paradoxo; por exemplo, as mídias relacionadas ao cinema são, em geral, meios de difícil acesso, caros, de produção sofisticada, porém, sua extensão e alcance são enormes. Daí, temos um conflito entre o que se está fazendo, condições para produzir, o que se espera e a quem se quer atingir.

mesmo no senso comum, nas redes sociais e nas conversas que tratam diretamente sobre o tema¹⁴.

Encontraremos algumas versões desse pensamento, ruídos consistindo em afirmações aproximadas como: “toda pessoa é política”; “tudo é político”; “viver é um ato político”, e mais algumas outras variações que relacionam a política à forma de ser e à maneira de como o ser humano constrói a sociedade a partir de suas escolhas. A arte com seus sistemas e linguagens não está separada desse contexto.

Entramos, possivelmente, em uma espécie de “hibridação de sistemas” (VALENTE, 2008), de entrecruzamento de campos de conhecimento, de áreas de trabalho que estariam muito próximas, quando não, seriam elas próprias conhecidas por operarem em hibridação.

O fazer artístico passa, inevitavelmente, por uma relação com a práxis, que consiste em selecionar, classificar, separar, unir, dividir, agregar, articular, enfim, uma quantidade quase infinita de verbos que servem para designar e estabelecer parâmetros, mas, também, embaralhá-los, principalmente quando seus limites são transgredidos, fazendo com que essas operações acabem por determinar os rumos do trabalho e sua categorização final, que poderá ser, muitas vezes, provisória.

É interessante notar, no entanto, que mesmo esses caminhos, por vezes provisórios, não significam limites, ao contrário, sinalizam uma ultrapassagem de limites, enquanto áreas estanques, reservadas, que se interpenetram a partir de um embate, um encontro, como nos sugere Valente:

“A mistura de dois sistemas seria um recurso de inserção de novas energias em um sistema exaurido, na medida em que os processos reiterados em um único sistema tenderiam à degeneração”, conforme Moles (1981, p.71-73), “os resultados de uma ciência qualquer conservam forçosamente o ‘estilo’ de pensamento do método nela aplicado no início”, sendo necessário produzir um fluxo novo de ideias vindas de outra teoria, pois “a originalidade brota, na verdade, do conflito entre duas teorias”. (VALENTE, 2015, p.17-18).

O que pode parecer algo distante, restrito e pertinente apenas ao campo da Ciência ou, se nos mantivermos na linha do que estamos propondo até aqui, no campo da Política, poderá ser ampliado e, então, poderemos pensar, até

¹⁴ Frase atribuída a muitos artistas. No caso brasileiro, por exemplo, é atribuída a Antonio Dias e também a Artur Barrio.

mesmo, em termos de uma possível Ciência Política, que se complexifica e, talvez, possamos até imaginar esses campos, o da Ciência e o da Política, convergindo para o encontro com o campo das Artes.

Não falamos, aqui, das artes tradicionais, e sim do Ativismo, ou seja, um campo em que as Artes, suas linguagens, mídias e sistemas tradicionais, se encontram, agora, com a Ciência Política, fundindo-se em outra possibilidade, o Ativismo.

Neste encontro entre áreas de diferentes saberes, poderemos circundar sobre o perímetro que corresponde ao alcance de um, ou mais, objetos de arte ativista, em busca de possibilidades construtivas, ou constitutivas, que nos revelem configurações possíveis de uma obra ativista e, inevitavelmente, nos perguntamos sobre possíveis metodologias que nos fazem chegar até elas, as obras artistas.

Dependendo do olhar que se tenha, pode ser até estranho considerar uma ação ou um objeto ativista como algo equivalente a uma obra. Tentar reduzir todas as indagações que surgem em uma definição que contemple tudo, em um único recorte, sem considerar as três áreas de conhecimento que se entrecruzam, nos parece impossível.

Entendemos que o objeto ativista rompe com os limites tradicionais, por natureza. Sua gênese nos parece ser híbrida, em essência. Sob essa perspectiva, o Ativismo seria uma área específica de conhecimento, uma grande área, e não uma sub-área atrelada ou subordinada às Artes ou à Ciência Política, à História, ou a qualquer outra área na qual se queira tentar enquadrá-la. Uma área em que a condição para se desenvolver e realizar um trabalho é a operação por meio de procedimentos híbridos. Os entrecruzamentos ocorrem de forma natural ou provocada, mas são inevitáveis.

Quando pensamos nessa relação entre o hibridismo e o Ativismo, podemos tentar encontrar uma conexão que, em nosso entender, é a chave para a constituição de um trabalho ativista. Recorremos ao trabalho de Agnus Valente, para podermos nos apoiar em duas teorias, na busca daquilo que ele denominou como sendo uma “heurística híbrida” (VALENTE, 2015). Para o autor, essas teorias nos dariam condições, métodos de trabalho, que nos serviriam de base fundamental para a criação híbrida. Estaríamos diante de

duas possibilidades: a primeira, uma teoria ou metodologia mais dogmática, ou teoria dos limites; e a outra teoria, seguindo outra linha de pensamento, conhecida como teoria de transferência, ambas teorias que Valente busca em Moles para refletir sobre a hibridação na criação (2015, p.17-19).

O método ou teoria dos limites nos parece muito com os procedimentos adotados pelos artistas. Ao avançarem sobre as etapas processuais que constituem o desenvolvimento dos projetos, os artistas estariam, quase sempre, de alguma maneira, transgredindo limites, na busca de encontrar o novo. Durante o ato criativo há sempre uma busca em que se tateia no escuro, sem se saber ao certo o que se encontrará. Em algum momento, no decorrer do processo de criação, os limites são encontrados e ultrapassados, gerando algo novo, para além do que foi anteriormente estabelecido em razão de múltiplos critérios, que podem ser materiais, conceituais ou relativos à linguagem, “configurando uma poética de desvelamento de uma prática imersa, oculta, na coabitação e num entrelugar híbrido” (VALENTE, 2015, p.19).

Na segunda teoria, citando o Método de Transferência de Moles (1981, p.84), Valente o sugere como método heurístico híbrido, o que pressupõe, por princípio, o rompimento desses limites porque trabalha fora do campo de demarcações preestabelecidas:

O Método de Transferência é considerado por Moles como um método heurístico na medida em que consiste na “tentativa de aplicar uma doutrina qualquer fora de seu campo de validade reconhecida” e de fazê-lo “precisamente lá onde ela não se aplica de modo explícito”, constituindo um método “perigoso” mas também “um dos mais importantes e frutíferos dentre os métodos heurísticos”, relacionando-se à caracterologia de um pesquisador possuidor “de um espírito aventureiro, de um verdadeiro anarquismo científico” (MOLES, 1981, p.84).

Considerando que o autor já defendeu as analogias e distinções entre a criação científica e artística, podemos estender, sem delongas, essa ideia a um anarquismo artístico [...]. (VALENTE, 2015, p.19).

Quando se está imerso em um processo de trabalho artístico, a pessoa que está criando lida essencialmente com signos. As escolhas adotadas durante o fazer carregam, sempre, um discurso. A mensagem contida nesse discurso, por sua vez, reverberará em outras pessoas que podem ou não levar adiante o pensamento contido na obra.

A ideia de rastrear os caminhos que levam a essa gênese, neste caso, poderá ser, como vimos, por meio de duas teorias que nos conduzirão, diante de um ponto, em que os limites de duas grandes áreas, ou mais, convergem para a formação de uma terceira possível grande área.

Se considerarmos que não se trata apenas da reunião de áreas que formam outra área, entenderemos haver uma intencionalidade, independente da área que se tenha partido como base de referência. Talvez essa afirmação possa parecer perigosa, no entanto, pensamos que ela abarca, por exemplo, as pessoas que não possuem uma formação específica e, ainda assim, transitam entre as duas áreas, a Política e a Arte, no intuito de criar algo novo, onde se daria o encontro e a formação do que estamos considerando ser um trabalho artista, realizado por um ou mais artistas, e ocupando um espaço específico, não convencional, constituindo uma nova área de conhecimento.

Isto nos sugere o outro eixo-problema desta discussão, ou seja, falar sobre um tipo de arte que é engajada, que surge de um fazer comprometido, e que é política, por excelência, implica em entender que não teremos um caminho único, puro, livre da influência de outros campos de conhecimento. O Ativismo – enquanto algo relativamente novo – abriga conhecimentos diversos para além de seus limites originais e traz para si o conhecimento de outras áreas.

Sabemos que tentar definir o Ativismo é tarefa complexa e pode ser que se caia em uma generalização perigosa e exagerada, porém, essa sensação de algo aberto, que atende a muitas maneiras possíveis de materialização, é uma escolha deliberada de abordagem do problema porque entendemos que sua origem acontece de maneira mais orgânica. O tema ainda é relativamente uma novidade e começa a encontrar interlocutores nas academias, nas mais diferentes áreas de conhecimento.

Contraditoriamente, encontraremos os que pretendem limitar o engajamento das ações artistas daqueles que demonstram interesse em conhecer e se aprofundar mais sobre o assunto. Para alguns adeptos das ações artistas, a relação entre Arte e Política são vistas como sendo de direito estritamente dos “militantes” tradicionais, restrito ao campo daqueles que atuam na política e a encaram como uma profissão, fazendo uso da arte

eventualmente, apenas como uma forma de atingir os objetivos que pretendem fazer valer.

A Política, neste caso, é vista no sentido mais ortodoxo do termo, e o Ativismo só é considerado legítimo quando a atuação recebe o consentimento e encontra eco em seus pares militantes, o que nos parece ser um olhar totalmente equivocado.

Importante falar sobre alguns conceitos que hoje estão presentes na discussão política de maneira recorrente e que aparecem, também, no ambiente do Ativismo, como, por exemplo, os conceitos de Lugar de Fala e de Pertencimento, ambos pensamentos comuns no debate contemporâneo quando se discute representatividade. A própria ideia de representatividade tem sido um dos pontos que suscitam questionamentos e muita discussão no que se refere ao Ativismo.

As forças reacionárias, autodenominadas conservadoras, costumam, inclusive, barrar, ou ao menos, tentam anular tudo aquilo que consideram estar relacionado a uma visão humanista. É comum ouvirmos o termo “mimimi”, algo que simula um choro infantil, para desmoralizar as pautas e as reivindicações das novas gerações ditas progressistas que, no que lhes concerne, tratam frequentemente de temas que estão ligados às demandas das populações excluídas, alijadas de seus direitos básicos, aos quais todo e qualquer cidadão deveria ter acesso para poder ter sua cidadania e dignidade respeitadas.

O discurso é ridicularizado e é natural que isso ocorra por parte de quem o faz, porque, como se pode imaginar, o objetivo é, em geral, o de minimizar ou neutralizar por completo aquilo que um determinado trabalho ou ação reivindicam e trazem para o centro da discussão. As pautas sociais, conhecidas hoje pela diversidade de temas que buscam representar, aparecem também no discurso contemporâneo das Artes e estão diretamente associadas a setores plurais da sociedade, reunindo em todo o Brasil e no mundo afora, uma quantidade bastante diversificada de pensamentos e demandas que lutam por fazer valer a voz e dar representatividade àqueles que estiveram excluídos desde sempre, em razão dos problemas estruturais que, no caso de nosso país, são mantidos desde a sua invasão, em 1500.

Essas pautas, simultaneamente, ganharam visibilidade e alcançaram o grande público, acumularam inimigos poderosos, reacionários, composto pelo que há de mais perverso na história política do país. Uma elite ressentida, como já nos apontara grandes historiadores e sociólogos, entre eles Sérgio Buarque de Holanda (1902–1982), Josué de Castro (1908–1973), Nelson Wernwck Sodré (1911–1999), Florestan Fernandes (1920–1995), Paulo Freire (1921–1997), Darcy Ribeiro (1922–1997), Milton Santos (1926–2001), Lélia Gonzales (1935–1994), Conceição Evaristo (1946-), Sueli Carneiro (1950-) e tantas outras personalidades que lutaram e lutam para diminuir o abismo social existente no país.

São essas mesmas elites que tentam manter seus domínios e *status*; que contam com infinitos privilégios e se julgam intocáveis perante a lei; elites que não querem renunciar a tais privilégios; os mesmos que colaboram para manter uma enorme quantidade de pessoas vivendo abaixo da linha da pobreza. São milhares, milhões de pessoas que vivem de forma precária, sem condições básicas, enquadradas no grupo chamado como grupo dos excluídos.

A representatividade desse determinado segmento da sociedade que esteja sob esse espectro, o chamado grupo dos excluídos, qualquer que seja ele, é sempre entendido de forma oportunista e desonesta por essas forças conservadoras, sendo logo taxados como algo perigoso, que oferece risco e que tem que ser observado de perto.

Os excluídos fazem as camadas mais altas da pirâmide social perderem o sono. A sociedade brasileira mantém, cada vez com mais dificuldade, a sua verve escravocrata, buscando apagar os crimes perpetuados desde sempre, minimizando e resistindo às mudanças que tanto anseiam os mais prejudicados.

Apesar disto, o país mudou muito nas últimas décadas com o advento ocorrido a partir da inserção de uma parcela da população numa situação mais confortável, ou, ao menos, com condições básicas minimamente respeitadas e resolvidas, o que possibilitou, também, que o acesso às tecnologias digitais transformasse a realidade de muitas pessoas ao permitir que tivessem contato com novas possibilidades de aprendizado e organização. Coisas que antes eram impossíveis, inacessíveis ou muito complexas para se estabelecer e que,

agora, tornaram-se elementos fundamentais para que fossem ouvidas, dando voz às comunidades, grupos, líderes comunitários, agentes produtores de Cultura e Arte.

A Arte acompanhou essas mudanças, entrando numa relação de proximidade direta e de forma permanente, cada vez mais intensa e ligada às questões que foram sendo incorporadas ao discurso artístico. A ideia de pureza, de especificidade de uma linguagem, de domínio técnico, foi sendo deixada de lado, cedendo espaço para as experiências e vivências que giravam em torno de um discurso mais próximo da realidade, potencializado principalmente a partir da década de 1960, com a necessidade de confrontar o Golpe de Estado de 1964, com tanques e tropas em frente ao Congresso Nacional (Figura 8). O discurso se tornou abertamente combativo, de resistência aos crimes e desmandos cometidos pelo Estado Brasileiro, e foram assumindo formas diversas de combate à violência.

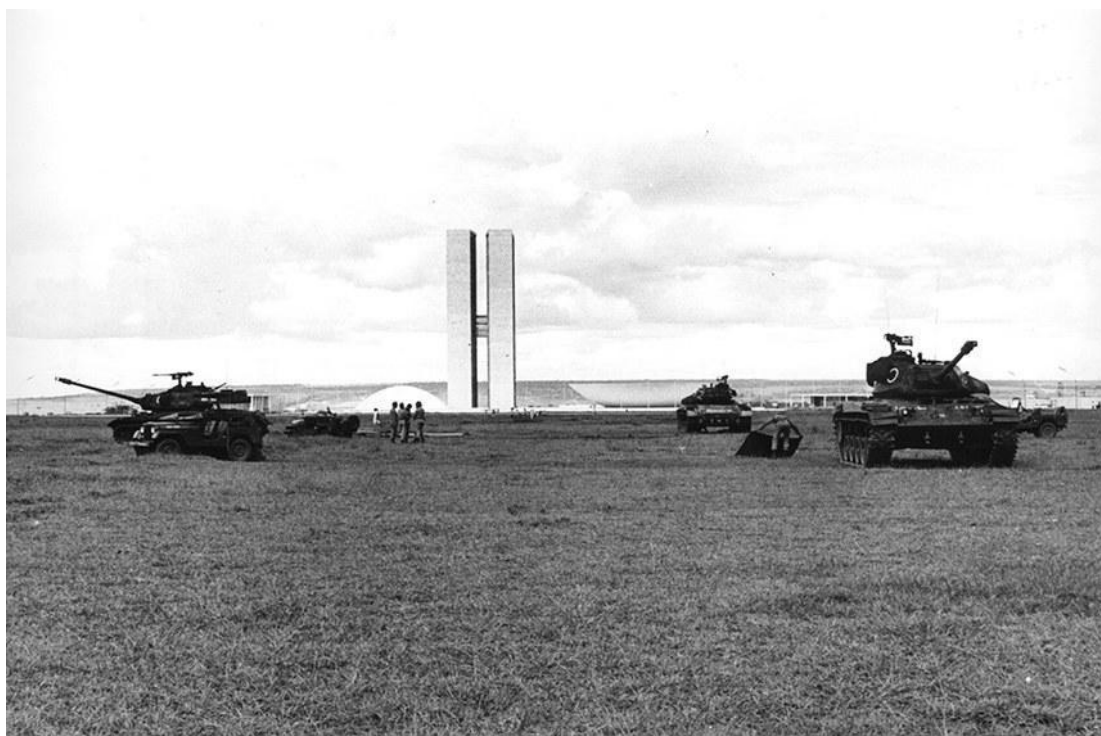


Figura 8 – Tanques e tropas ocupam o gramado em frente ao Congresso Nacional após o Golpe de Estado, em 1964. Arquivo Público do Distrito Federal.
Fonte: Senado *On-Line*.

Ao que parece, essas formas de Artivismo ressurgiram, embora nunca tenham desaparecido por completo, e agora estão presentes de novo,

reabertas ao novo, ao encontro de realidades diferentes, abertas à descoberta e à busca de soluções para novos problemas que, às vezes, parecem ainda os mesmos do passado. Em outras palavras, as ações do passado juntaram-se ao trabalho numa espécie de conteúdo, forma e função, articulando-se juntos por uma determinada causa.

Compreendemos que o Ativismo está associado a ações políticas, sem que haja, obrigatoriamente, a necessidade de um sistema que o regule, uma burocracia paralisante, diretrizes, um conjunto de protocolos, como seria no caso de um partido, por exemplo, para poder existir.

A ideia de tentar controlar esses processos espontâneos com regras e métodos, de frear algo que nasce para questionar e quebrar regras, parece-nos um tanto estranha, desnecessária e praticamente impossível¹⁵. O que se percebe, portanto, é que o Ativismo passa a ter sentido quando inserido em um contexto verdadeiro, algo comum ao grupo, originado de uma necessidade política real da qual as pessoas participam, partilham ações, conteúdos e vivências, em que a experiência é determinante para catalisar processos, como nos diz Rancière:

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha dos espaços, tempos e tipos de atividades de que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte dessa partilha. (RANCIÈRE, 2018 p.15).

E qual seria o sentido que caberia, se considerarmos a relação entre a produção de arte, o objeto artístico e tudo o que pertence ao universo da sensibilidade e o que é partilhado como bem comum? Possivelmente, seria o sentido em que se entende que só é possível fazer arte politicamente engajada

¹⁵ Podemos utilizar como exemplo as experiências realizadas com os pontos de cultura, durante a gestão do primeiro governo do Presidente Luís Inácio Lula da Silva (1945 -), onde se percebeu que os lugares que tinham um trabalho comunitário forte, com programas sólidos de autogestão e com a prática da participação comunitária, permaneceram e prosperaram. Em casos em que os projetos foram implantados de cima para baixo, sem a construção efetiva e sólida das comunidades, acabaram por sucumbir. Tomamos, por exemplo, a cidade de Guarulhos, que chegou a ter uma dezena de pontos e estes, hoje, praticamente desapareceram, restando um ou dois.

se for com o conhecimento do que significa exercer a política em seu contexto mais amplo¹⁶. Novamente em Rancière encontraremos uma pista:

O cidadão, diz Aristóteles, é quem toma parte no fato de governar e ser governado. Mas uma outra forma de partilha precede esse tomar parte; aquela que determina os que tomam parte. O animal falante, diz Aristóteles, é o animal político. Mas o escravo, se compreende a linguagem, não a “possui”. Os artesãos, diz Platão, não podem participar das coisas comuns porque eles não têm tempo para se dedicar a outra coisa que não seja o seu trabalho. Eles não podem estar em outro lugar porque o trabalho não espera. A partilha da sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. Assim, ter esta ou aquela “ocupação” define competências ou incompetências para o comum (RANCIÈRE, 2018, p. 15-16).

A ideia de que um grupo estaria excluído das decisões partilhadas sobre algo comum a todos, conforme a ocupação de alguns, nos parece ser algo elitista em um primeiro momento, porém Rancière justifica o seu pensamento mais adiante:

Existe, portanto, na base da política, uma estética que não tem nada a ver com a estetização da política, própria à “era das massas”, de que fala Benjamin. Essa estética não deve ser entendida como uma captura perversa da política por uma vontade de arte, pelo pensamento do povo como obra de arte. Insistindo na analogia, pode-se entendê-la num sentido kantiano – eventualmente revisitado por Foucault – como o sistema das formas *a priori* determinando o que se dá a sentir. É 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, 2018, p.16).

O jogo se dá, portanto, considerando uma série de outros fatores determinados por essa relação entre os diversos elementos envolvidos.

Na articulação entre essas duas áreas de conhecimento, Arte e Política, por mais que pareça algo óbvio e que possa até ser considerada irrelevante, o Ativismo acontece. Em verdade, essa relação nos apresenta um problema complexo: a noção que se tem, no senso comum, de que a Arte deve “servir” para alguma coisa, visão impregnada de um senso utilitarista que tomou forma

¹⁶ Que sentido seria esse? O do cidadão que exerce o seu papel na *Polis*, preconizada no termo clássico definido por Platão em *A República*. Ora, então qual seria a diferença para o que chamamos de arte engajada, ativista? A diferença é que, além dos dois mil anos passados, tanto a história da humanidade passou por uma evolução radical, aproximando-se de outras áreas do conhecimento humano como, também, a história e o fazer das artes modificaram-se radicalmente, aproximando-se, inclusive, da filosofia, embora nunca tenha andado muito distante. Teríamos então uma forma de fazer arte que se aproxima das coisas das quais versa a filosofia, a ética, a política, as coisas públicas; sobre a ciência de administrar os interesses da *Polis*, que era a base fundamental no sentido clássico grego, mas que, agora se aproxima do bem comum diluído de diversas formas, espalhado na sociedade como um todo, tendo a arte, inclusive, como instrumento.

ao longo do século XX, apesar de movimentos, como o Dadaísmo na figura de Kurt Schwitters, por exemplo, com seu *Merzbau* (Figura 9), que não buscavam resposta alguma ou qualquer sentido de utilidade, o que, por si só, já configurava também um ato político. Quanto de político, transgressor, inovador e, por que não dizer, revolucionário, coube nas versões de *Merzbau* de Kurt Schwitters? Não há como classificar um trabalho desses, que contém elementos provenientes de processos longos de reflexão, atinge a linguagem da escultura, da instalação antes mesmo dela existir conceitualmente; do *site-specific*, sem contar os diversos recursos empregados que geram visualidades inesperadas. Como não observar que esse trabalho, em si, abre possibilidades poeticamente e politicamente infinitas de criação, leitura e fruição?



Figura 9 – *Merzbau* em Hannover. Kurt Schwitters.
Foto: Wilhelm Redemann, 1933.
Fonte: MoMA On-Line.

No decorrer de todo o século XX, encontramos momentos antagônicos, contraditórios, em que a Arte parece ter enfraquecido, ou mesmo perdido, a sua potência para a crítica e se encaminhado para uma adequação do sistema. Isso pode ser verificado, principalmente, no final do século, quando os aparelhos eletrônicos invadiram as casas e o entretenimento, na grande maioria das vezes, acrítico, passou a fazer parte do cotidiano das pessoas.

Esse enredamento entre os meios de produção e as imposições ditadas pelo mercado turva a discussão e diminui a sua força. Isso ocorre porque, mesmo quando pensamos em termos de Arte e Política, diretamente conectados entre si pelo conhecimento; poderemos identificar que ambos tratam de assuntos em que compartilham problemas em comum; abarcam universos de significados diferentes, e operam sob lógicas diversas também. O mercado é mais um elemento que entra nesse circuito, nesse jogo; percebe as lacunas para poder, de alguma forma, tirar o proveito que espera, no caso, como sabemos, o lucro.

Isto nos conduzirá a outro ponto, um caminho, talvez, sem saída para o Ativismo, que consiste em tentar compreender que não apenas o trabalho importa e merece ser refletido, mas, também e, principalmente, valorizado por quem o faz. Quem desenvolve o trabalho ativista é tão importante quanto o trabalho que apresenta.

Explicamos: é que o trabalho ganha força a partir da história de quem o fez, ou seja, a obra não nasce simplesmente ativista. Por trás de sua forma existe a ação intencional de quem a produziu e que, em geral, sofre na pele o problema que motivou a ação, ou a produção do trabalho, ou seja, surge e, a partir de sua formatividade (PAREYSON, 2005), sofre as consequências pela causa que milita.

A obra nasce de uma necessidade real. As pessoas que a criam partem de uma visão muito próxima do problema que as afeta. Em outras palavras, o ativista aprofunda as questões pertinentes em seu trabalho, na mesma medida em que se aproxima do problema ou motivo gerador do trabalho.

Isso nos indica que a necessidade gerada por uma determinada demanda, faz com que o trabalho seja articulado por quem tem interesse direto sobre a causa que está defendendo; trata-se de ter uma postura de ação, uma

relação direta entre o problema e quem propõe um questionamento ou solução, por meio do trabalho, como nos lembra Mesquita:

Estamos falando aqui de um projeto de cooperação e de um paradigma estético-político que canaliza as práticas artísticas para intervir no centro da própria situação social e política de seu tempo histórico. Não se trata apenas dizer que “a arte é a minha política” quando os papéis de artista e de ativista existem como uma entidade única. (MESQUITA, 2011, p. 39).

Seria então uma relação que se estabelece a partir da busca de uma resposta para um questionamento, mas, mais do que isso, uma tentativa de coerência entre intenção e gesto; coerência entre o fazer da arte em torno de um tema, uma necessidade real em que se está inserido, vinculando as questões e possíveis respostas ao trabalho que se apresenta ao público, com ou sem a sua participação direta.

A coerência entre quem constrói esse discurso e o trabalho é essencial porque faz com que possamos ter a real dimensão dos problemas e questionamentos apresentados por meio da obra. Serve para compreendermos como podemos atuar para fortalecer uma causa, tornar a sua abordagem mais eficiente e buscar resoluções possíveis para o problema levantado na obra.

A credibilidade de quem anuncia, protesta ou denuncia algo é, portanto, parte essencial e integrante do trabalho ativista. Sob um determinado ponto de vista, poderá ser até mais importante, uma vez que o que é dito pode ser reforçado e ter ampliada a sua relevância, se quem afirma e sustenta um discurso é reconhecido por ter legitimidade para falar sobre o assunto.

Ora, essa legitimidade tão cobrada pela crítica, como dissemos anteriormente, não nasce ao acaso. Ela é fruto de um exercício constante, onde a pessoa e o seu meio se reconhecem mutuamente. O tempo e as ações vão estabelecendo “protocolos” seguros, que garantem a confiança que se tem, ou se terá, a respeito de seu trabalho.

Podemos nos perguntar como seria feito esse reconhecimento no caso dos artistas anônimos? Mesmo nesses casos, os artistas anônimos, que agem em razão de uma determinada causa, estabelecem um *modus operandi* que acaba por revelar suas escolhas, recorrências e, principalmente, a sua insistência em militar sobre um determinado assunto. Essas características são

marcas que ficam registradas e nos servem de pistas para compreender o que está sendo feito.

No caso dos artistas anônimos que trabalham de forma individual ou se apresentam em coletivos, a ideia de identidade pessoal, de trabalho autoral, se dilui ou chega mesmo a desaparecer. Muitas vezes, a autoria é deixada de lado para evitar punições, perseguições, ou a vaidade que pode gerar dúvidas sobre a real intenção ao aderir uma causa. Dependendo da realidade em que se vive, como no caso de países onde os processos democráticos não são respeitados, o anonimato é uma garantia de salvaguardar a vida.

Dentro de toda essa dinâmica de acontecimentos, poderemos tentar imaginar como um artista ativista se origina, ou seja, o que percorre para, em algum momento, passar a ser essa pessoa, ou grupo de pessoas, que entendem que seus trabalhos devem estar a serviço de uma causa. Seria possível, então, nos indagar sobre quais seriam esses caminhos para se tornar um ativista.

Essa ideia sobre a possível formação de um artista militante pode parecer um tanto absurda, afinal, a diversidade de pautas, situações, problemas, é praticamente infinita. Na mesma proporção, surgem, quase todos os dias, novos agentes, artistas, militantes, pessoas que vêm reforçar esse que parece ser um segmento imprescindível no universo da criação.

Pensamos ter estabelecido, até aqui, um tripé formado por questionamentos, problemas ou, se preferirmos, poderemos denominar, eixos, que constituem os principais fundamentos para a estrutura desta Tese: o primeiro deles seria a tentativa de compreender a Arte Ativista ou Artivismo e o campo circunscrito às suas definições; o segundo eixo busca definir quem são os agentes dessas ações – artistas e/ou ativistas, grupos coletivos de artistas e/ou ativistas, sua formação, atuação junto aos espaços institucionalizados, ou não, entendendo espaços como o ateliê, a cidade, os espaços abertos, ou seja, a sociedade como um espaço quase ilimitado de trabalho, onde tudo ocorre; e o terceiro eixo, sobre a materialidade da obra, os meios, tecnologias, e processos com os quais a obra toma corpo e é partilhada.

A poética ativista atravessa esses três eixos a partir da figura do artista e/ou do ativista, para onde convergem todos os elementos desse circuito,

unindo-os por um ponto em comum, que é a articulação existente entre as questões políticas, artísticas ou estéticas, e as soluções encontradas nos processos de criação; na forma como encontra respostas para intervir sobre esses problemas, por meio dos trabalhos que constrói.

Sobre essa relação entre o trabalho, a obra, e a resposta aos problemas, entendermos o Artivismo sob a ótica do objeto relacional, de que nos fala Borriaud:

A forma posterior que cada artista dará a essa produção relacional tampouco é imutável: esses artistas apreendem seus trabalhos de um ponto de vista triplo, ao mesmo tempo, estético (como “traduzi-los” materialmente?), histórico (como se inscrever num jogo de referências artísticas?) e social (como encontrar uma posição coerente no estado atual da produção e das relações sociais). (BORRIAUD, 1998, p. 64).

As relações sociais, comentadas por Borriaud, sinalizam para onde a Arte se encaminhou nas últimas décadas. O que vivenciamos, no atual momento, é reflexo, em partes, de procedimentos vividos, iniciados por artistas do passado. A aproximação da Arte com o ativismo político é bastante intensa, há, pelo menos, meio século. Desde o final da Segunda Guerra Mundial, em que os movimentos do Pós-Modernismo se consolidaram, artistas contam com o auxílio da arte tecnológica, com os novos meios de comunicação e com a velocidade da informação. Assistimos essa aproximação acontecer e ela continua cada vez mais intensa.

Joseph Beuys (1921–1986)¹⁷, em cuja atuação podemos antever um caráter ativista que se estendeu em suas obras, *performances* e *happenings* (Figura 10), previu em suas reflexões o que acreditava estar por acontecer com a arte, ainda em seu tempo, como nos lembra André Mesquita:

Joseph Beuys já havia profetizado nos anos setenta que a arte se transformaria em política e a política se transformaria em arte. E Cildo Meireles observou que são, sobretudo, as circunstâncias que tornam a arte política (MESQUITA, 2012, p.38).

¹⁷ Joseph Beuys (Krefeld, 12 de maio de 1921 - Düsseldorf, 23 de janeiro de 1986), artista alemão que produziu em diversas mídias, experimentando a *performance*, o *happening*, fazendo participação ativa no *Fluxus*, entre tantas outras possibilidades surgidas após a segunda metade do século XX. Foi professor na academia e postulava, entre outras coisas, a ideia de que a arte deveria ser ativa na sociedade, podendo ser feita e estar a serviço de qualquer pessoa.



Figura 10 – Beuys plantando uma de suas árvores na Documenta 7, em 1982.
Fonte: AWA Tree Consultants On-Line (2019).

3 ARTIVISMO – UMA REVOLUÇÃO HÍBRIDA E PERMANENTE

A revolução não será televisionada.

Gil Scott-Heron

É possível que o leitor já tenha se deparado em algum lugar com a frase em epígrafe: “a revolução não será televisionada”, de Gil Scott-Heron (1949-2011). Replicada à exaustão nos últimos anos, é comum encontrá-la em postagens na *internet*. A frase aparece com frequência também em saraus, *performances*, publicações independentes, estando presente até mesmo em intervenções urbanas, como *graffitis* e lambe-lambes. Retirada de seu contexto original, passou a ser repetida como um lema recorrente a partir dos movimentos de agitação e manifestações políticas que se instauraram no Brasil após o ano de 2013¹⁸, tomando as ruas e as redes sociais, no contexto da Guerra Híbrida, sem ter a sua origem identificada ou citada na maioria das vezes em que é utilizada.

3.1 A Revolução Não Será Televisionada

Esta frase não é atual e tem sua origem numa música datada de 1971¹⁹, que deu título ao disco do artista (Figura 11). Tornou-se uma livre apropriação da obra de Scott Heron, talvez, a mais emblemática e lembrada, entre todas suas composições, tendo sido utilizada em outros momentos da produção

¹⁸ O movimento que começou com um protesto de estudantes em função do aumento das passagens de ônibus e por reivindicações do passe livre para estudantes, ganhou corpo e foi instrumentalizado, pouco a pouco, por outras organizações que se apropriaram da ideia de insatisfação popular, algumas delas com uma agenda não muito clara e com um discurso extremista, reacionário e altamente duvidoso, culminando com um processo de desestabilização do governo da Presidenta Dilma Rousseff e seu *impeachment*, mais tarde, em 31 de agosto de 2016.

¹⁹ A epígrafe trata do título da música de autoria de Scott Heron ou Gil Scott-Heron (Chicago, 1947 – New York, 2011). Heron foi um importante escritor, poeta e músico norte-americano que produziu de forma profícua, no início de sua carreira durante os anos 60-70, sob a influência do *Jazz*, o *Soul*, o *Gospel* e o *Funk*, influenciando os ativistas da cultura afro-americana e, mais tarde, os movimentos do *Hip-Hop* e do *Rap*. Seu primeiro livro, *The Vulture*, apresenta sua poesia combativa e lhe rende comparações e o apelido de “O Bob Dylan negro”. Ele dirá que não havia tempo para ser tão sutil (quanto Dylan). Foi um momento de urgências políticas e as causas, fossem elas quais fossem, não podiam esperar; ele preferia ser mais direto. (BELANCIANO, 2010).

artística contemporânea e ativista, como, por exemplo, no título idêntico adotado para o documentário (Figura 12) dirigido pelos irlandeses, Kim Bartley e Donnacha O'Briain, de setembro 2003, que trata da tentativa frustrada de golpe de Estado na Venezuela.

O filme apresenta um documento realizado com parte das filmagens captadas em tempo real do movimento, cujo objetivo era retirar do poder o presidente venezuelano Hugo Chávez (1954 - 2013), numa ação desastrosa que durou não mais que 48 horas, e que terminou num retumbante fracasso.

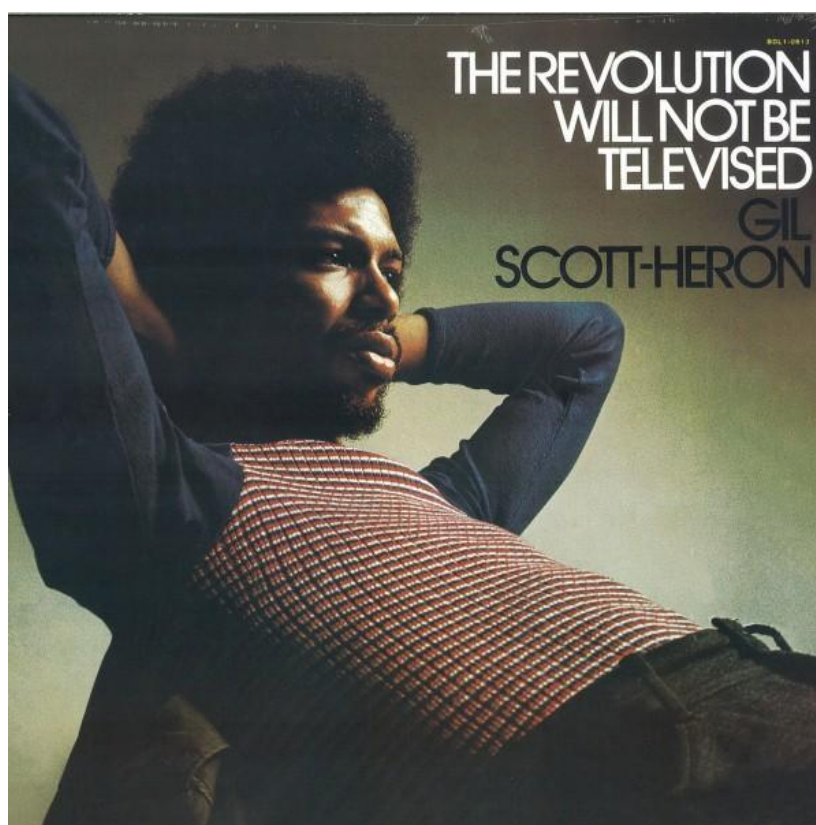


Figura 11 – Capa do disco *The Revolution will not be televised*, de Gil Scott Heron, lançado em 1971.
Fonte: *Phonica Records On-Line*.

A mesma frase também foi bastante utilizada por jornalistas e cientistas políticos para descrever a revolução Zapatista, comandada pelo subcomandante Marcos, o guerrilheiro que usou as redes sociais²⁰, ganhando

²⁰ O subcomandante, de forma ativa, utilizava a rede para desmentir os noticiários e apresentar ao público os comunicados e conteúdos produzidos por seu exército revolucionário, uma verdadeira

admiradores, seguidores, e atraindo a curiosidade para um assunto tão sério, como se fosse uma estrela do entretenimento e do universo da cultura *pop*, da qual falaremos mais adiante, quando abordarmos o tema da guerra híbrida.



Figura 12 – Cartaz do documentário *The Revolution will not be televised*, que trata da tentativa de derrubada de Hugo Chávez.
Fonte: Wikimedia. On-Line.

Qual seria então a razão da escolha dessa frase para iniciarmos uma reflexão sobre o Artivismo na produção artística? Como aconteceria a qualquer outra frase, se recortada de seu contexto original, poderíamos utilizá-la para evocar inúmeras imagens e, daí, estabelecer uma leitura reflexiva, arriscando distorcer seu conteúdo e negligenciar o momento para o qual foi criada. No

entanto, percebemos que possui uma relação muito próxima, quando comparada ao atual momento político.

Apesar do distanciamento de 51 anos do momento de sua criação e, mesmo se considerarmos a velocidade e a dinâmica de transformação da História, ainda assim poderemos perceber que permanecem, hoje, relações de profunda desigualdade que equivalem àquelas contra as quais Scott Heron lutou toda a sua vida. Mesmo que o cenário global tenha se modificado consideravelmente, uma complexa trama de conflitos perdura e ainda parece distante a sua resolução.

Quando nos detemos sob um olhar mais demorado e criterioso, percebemos que ressurgiram tensões que considerávamos já ultrapassadas ou, pelo menos, a caminho de serem extintas. Alguns problemas ressurgiram, voltaram à tona com uma roupagem aparentemente nova, mas, em essência, carregam consigo uma história enraizada de dor e tristeza. Fazem parte da estrutura de como estão montadas as relações sociais entre as chamadas nações ricas e as nações pobres.

Conflitos variados entre povos irmãos, regiões vizinhas e etnias, conflitos religiosos, de gênero, conflitos por disputa territoriais e por recursos, pela terra e a má distribuição das riquezas produzidas de sua exploração, populações entregues à fome, guerras, destruição do meio ambiente e da biodiversidade; a lista segue infinita.

Diante desse panorama negativo, seria possível levantar uma série de indagações sobre o campo de atuação do Ativismo, começando por entender o momento em que surgem o artista e a arte ativista, dentro desses cenários, em um contexto social específico, onde o desafio de sobreviver aos conflitos existentes no contemporâneo se encontra com o que entendemos por Arte.

Mas, não se trata de uma forma de arte comum. É uma forma de fazer relacionada com a Política, interagindo de forma mais direta com a realidade. Cabe a reflexão se a intervenção ativista nesses casos acontece de forma consciente ou de maneira espontânea, natural, sem um projeto prévio e independente, sem um plano para as ações e escolhas tomadas.

A eficácia das ações, sua subjetividade e a contribuição dada ao conhecimento, são dúvidas recorrentes quando o assunto é Ativismo, principalmente no que se refere ao universo artístico. Estes questionamentos, no entanto, podem cair numa lógica utilitarista, e se seguirmos por esse caminho, iremos ao encontro, possivelmente, de uma perigosa ideia neoliberal de produção e lucro otimizada ao máximo, onde as ações ativistas são sequestradas por meio da cooptação das boas ideias, adaptando-as às mudanças, diluindo os questionamentos para que se mantenha a situação sob controle, o que acaba por contribuir para que se mantenha o ciclo de exploração, evitando todo o potencial de ruptura com o que está sendo combatido, independentemente das transformações propostas pelas ações ativistas.

Basta verificarmos a Publicidade que costuma ser confundida com Arte, ainda que muitas peças publicitárias tenham forma, estrutura, e outras características que nos suscitam dúvidas se são dignas ou não de serem consideradas obras de arte. O publicitário, nesse contexto, utiliza as ferramentas presentes nas diversas linguagens da Arte, confundindo-nos, como convém, e não faz muita questão de desfazer o equívoco; ao contrário, nos acena com certo “bom mocismo”, uma espécie de cinismo disfarçado que, em sua perversão máxima, oculta a adoção de determinados discursos e posicionamentos que podem ser danosos à sociedade.

Em geral, esse tipo de propaganda carrega um *marketing* bastante agressivo, contendo padrões já estabelecidos e aceitos culturalmente. O conceito de Beleza, por exemplo, que permeia toda a História da Filosofia e da Arte, também se apresenta na Propaganda, modificada, por vezes, disfarçada, para que o seu verdadeiro objetivo não seja revelado de maneira clara.

Recursos variados que apelam para um ideal de beleza construído, de bem-estar, conquistas, bom-humor e linguagem atualizada, tendo as novas gerações como referência; são procedimentos recorrentes, de muita força, que atingem o público diretamente.

A propaganda também pode ser concebida para assumir um discurso e uma forma ativista, aparentando um ar mais sério, parecendo estar engajada a

um tema relevante, uma causa considerada justa, à defesa de algum valor institucional, ou seja, governamental, público, ou de iniciativa privada²¹.

Em geral, no passado, esse tipo de publicidade não costumava prestar contas daquilo que prometia, apesar das leis que regulamentam sua veiculação serem rigorosas. No entanto, há muito se sabe que a publicidade é uma das ferramentas da manutenção das narrativas que dominam os discursos de poder; que reforça a cultura e o domínio dos chamados discursos hegemônicos, por vezes, por meio da força; algumas outras vezes, pelo controle de fatores econômicos; em outros momentos, de maneira muito sutil, por meio do caráter simbólico das relações:

...o poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem. (BOURDIEU, 1989, p. 7-8).

Dentro dessa lógica de manutenção do poder, muito tem sido dito no atual momento político pelo qual atravessa o Brasil. As academias, de modo geral, sofreram, e sofrem ainda, com os cortes de verbas que estariam destinadas à pesquisa acadêmica, principalmente, aquelas que estão ligadas à área de conhecimento relacionada às Ciências Humanas, à qual estaria vinculado indiretamente o Artivismo. Questiona-se agora, sob o olhar neoliberal do governo, a “utilidade” dos cursos da área de Humanidades. Não é difícil imaginar que não haja interesse em discutir alternativas possíveis aos meios excludentes, muito menos, dar vazão para pesquisas sobre o Artivismo, por exemplo. Os poderes institucionais não estão interessados em gerar críticos de si mesmos.

²¹ Basta lembrar os reclames comerciais de televisão em que empresas prometem mudanças em sua forma de interação com a natureza, afirmando, para isso, que defendem e respeitam o meio ambiente. Um exemplo clássico são as companhias de petróleo, que emitem índices inquestionáveis de poluentes na atmosfera e no meio ambiente, mas estariam, em teoria, perdoadas, afinal, possuem programas de reparação; ou, ainda, os recentes casos de barragens rompidas da Vale do Rio Doce, vitimando centenas de vidas e impactando para sempre o meio ambiente local. Há como acreditar em suas ações oficiais para atenuar os problemas gerados? É difícil. Basta perguntarmos às vítimas diretamente relacionadas a esses problemas. As instituições de cultura também patrocinam ou são patrocinadas, comprando projetos potencialmente críticos, formatando-os, em acordo com os artistas que se submetem, para torná-los mais digeríveis. Foi assim também com parte da cultura *underground*, como, por exemplo, o movimento *Hippie*. Cooptou-se essa estética, levando-a para as lojas com os adereços, as roupas, os cortes de cabelo, ou seja, emulando uma moda “*hippie*” como no provérbio britânico, “se não pode com ele, una-se a ele”.

A compreensão do processo de como ocorre o Artivismo não é tarefa das mais simples, porque, em essência, tratamos de algo híbrido e múltiplo, por natureza. Sua origem e os meios utilizados para que aconteça possuem razões tão variadas que acabam por dificultar, em partes, a sua concepção e leitura. O seu raio de alcance pode estar restrito à pequena comunidade ou a milhares de pessoas. Mas é na afirmação de Heron sobre a revolução que, talvez, tenhamos uma pista que vá ao encontro desses pontos que acabamos de levantar.

É preciso reconhecer que talvez haja uma verdade implícita na frase de Heron, uma potência poética, mordaz, quem sabe até, determinista, que nos faz chegar, inevitavelmente, a uma conclusão óbvia, a ideia que um ativista deverá ter claro para si: o pensamento sempre presente de que os grandes conglomerados, as superestruturas, os grupos de comunicação, em sua poderosa rede de relações, tendem a censurar, editar e alterar a notícia e, conseqüentemente, a verdade, embora insistam em um discurso de neutralidade e isenção.

Este é um dado real, um fator dentro da lógica das relações institucionalizadas de poder e que, obviamente, não são compartilhadas com o público. Apresentam um olhar dirigido, um recorte alheio, por vezes, descomprometido dos fatos, enquanto promovem uma narrativa que passa a ser dominante, tida como uma verdade única a ser assimilada e aceita pelas massas.

Isto nos propõe uma reflexão sobre a ideia das informações às quais não temos acesso, daquilo que de fato ocorre nos bastidores dos acontecimentos, como na metáfora de toda obra distópica, ou no caso da revolução citada por Heron, por exemplo, independente dos motivos que a tenham feito acontecer.

O processo de construção de narrativas de poder é estabelecido, a princípio, por quem detém os meios, os recursos, o poder de informação, do qual Heron nos fala em sua composição de 1971. Estamos recuados no tempo, porém, essa estrutura de poder parece-nos ter sido mantida de maneira muito

similar durante as duas primeiras décadas do século XXI, onde podemos verificar um certo padrão de repetição na História.

Repetição não seria exatamente a palavra, evidentemente, afinal, o que temos são eventos que se assemelham, embora não sejam iguais, posto que a História não se repete, mas, sim, as motivações que a fazem acontecer e, em nosso caso, pelo menos, algumas dessas motivações podem estar relacionadas a problemas que possuem uma raiz em comum.

Referimo-nos à profunda desigualdade de condições que levam as populações mais vulneráveis a uma vida de total abandono por parte do poder público, carregada de dores e repleta de infortúnios. Nosso país, por exemplo, está entre os países detentores do título de país com os piores índices de distribuição de renda no mundo.

Se considerarmos esse fato e tomarmos como exemplo a História da América Latina, durante todo o século XX, observaremos uma tradição de problemas estruturais mantidos, desde sempre, por governos autoritários afeitos a ditaduras. Notaremos a proximidade, a convivência e a conveniência das elites, proprietárias de abundantes lotes de terra e de empresas. Aqui, no caso, interessam-nos as empresas de comunicação e instituições ligadas à Cultura, que endossaram a instauração de regimes de exceção, seja com apoio declarado ou consentimento velado e reforçado pela neutralidade omissa. Empresas comandadas por famílias privilegiadas e favorecidas pelo poder público corrompido, apoiando-se, em uma espécie de pacto mútuo.

Alguns desses negócios em família permaneceram ativos, saudáveis até hoje, favorecidos pelo Estado omissa, corrompido, contribuindo para perdurar esta situação de desigualdade gritante, mascarada sempre por uma narrativa ufanista. A História do Brasil, ainda Colônia, não diferiu e não nos deixa mentir²².

²² Acredita-se, em verdade, que tenha sido agravada pela maneira como o país foi invadido e colonizado. Autores como Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Milton Santos, por exemplo, nos deixam antever, por seu olhar e suas obras, a ideia de que a sociedade brasileira foi estruturada desde a origem, em sua colonização, para atender uma classe abastada, criando abismos e tornando-se marcada por ser desigual. Provavelmente não haveria como diferir sendo estruturada tal como foi.

Durante a segunda metade do século XX, após o Golpe Militar de 1964, uma rede de monopólios de emissoras de rádio e televisão comprometeu-se não oficialmente em estabelecer e manter privilégios do poder para si e para uma parcela das elites, restritas a uma camada mínima da população, dentre as quais, famílias abastadas, herdeiras de latifúndios, algumas oriundas ainda de heranças do período colonial. Obtiveram enriquecimentos vertiginosos e ilícitos, gerando crises sucessivas e construídas para desestabilizar governos legítimos e democráticos, por meio de apoio velado, ou oficial, à ditadura; um negócio rentável em família.

Mantiveram-se décadas no poder sem considerar as reais necessidades do povo, sua pluralidade, característica tão rica de nossa cultura, e, principalmente, fizeram com que a carência de direitos básicos, como alimentação, saneamento, saúde, educação, ou seja, o mínimo necessário para que se exerça a cidadania verdadeiramente e que permita o desenvolvimento do país, se tornassem um problema permanente, estrutural.

Claro que essas necessidades num país de proporções continentais, como o Brasil, não são simplesmente resolvidas rapidamente, mas, quando verificamos a rede de indústrias, comunicação e outros aspectos do chamado progresso do início do século XX, analisando conjuntamente os índices econômicos da época, considerando o surgimento das grandes cidades e comparando-os com países com potencial parecido, percebemos que uma parcela do Brasil renunciou a parte de seu desenvolvimento em nome de projetos obscuros, com objetivos nebulosos, e que comprometeram e comprometem o seu real progresso ainda hoje.

Foram criados ao longo dos anos, embora exista quem negue, padrões do que deveria ser veiculado e assimilado, aceito como uma verdade inquestionável, criando-se mitos. Um deles, talvez o principal, gira em torno do modelo do brasileiro como um cidadão pacato e acolhedor. E assim constitui-se um modelo de “família de bem”, e cidadão, equipados com um conjunto de regras “morais” e com a capacidade de cultivar “bons valores”, uma família aos moldes da eugenia defendida pelos nazistas do início do século implantada como uma política de Estado.

Entenda-se por bons valores, os valores cívicos, patrióticos e, eventualmente, religiosos, que, em geral, consistiram em estar de acordo e servir aos interesses de uma classe dominante²³, ressaltando-se que esses “bons valores” deveriam ser assimilados, compreendidos como valores que não confrontariam ou ofereceriam qualquer tipo de risco à hierarquia e estrutura social estabelecidas.

O comportamento reacionário foi sendo trabalhado e implementado em todo o imaginário popular, reforçado durante os períodos de ditadura, antes ainda, no Estado Novo, e, mais tarde, ampliado a partir de 1964, regado por doses maciças de publicidade que pregavam a prática dos “bons costumes”, do combate contra a corrupção e, principalmente, a vigilância contra o monstro do “Comunismo”. Propagado por uma educação castradora, que suprimia as disciplinas de Humanidades, em especial o estudo de História e Filosofia, substituindo-as, depois do Golpe, pela disciplina conhecida como O.S.P.B. - Organização Social e Política do Brasil. Resta saber para quem era essa organização e a resposta é simples: jamais para os menos favorecidos, os excluídos; a eles, apenas o papel de obediência.

A partir de 1968, com o AI-5²⁴, as pessoas, grupos, empresas, sindicatos, organizações religiosas e entidades civis, na totalidade, que não concordavam e não se alinhavam ao discurso oficial, eram perseguidos, censurados, sofriam sanções e, se preciso, no caso de empresas, tinham as suas portas fechadas e eram colocadas fora de circulação²⁵. Aos que insistiam e ofereciam maior resistência, além do constrangimento público, tinham suas

²³ Há também o início conturbado do século XX, em que a ideia de um Brasil moderno se confunde entre o surgimento de novas tecnologias, a industrialização e uma realidade urbana marcada por lideranças que buscam criar uma ideia de nação, ainda que com o custo de flertarem com regimes autoritários como o de Getúlio Vargas (1882 – 1954), ou até mesmo o Nazi-fascismo vindo da Europa. Décadas mais tarde, inúmeras entidades pouco simpáticas à liberdade e à democracia vão trabalhar para formar essa identidade, um tipo desejável de cidadão, construindo narrativas de apoio aos governos autoritários, como foi o caso do IPES, fundado em 1961, com apoio de empresários de extrema-direita, que financiavam este e outros grupos de forma clandestina, inclusive e, pouco a pouco, minaram o governo eleito de João Goulart. Toda essa situação viria a se agravar a partir de 1968.

²⁴ Ato Institucional número cinco é considerado o mais violento e agressivo de todos os atos, desde o Golpe de 1964. Em síntese, ele permite o uso da força bruta em função da “defesa da Pátria”, liberando seus agentes para cometerem todo tipo de arbitrariedades que se seguiram depois.

²⁵ É possível encontrar diversas narrativas sobre essa página lamentável da História do Brasil. Detalhes sobre o uso do Rádio como máquina de propaganda do sistema e como resistência ao governo estão disponíveis no link da organização Memórias da Ditadura.

vidas devastadas, chegando, em diversos casos, a serem presos, exilados, torturados ou até mesmo assassinados²⁶.

Os que se acovardavam diante da escalada da tirania, seguiam em silêncio, ou em apoio velado, como se nada acontecesse ao redor, quando muito, mantendo uma isenção suspeita, uma neutralidade que contribuía para o não questionamento e para a consolidação de um sistema não democrático. Esse apoio dado de forma indireta, por omissão, justificava os discursos extremistas nada simpáticos à Democracia.

Não estamos aqui levantando dados ou teorias de conspiração. O apoio oferecido aos governos ditatoriais por parte reacionária da sociedade, composta por empresários e uma parcela induzida da população, é notório, e comprovado mais tarde, por farta documentação histórica amplamente divulgada, mas, ainda pouco conhecida do grande público²⁷.

Aos cidadãos e artistas conscientes do que acontecia naquele momento restava o protesto, a recusa a fazer parte desse *status quo*, a tentativa, às vezes desesperada, de encontrar um caminho para restabelecer a Democracia. Surgiram nesse contexto, em quase toda a América Latina, artistas e coletivos tomados pela consciência da gravidade e da urgência do problema que se instaurava, dispostos a resistir e reagir da forma que podiam, utilizando para isso os meios que lhes era natural. Suas armas para combater a tirania eram poucas, aparentemente limitadas, mas contavam com algo poderoso: a Poética da Insurgência por meio de seus trabalhos. Talvez tenhamos, nesse momento, a origem do Artivismo Contemporâneo. Talvez, mas não a mesma coisa, não o mesmo Artivismo que temos hoje, com essa denominação, o atual Artivismo programado que apresenta como característica estratégias de ação mais

²⁶ A Comissão Nacional da Verdade e a *Human Rights Watch* estimam que tenham acontecido oficialmente 434 mortes e desaparecimentos políticos entre 1946 e 1985. Além do número assombroso de 20.000 casos relatados de tortura. (CNV; HRW, *On-Line*).

²⁷ Como a imensa quantidade de documentos da época, como, por exemplo, os registros da operação Condor; os documentos da OBAN e dos órgãos oficiais de repressão como o DOI-CODI; das notas trocadas entre os embaixadores norte-americanos e as autoridades latino americanas, que serviam ao seu país, vivendo nos países sob regime de ditadura, apoiando e interferindo indireta ou diretamente nas decisões políticas locais. Os países envolvidos, como o Brasil, por exemplo, ainda hoje encontram dificuldades para apurar o que de fato ocorreu, a despeito de todo o trabalho que tem sido feito. Há também movimentos extremistas e negacionistas que tentam impedir, dificultar e, até mesmo, reescrever a história, tentando fazer com que prevaleça uma narrativa que reforça e justifica os excessos cometidos por governos ditatoriais e seus agentes. Uma fonte bastante rica em documentos de época e que pode ser consultada on-line é a Biblioteca do Congresso Norte Americano.

complexas, ainda que muitas dessas estratégias montadas hoje tenham como referência as ações praticadas no passado.

Poderíamos sugerir, para problematizar, que Heron não viveu a mesma realidade como os demais artistas da América Latina, que viviam em regimes consideravelmente mais autoritários. De fato, ele viveu num país com a tradição de manter uma imagem, uma espécie de identidade nacional, da qual se orgulham ao se autoproclamarem como o país da Democracia mais forte, a Democracia plena; a “terra da liberdade”. Em seus discursos oficiais e nas falas de todos os seus presidentes, está sempre presente a ideia de que abrigam em seu território a maior Democracia do Ocidente, ao menos, em teoria²⁸.

Entretanto, o fato é Heron pertence a uma camada pobre da população, não é um cidadão que possuía uma vida fácil, sendo um dos excluídos, um homem negro, num momento de lutas pela emancipação política de seu povo. O assassinato de ícones dessa luta, como Malcolm X, morto em 1965, e Martin Luther King, morto em 1968, elevava a temperatura nessas populações. O movimento Panteras Negras, a campanha desastrosa com o término e o retorno para casa após a Guerra do Vietnã, as lutas emancipatórias por direitos como o feminismo e o movimento estudantil vindos do velho continente europeu, entre tantas outras coisas; fizeram dos Estados Unidos um barril de pólvora e um exemplo de que essa Democracia, da qual se orgulhavam ostentar em sua máquina de propaganda, tinha, também, algo de errado.

Scott Heron conhecia o lado perverso do discurso institucional e entendia as dificuldades de seu povo, vivendo o drama nas ruas. Sua obra literária, poética e musical revela a sua consciência acerca dessas condições. Autêntico, inventivo, original, potente, eram alguns dos adjetivos para classificá-lo, usados por aqueles que escutavam suas críticas à sociedade norte-americana. Temos nele e em tantos outros que surgiram naquele período, as características dessa forma de se fazer arte, que seria classificada, mais tarde, pela crítica especializada, como uma categoria de arte sociopolítica, que nos fala sobre uma função social da arte e que entendemos

²⁸ O que pensar dos casos recentes de crianças, filhos de estrangeiros latinos, presos como animais enjaulados, doentes, distantes de seus pais? Ou ainda de um discurso oficial de um líder como o Presidente Donald Trump (1946-), que pensa em fechar as fronteiras construindo um muro em toda a extensão territorial fronteira com o México?

como algo que pode estar muito próximo, hoje, do conceito de Artivismo²⁹. Chaia nos revela um pouco do que aconteceu no Brasil, em relação a essa preocupação a respeito da condição social da Arte:

No Brasil vem se formando, principalmente a partir do século XIX, uma expressiva vertente de produção de um pensamento voltado para as relações entre arte e sociedade, alcançando grande vitalidade com os modernistas e, mais tarde, com os escritos de Mário Pedrosa e Antônio Candido. Nessa tradição, Aracy Amaral (1984), realizando um exaustivo levantamento das artes plásticas e na arquitetura, reitera a importância da função social da arte e da participação social do artista, destacando que a preocupação sociopolítica tem sido uma das características da arte no Brasil e, também, na América Latina. (CHAIA, 2007, p.15.).

A função social da Arte e a participação do artista ou do ativista nas questões sociais, observada por Aracy Amaral, Mario Pedrosa e outros intelectuais a quem Chaia se refere, surgem como uma possibilidade de inserção da Arte na sociedade, sob uma perspectiva de ser uma ferramenta, um instrumento, com uma determinada função, no caso brasileiro, de ruptura com um Estado opressor.

Eis então uma das razões pelas quais iniciamos este Capítulo com a frase retirada da música de Heron. Ela sintetiza e apresenta a leitura, aparentemente óbvia, de um momento, mas diz muito mais sobre o inevitável controle feito pelos poderosos meios de comunicação de massa e a resposta dada pelas populações humilhadas historicamente.

A partir disso, podemos buscar entender e ilustrar o imaginário da época. Teremos a ideia de uma luta desigual e desproporcional entre duas forças diametralmente opostas, com consequências quase sempre desfavoráveis para quem se envolvia e propunha-se a criticar, ousando contrariar o poder vigente.

Sabemos que as informações propagadas pelos meios de comunicação eram rigorosamente filtradas e controladas já naquela época, acontecendo

²⁹ O conceito diz respeito a toda pessoa, artista e/ou ativista que exerce seus direitos como um cidadão; que não se submete aos modelos preestabelecidos e realiza seu trabalho no encontro da Arte com a Política, como tentativa de gerar consciência sobre os problemas vividos, buscando modificar sua realidade e atacando diretamente a origem do problema.

também hoje, mais do que nunca, inclusive³⁰. No Brasil, durante a Ditadura Militar, os artistas que optavam por combater aquele estado de coisas ficavam completamente à margem do Sistema, eram logo rotulados como pessoas estranhas, exóticas, excêntricas.

Essa visão caricata atribuída aos artistas de oposição fazia parte de uma estratégia de invalidação do trabalho, do discurso e da potência poética. Atribuir-lhes uma faceta grotesca, por vezes, bastante preconceituosa, fazia com que o grande público os recebesse de forma hostil, afastando-se de seu conteúdo considerado subversivo e perigoso – assim deveriam ser vistos esses opositores do Brasil reacionário e supostos inimigos do povo.

Temos de um lado, governos corruptos, políticos, empresários, militares e aliados, igualmente corruptos e, de outro lado, os movimentos sociais de pessoas que se insurgiam, pouco a pouco, incomodadas com a tirania e a violência institucional. A frase contida na obra se encaixa perfeitamente neste contexto. É fácil compreender sobre o que Heron estava alertando, no sentido de não se esperar uma narrativa oficial justa, honesta, isenta, que reconhecesse os excessos cometidos pelo poder instituído e, mais ainda, que reconhecesse a crescente insatisfação das massas e a revolução iminente.

A televisão não mostraria a verdade sobre uma possível insurreição, uma revolução doméstica, que poderia inflamar e provocar as mudanças necessárias que atenderiam realmente aos anseios da população. Essa possibilidade era praticamente nula ou inexistente. Dar voz, visibilidade a isso seria estimular algo que poderia servir de modelo para outros lugares. Toda a violência seria concentrada em sufocar qualquer indício de insurreição, como, de fato, aconteceu.

Pensamos que esta leitura comparativa da canção rebelde, fruto do ativismo de Heron em sua letra, possa nos ajudar a reconhecer aqui um prenúncio do Ativismo Contemporâneo. Este detalhe retirado da canção é de

³⁰ Como já ficou comprovado em diversos casos recentes envolvendo a Casa Branca e o uso das redes sociais como instrumentos de controle e espionagem. As polêmicas envolvendo Barack Obama; a eleição de Donald Trump e os casos de espionagem vazados por Julian Assange e Edward Snowden, são apenas alguns dos exemplos mais recentes acerca do controle das informações dos governos sob o cidadão comum e até mesmo sob outros governos, como foi o caso de espionagem praticada pelos Estados Unidos da América durante o governo de Dilma Rousseff.

extrema validade para entendermos, e nos aprofundarmos, sobre a razão de ter sido utilizada, recorrentemente, nos últimos anos. Talvez seja porque mantenha, ainda vivo, o frescor, a mesma potência poética de quando foi escrita, como um libelo, um hino rebelde, revolucionário. Mas é plausível pensar, também, que esse fragmento nos proponha uma reflexão maior, sobre os possíveis motivos que levam os artistas atuais, grupos de jovens ativistas, a se apropriarem dessa frase, recortá-la de seu contexto original e utilizá-la em seus trabalhos, buscando evocar e ressignificar sua força poética.

Um fato importante a ser lembrado é sobre a apropriação no contexto da Arte Contemporânea. Neste caso, a apropriação não se dá apenas pelo uso do fragmento de uma linguagem ou um trabalho isolado de um artista rotulado como excêntrico, rebelde e que viveu de forma inconsequente. Em geral, as apropriações de seu trabalho foram utilizadas, também, por outros artistas ativistas que passaram ou passam por situações similares de engajamento por uma ou mais causas, como foi o caso de seu autor original.

Verificamos que o que é considerado Ativismo hoje transita, quase que inevitavelmente, por uma metodologia em que a apropriação passou a ser um de seus principais procedimentos, a partir dos quais veremos surgir trabalhos em diversas frentes por meio de processos de caráter híbrido e de hibridação/hibridização interformativa (VALENTE, 2008) que, dependendo do objeto apropriado, amalgamam ou contrapõem forças humanas e ideológicas do original com as forças da ação ativista atual. A Arte Ativista, também conhecida como Arte de Guerrilha, tem essa forte tendência de fundir linguagens, materiais, procedimentos, fazendo com que os resultados de seus processos ganhem contornos inusitados, de difícil classificação, que transitam por diversas áreas de conhecimento. Isto está relacionado, também, com a forma direta com que as ações propositivas atingem um extenso raio de lugares e pessoas, gerando transformações ou revoluções – basta lembrarmos os eventos relativamente recentes da chamada “Primavera Árabe”³¹.

Sob outro olhar, que não tenha em perspectiva apenas a adesão de uma pauta ou o exercício do Ativismo por meio de apropriações, teríamos o

³¹ Vide artigo *Arab Spring into Islamist Winter: Implications for U.S. Policy*. (PHILLIPS, 2012).

ato criativo espontâneo, em que o artista se forma a partir de suas necessidades, voltado diretamente para o problema que se pretende atingir.

Eis aqui um ponto de confluência que este Capítulo busca evidenciar: a ideia de como um artista ativista surge, não depende apenas de sua formação escolar, que, a propósito, pode até nem existir, mas está relacionada à forma como vive e percebe o seu meio, e como responde ao que o incomoda. Miguel Chaia aponta um fator sobre o que entende como sendo um ponto comum entre a Arte e a Política, que seria algo relativo ao domínio da práxis humana:

Mesmo guardando características próprias, a política e a arte estendem-se pelo domínio comum da práxis humana: a obra artística carrega qualidades que afetam a percepção do mundo e fatos da política atingem as mais diferentes esferas da sociedade, o que possibilita a tendência de aproximação destas duas áreas distintas, criando vínculos e deixando-se influenciar mutuamente. Como esferas da sociedade, elas podem se interpenetrar, gerando novas possibilidades de atuação do sujeito e de configuração estética. Assim, a arte pode se opor a política ou prestar-se a ela. Por sua vez, a política pode inspirar ou dificultar a manifestação artística impregnando-se no objeto de arte ou iluminando o artista. Nesse campo relacional, a arte pode imprimir maior potencialidade para o indivíduo seguir na sua existência, perante o poder político ou micropoderes difusos e em meio aos absurdos e alegrias da vida, bem como emprestar maior eficiência aos interesses e programas de instituições e grupos dirigentes do corpo coletivo. (CHAIA, 2007, p.14).

Assim como Chaia, Borriaud (2009) nos fala desse campo de relações em que o objeto estético está inserido e consegue despertar níveis de consciência. A revolução aconteceria a partir desse despertar proposto pelo artista. O trabalho em contato com o fruidor geraria a fagulha causadora desse grande incêndio.

As revoluções não foram e não serão televisionadas porque o que está em jogo é a manutenção de uma estrutura do Sistema; trata-se de um programa de domínio, o qual se quer manter e controlar por meio de verdades construídas, de narrativas hegemônicas oferecidas diariamente. Estaríamos predestinados apenas a consumir narrativas prontas indefinidamente, crentes de que não adiantaria lutar contra elas, não fosse a possibilidade de agirmos contra essa ideia fatalista que nos acomete na cultura contemporânea.

O Ativismo, em sua forma de deflagrar ações, levanta-se contra isso; acontece em função de uma causa à qual se quer propor um engajamento, que

pede o agir e o transformar. Nessa perspectiva, uma ação propositiva, um trabalho, às vezes não convencional, e sequer realizado por artistas, pode conseguir gerar transformações sociais significativas e até de grande porte.

As ações não surgem do nada. Acontecem a partir da organização das pessoas. As demandas daqueles que se cansaram de esperar tornam-se imediatas. É necessário entender que a expressão “cansaram de esperar” costuma ser compreendida como resolver com as próprias mãos. Isto, sem dúvida, pode ser ambíguo e até perigoso, como casos em que uma ação pode vir a desencadear atos de violência.

Durante as manifestações de 2013 e nos anos seguintes, o público brasileiro viu surgir em território nacional, apresentado pelas emissoras de televisão, a atuação dos *Black Blocs*³², até então uma novidade no campo político na história recente do país. Muito se questionou sobre sua origem, identidade das pessoas componentes do bloco e sobre as reais motivações de suas ações. Em diversos momentos, o debate ficou acalorado e vozes se levantaram em favor do direito de atuação da liberdade de expressão dessas pessoas – que não são um grupo, ao contrário do que parece. Por outro lado, a narrativa que predominou na maior parte da mídia eletrônica foi a de que as ações se limitavam a atos de vandalismo.

Cogitou-se, à época, que pudesse ter ocorrido uma infiltração de pessoas junto às manifestações para cometerem premeditadamente atos de violência de maior gravidade. Seja como for, pouco foi ouvido sobre as pessoas que participaram do movimento, que teria surgido aparentemente de forma espontânea. Embora tenhamos sob determinada perspectiva o ato político, cabe a reflexão se podemos considerá-lo como uma ação de arte.

Podemos estabelecer paralelos com algumas práticas artísticas, como a *performance*, por exemplo, e até mesmo observar que existe uma questão estética muito forte e presente nessa tática, embora esteja muito mais presente no campo da Política. Os elementos estéticos, como as roupas pretas (Figura 13), que se assemelham a um uniforme, em certo sentido, não deixam de ser,

³² *Black Blocs* tem sua origem na Alemanha. Foram vistos pela primeira vez no ano de 1980, em manifestações de grupos anarquistas e autonomistas que defendiam as ocupações do ataque de grupos neonazistas e da polícia.

também, uma forma de identificação, uma espécie de uniformização e, certamente, não foram escolhidas ao acaso, por uma questão de moda, beleza ou por ser a cor preferida de todos. Uma parte dessa tática remonta à tradição anarquista e autonomista dos movimentos anticapitalistas. A cor, a forma, a maneira de agir, todos esses elementos constroem o ato político, mas são também eles que carregam os signos, as mensagens e o devir para as utopias serem levadas adiante.

O bloco preto forma uma massa, um grupo homogêneo que confere um sentido de coesão, força, unidade e, simultaneamente, neutraliza a possibilidade de identificar individualmente os participantes. A ideia do anonimato é uma das estratégias utilizadas para proteger aqueles que resolvem aderir ao bloco que, em essência, usa uma tática agressiva e contrária aos elementos simbólicos do Capitalismo.



Figura 13 – Confronto entre *Black Blocks* e Polícia Militar em São Paulo, 2016.

Fonte: Agência Brasil. Hoje em Dia. *On-Line*.

O movimento, a maneira de andar, agir, o estilo do figurino que vestem, impressiona a todos que observam os *Black Blocs* atuando. Tudo é bastante sincronizado, impactante e parece ser ensaiado, mas, até onde sabemos, não é. Então, o que vemos ocorrer é uma tática ativista, que até pode utilizar alguns recursos materiais e elementos artísticos, mas não avança e nem pretende avançar para uma estética ativista, porque não é essa a proposição.

A ação acaba por gerar uma percepção de grupo. Outro ponto a ser considerado é a instrumentalização do discurso dos diferentes elementos desse tabuleiro. Podemos verificar as mais diversas narrativas utilizando a imagem que o grupo cria para justificar pontos de vista completamente antagônicos. As instituições públicas e privadas, evidentemente, condenam, quase que em unanimidade e seria difícil imaginar outro posicionamento. No entanto, intelectuais, pesquisadores, cientistas políticos, principalmente do campo progressista, se não apoiam abertamente, ao menos, buscam encontrar razões que justifiquem essas práticas; ao menos, compreender suas origens e motivações.

Os movimentos estudantis e de trabalhadores, ocorridos na França em 1968 (Figura 14), com ações realizadas de maneira organizada e muitos outros movimentos que aconteceram nas décadas seguintes, tendo estudantes, intelectuais, artistas e ativistas como protagonistas, apesar de todo o sofrimento a que foram submetidos devido ao combate às sucessivas ditaduras instauradas por duas décadas na América Latina, refletem, até hoje, a forma como aprendemos a relacionar a Arte e a Política.



Figura 14 – Cartazes dos movimentos estudantis e de trabalhadores, em maio de 1968, impactaram a sociedade pelo poder de mobilização e comunicação imediata.
Fonte: Open Culture. On-Line.

A violência vigente em nosso país durante os anos da Ditadura Militar fez com que as pessoas ligadas aos processos de criação, Arte, Cultura e Educação, adotassem estratégias para que pudessem seguir trabalhando nesses dois campos de conhecimento, a Arte e a Política. Cientes do perigo que significava trabalhar com determinados conteúdos que pudessem de alguma forma incomodar o Estado criminoso, fizeram aproximações cuidadosas, porém, permanentes, sólidas, pavimentando os caminhos para novas gerações de artistas; formaram o amálgama necessário, vital e indissociável de uma visão entre a realidade, sempre presente, e a subjetividade utópica necessária para todo e qualquer processo político.

Em outras palavras, essa aproximação entre as duas áreas formou a base, os fundamentos que, possivelmente, evoluíram para o que entendemos hoje por Ativismo. A Arte Engajada adotou estratégias, táticas de guerrilha, pensadas e veiculadas, fazendo uso de novas mídias, materiais e procedimentos, mas, mais do que isto, contando com um grande peso conceitual, uma forma de abordagem da qual a censura não conseguia alcançar em sua notória limitação intelectual, como nos lembra Freitas:

Em fevereiro de 1970, o crítico brasileiro Frederico Moraes publicou na Revista Vozes o importante artigo “Contra a Arte Afluente: o corpo é o motor da obra”. Neste texto, ao qual eu voltarei muitas vezes ao longo deste livro, o crítico advogou por uma forma de arte disposta a tirar o público de sua tradicional passividade contemplativa. Referindo-se à noção de “contra-arte”, Frederico descreveu um estado de radical inversão de papéis no jogo estético tradicional. Para ele, o artista não sendo mais ele autor de obras, mas propositor de situações ou apropriador de objetos e eventos, não pode exercer continuamente seu controle. O artista é que dá o tiro, mas a trajetória da bala lhe escapa. Propõe estruturas cujo desabrochar, contudo, depende da participação do espectador. O aleatório entra no jogo da arte, a arte perde ou ganha significados em função dos acontecimentos, sejam eles de qualquer ordem. (FREITAS, 2013, p.54).

A ideia de uma nova forma de se fazer arte, menos contemplativa possível e que tivesse como método a apropriação dos elementos cotidianos, alargou os limites tradicionais estabelecidos por anos e anos de História, embora a apropriação já tivesse sido proposta por Duchamp e tantos outros. No entanto, nesse momento histórico, fazer arte era o equivalente a abraçar uma luta de guerrilha. Uma luta em que os códigos eram embaralhados, causando a dúvida e o engajamento de forma deliberadamente provocadora, utilizando o exercício do fazer por meio de uma contra-linguagem.

Essa tática confundiu, muitas vezes, as pessoas do próprio meio, que não entendiam, ou desqualificavam os artistas mais combativos, rotulando-os de cínicos por recusarem as práticas do sistema tradicional e criticá-lo. Muitos não compreendiam que havia o perigo e que, muitas vezes, a única forma de combate possível era a de cortar a própria carne, ou seja, usar mensagens subliminares, sutis, por vezes confusas, para driblar a censura, a violência e as taras dos torturadores do Regime Militar.

Nessa época, artistas de todos os lugares provocavam um deslocamento do lugar-comum das artes, o cubo branco dos museus e galerias de arte, ao proporem ações em lugares não convencionais como nas ruas, em apartamentos e outros ambientes não comuns ao espaço de arte; fazendo uso das agências dos correios, como na Arte Correio; inserindo os novos meios eletrônicos; usando o corpo como instrumento; ocupando espaços urbanos de forma anônima.

Esse deslocamento, essa contaminação, dada pelo entrecruzamento de linguagens e áreas, pode ter originado o que defendemos como sendo uma nova grande área, híbrida, e jovem, por excelência. É o que André Mesquita denomina como conceito insurgente:

A arte conceitual e o conceitualismo, tiveram uma importância vital no processo de engajamento e produção radical de novas linguagens visuais, comunicativas e políticas. Algumas de suas propostas, como questionar a natureza intrínseca da obra de arte e sistema galeria-curador-crítico-museu, instigar a participação corporal e semântica do espectador, optar pela transitoriedade, a efemeridade, e a reprodutibilidade do trabalho artístico, além da apropriação subversiva das estruturas da mídia, criaram estratégias que hoje estão sendo reinventadas em muitas das práticas e mobilizações coletivas (MESQUITA, 2011, p. 84).

O nascimento desse campo de atuação possibilitou que o centro de gravidade das artes fosse deslocado também, alterando os papéis de quem controlava inteiramente as cartas e as regras do jogo, modificando o cenário, o tabuleiro e nos encaminhando definitivamente para o território que antes pertencia apenas a grupos privilegiados.

Os artistas descentralizaram pouco a pouco as suas ações, fazendo o uso de novas tecnologias e procedimentos de criação; libertaram-se, em parte, das amarras impostas pelo mercado; do aval de críticos; das galerias e do

público. Surgiu no horizonte a possibilidade de caminhar independentemente do êxito e do reconhecimento socialmente aceito e esperado. É verdade que pode não ser confortável dizer o que se pensa por meio do trabalho; em geral, as críticas feitas ao sistema das artes, por exemplo, quando vindas dos artistas, costumam ser recebidas com certo cinismo e fúria por parte da crítica institucionalizada e render aos artistas algum tipo de invalidação, desde um esquecimento total, neutralizando seu trabalho e nome, como, também, no sentido inverso, adquirindo a sua obra, desarticulando-a e neutralizando o seu discurso.

Essa estratégia de invalidação e desarticulação do trabalho de um artista é uma maneira que o sistema encontra de reagir ao estrago que a potência da obra pode causar. Podemos nos perguntar se isso funcionaria, também, com um trabalho fortemente ativista, e teremos dificuldades de encontrar uma resposta única.

O trabalho ativista já parte, de saída, dessa condição emancipatória de ruptura. A grande diferença, ou vantagem, do Ativismo é que ele está desobrigado de atender a quem quer que seja. Sua razão de existência é a de deflagrar processos. Neste sentido, é gratificante e poderíamos acrescentar, libertador, perceber que uma obra alcance o público de diferentes gerações, ecoando em tempos e lugares diferentes, fazendo com que as pessoas se mobilizem a partir das reflexões geradas por ela.

Podemos citar Paulo Bruscky (Figura 15)³³, por exemplo, que alcança hoje o reconhecimento de uma vida inteira de trabalho e militância contra o poder tirânico da ditadura e do controle institucional. Muitos artistas, assim como ele, abraçaram esse caminho, independente das consequências, por entenderem que seus trabalhos poderiam contribuir mais para a emancipação cultural da sociedade e a liberdade de expressão do povo, ao escolherem caminhos próprios, não institucionalizados. Preferiram essa maneira de produção ao invés de se deixarem formatar, naquele momento, pelos mecanismos de um sistema opressor.

³³ Paulo Bruscky é um exemplo de artista que esteve por toda a vida em plena atividade ativista, sendo fiel ao que se propôs a fazer. Crítico do próprio sistema das artes e da forma truculenta do Estado Brasileiro, foi preso e censurado algumas vezes. Seu trabalho hoje é reconhecido pela qualidade e coerência com que construiu conceitualmente sua obra de resistência política.

O próprio conceito de Revolução, em geral, é fundamentado numa linha de pensamento considerado anti-sistêmico, no qual uma revolta promovida por uma série de ações individuais ou em massa são entendidas como algo legítimo, que afetaria o estado de organização da sociedade, promovendo mudanças, sobretudo, nos aspectos sociais, econômicos e culturais. Em outras palavras, significa que uma revolução passa a ser aceita quando o problema que a motivou é algo que fere os direitos individuais e da sociedade, ou seja, lutar contra a tirania é lícito.

A ideia de Revolução como um acontecimento, um grande evento deflagrador de profundas mudanças na estrutura social foi, também, fragmentada e se atomizou, sendo incorporada ao modo como os trabalhos são pensados e materializados, criados a partir de então por meio de micro-ações e muitas e pequenas revoluções³⁴ em si mesmas. Não havia muitas alternativas no caso brasileiro. Escolher o caminho por meio dos dispositivos legais era praticamente inútil, uma vez que estavam controlados pelos órgãos de repressão. Muitos acabaram aderindo à luta armada, o que lhes custou as vidas, a violência da tortura e a destruição de suas vidas e identidades civis. Aos artistas, intelectuais, pessoas ligadas à Cultura, coube o registro e a luta por meio de seus instrumentos de trabalho. Uma luta aparentemente invisível que, no entanto, nos serviu e serve de testemunho desse período nefasto de nossa História.

³⁴ Sobre estes aspectos, ver os filósofos Foucault e Deleuze, que tratam recorrentemente em suas obras da subjetividade das narrativas e das formas de controle de poder institucionais, dadas e estabelecidas por essas disputas de narrativas.



Figura 15 – O que é arte? Para que serve? *Performance*, 1978. Paulo Bruscky.
Fonte: Arte que Acontece. *On-Line*.

Cabe perguntar hoje, cinquenta e oito anos após o Golpe de 1964, quais são as mudanças que esperamos, porque não parece ser fácil encontrar, atualmente, uma agenda comum. Alguns pontos convergem para uma pauta coletiva, mas, de modo geral, as questões pulsam em diferentes direções, de forma rizomática, talvez, sem passar, necessariamente, por uma hierarquia de prioridades.

Não é um exercício fácil encontrar uma única prioridade, e talvez nem seja esse o caso, de eleger uma única pauta, tendo em vista que as causas todas ganharam visibilidade e projeção com o surgimento da possibilidade de multiplicação, quase infinita, das narrativas que os dispositivos digitais proporcionaram nos dias de hoje.

Ressurgiu a ideia do artista engajado que, sensível a uma ou mais causas, passa a dedicar parte de seu tempo e trabalho direcionando suas questões para temas que julga ser de fundamental importância. Muitas vezes, seu fazer é um trabalho solitário, em que almeja compartilhar seus anseios e

contribuir com a causa de centenas, ou até milhares, de pessoas – o que não é exagero, uma vez que as plataformas das redes sociais possibilitam o contato rápido e simultâneo com muitas pessoas e comunidades. Não podemos perder de vista, entretanto, que esse contato pode ser ilusório, afinal, a rede também favorece para que tenhamos a ilusão de que atingimos e temos muitas pessoas unidas por algo em comum.

Pode parecer ambíguo porque se, de um lado, é verdade que fazemos reuniões e compartilhamento de ideias em grupos, comunidades, eventos partilhados de hora em hora; de outro, porém, isso não é garantia de que o engajamento saia de trás da tela do computador e vá para as ruas, para a ação prática e efetiva contra a realidade que se deseja modificar. Participar de um projeto político em redes sociais não garante necessariamente mudanças práticas e efetivas na realidade concreta.

Não era possível prever no tempo de Heron que surgiriam outros caminhos e meios tão rápidos para a proliferação de ideias. As mídias e dispositivos criados de lá para cá são muito ágeis e poderosos, exponencialmente tão numerosos, que a televisão se tornou quase obsoleta ou, ao menos, teve parte de suas narrativas abaladas de maneira profunda, desconstruídas diariamente por jovens das periferias do mundo todo, munidos com pequenos aparelhos de comunicação capazes de apresentar outros olhares e pontos de vista sobre um determinado tema.

É verdade que tivemos na Literatura e no Cinema, até antes dos anos 1970, autores que previram em suas ficções um mundo distópico, paranoico, vigiado por tudo e por todos. Mesmo assim, isso nos leva a uma visão extremista e essencialmente negativa.

Há um contraponto no qual queremos nos deter ao comentar as possibilidades do Ativismo, e por isso recorreremos ao pensamento de Heron, entendendo que “a revolução não será televisionada” porque é impossível que seja. Ela acontece a todo instante, com o engajamento de artistas e não artistas; com pessoas que fazem das linguagens das artes um instrumento de apropriação da estratégia ativista, algo pulsante e vivo em uma forma de se propagar incrivelmente inédita.

Poderíamos tentar traçar paralelos com a arte tecnológica dos anos 1960, ou mesmo com os aspectos basilares da Arte Conceitual brasileira, só para nos atermos a um recorte, restringindo apenas ao nosso país. Tivemos, nas décadas de 60, 70 e 80, inúmeros momentos de tensão em que os artistas se insurgiram diretamente contra o Sistema, fazendo de seus trabalhos um motivo de resistência ao autoritarismo perpetrado pelo Estado³⁵.

As estratégias desses artistas eram surpreendentemente diversificadas e sofisticadas. Nota-se o caráter híbrido dos meios e linguagens que, sutilmente, embaralhavam os códigos, driblando a estúpida e truculenta censura. Os mais puristas, ou desinformados, poderão declarar que não foi criado nada novo, nada que os modernistas já não tivessem feito, como por exemplo, a *performance*, ou a colagem, o que, em partes, é verdade; no entanto, os artistas dos anos de chumbo mergulharam ainda mais fundo no experimentalismo, na pesquisa de materiais e nas propostas de vivências individuais ou coletivas. Os artistas reagiram como podiam, numa guerrilha cultural permanente:

Ao invés de envolver-se na luta armada ou praticar atos diretos de terrorismo, a guerrilha artística no Brasil criou “emboscadas”, “situações nebulosas, incomuns e indefinidas” que fugiam do controle dos próprios artistas e se infiltravam na vida das pessoas (MORAIS apud BASBAUM, 2011, p. 171).

Os artistas romperam os limites estanques das linguagens, agora, com motivações diferentes das utilizadas pelos artistas do Modernismo. A condição era a de luta contra a ditadura promovida por um estado censor, assassino, de conduta abertamente criminosa (FREITAS, 2008). Relacionar esse tipo de resistência praticada no passado com as formas de Ativismo de hoje, tornou-se essencial para entendermos as conexões que unem os dois momentos históricos.

No passado, a dinâmica de organização de manifestações de protesto, atos públicos, paralisações, greves, ou seja, movimentos que buscavam mobilizar as pessoas por algum tipo específico de reivindicação, levavam um

³⁵ A lista de artistas é enorme; podemos citar Artur Barrio (1945-), Cildo Meireles (1948-), Nelson Leirner (1932–2020), Lygia Pape (1927–2004), Hélio Oiticica (1937–1980), Rubens Gerchman (1942–2008), Marcelo Grassmann (1925–2013), Antonio Manuel (1947-), Regina Vater (1943-), Lygia Clark (1920–1988), Sérgio Ferro (1938-), entre tantos outros.

tempo considerável de negociação, esclarecimentos das pessoas, formação de consciência para encontrar maneira adequada de combatividade, uma forma para se atingir o objetivo que se deseja.

Uma manifestação, um movimento, como nos comprova a História, poderia levar meses, ou anos, para que pudesse surgir, crescer, se fortalecer e alcançar um determinado objetivo. Isso é considerado natural dentro do jogo político. Os artistas, em diferentes épocas, e de diferentes maneiras, participaram dessa dinâmica, engajando-se a uma causa; evitando-a; mudando de lado quando percebiam, por alguma razão, que estavam equivocados.

As transformações ocorridas a partir dessas movimentações iniciadas por meio da organização de grupos, partidos, entidades civis, do público, em geral, são compostas por lideranças, evidentemente, mas contam também com uma massa politizada, engajada, que faz com que o movimento ganhe força.

A Modernidade provocou mudanças radicais no curso da História, começando pela maneira como as pessoas se associavam, a partir do acesso aos meios de informação; porém, quando pensamos em meios de informação, geralmente o que nos ocorre é a ideia de uma tecnologia muito avançada, eletrônica, digital, ignorando que, em um passado não muito distante, a informação já era um poderoso aliado na formação de grupos que se associavam como forma de resistir a algum tipo de poder instituído, como nos lembra Hakim Bey:

Os navios piratas e corsários do século XVIII criaram uma “rede de informação” que cobriu o globo: primitiva e dedicada essencialmente ao saque, a rede, no entanto, funcionava admiravelmente. Espalhadas por toda a rede havia ilhas, remotos esconderijos onde os navios podiam se abastecer de água e provisões, e os butins trocados por luxos e artigos de primeira necessidade. Algumas das ilhas constituíam “comunidades intencionais”, minissociedades inteiras conscientemente fora da lei e determinadas a continuar assim, mesmo que apenas durante uma vida curta mas alegre (BEY, 2018, p. 11).

O pensamento por trás de uma postura combativa, às vezes radical, encontra defensores não apenas no espectro político, como também nas Artes, na Cultura, de maneira geral, nos meios em que a capacidade de comunicação potencializa a mensagem pretendida. A possibilidade de veiculação e de

expansão de uma mensagem, hoje, nos parece proporcional à capacidade de perceber que uma determinada realidade possa ser modificada.

A ideia de que se está alterando a realidade por meio de uma proposta de ação, de um trabalho, é bastante sedutora e atrai pessoas por diferentes razões. Algumas causas são tratadas de forma quase obsessiva dentro da agenda de alguns movimentos. A apropriação das ferramentas da Arte, suas linguagens e processos é um procedimento comum. Suas qualidades são aproveitadas no momento de uma ação, por exemplo, mas o que se busca, por vezes, é um suporte, um veículo para aquele momento. Não há um consenso, uma regra, sobre o que se pode ou não fazer. A relação entre a forma e o conteúdo fica evidenciada a partir do projeto que se desenvolve, ou da ausência dele, no caso de ações repentinas, públicas e de curto período de preparo ou duração.

Hoje em dia, qualquer pessoa pode estar envolvida num projeto ativista, e isso nos leva ao entendimento de que ocorreu uma mudança na estrutura de como o sistema das artes estava configurado no passado em relação ao que acontece agora. E não foi apenas o criador que passou por mudanças, o público também foi impactado em sua maneira de receber a obra. O artista ou ativista teve que incorporar e aprender novas relações, estratégias, desenvolver novas habilidades, conforme as necessidades surgiram.

Os agentes dessa suposta revolução (e, como revolução, façamos o exercício de entender, até aqui, que a revolução consiste na mudança com o que se está insatisfeito, sem eleger necessariamente uma causa, sem entrarmos em uma questão mais específica, pertinente ao campo das Ciências Sociais, Políticas ou da Filosofia) foram, aos poucos, surgindo a partir de demandas construídas e auto gestadas que nos levaram ao que tem sido entendido como Arte Engajada.

Sobre essa relação, Ariano Suassuna, um dos grandes patrimônios de nossa Cultura, em seu brilhante livro, *Iniciação à Estética*, comenta sobre o que entende por Arte Engajada e gratuita:

Existe porém todo um outro grupo de pensadores que julga exatamente o contrário: a Arte está sempre a serviço de uma idéia, de uma causa, ela é sempre participante, com uma função social

definida, engajada, alistada a serviço de alguma coisa. No mundo contemporâneo, os estetas marxistas, ou paramarxistas têm sempre uma tendência para adotar esse ponto de vista, sustentando que a obra de arte defende sempre uma tese, uma ideia, uma posição em geral, e uma posição política em particular. Mas mesmo pensadores não-marxistas sustentam que a Arte tem, ou deveria ter, sempre, um objetivo para além da Beleza, uma função educativa, politizante ou não, mas sempre colocada a serviço de uma ideia. (SUASSUNA, 2004, p. 250-251).

Artivistas atualmente promovem ações organizadas que nascem pequenas, a partir das insatisfações coletivas e, como quase todas as futuras revoluções, das necessidades não contempladas ou atendidas, evoluindo e crescendo para, depois, se propagar com força e alcance imprevisíveis.

Os responsáveis por estes pequenos ou grandes movimentos compreenderam que os processos de organização e legitimação são possíveis, sem que precisem do aceite, da avaliação ou indulgência oficial dos mecanismos reguladores do funcionamento do sistema; não precisam passar, obrigatoriamente, pela iniciativa ou apoio de algum agente político legitimado por poderes institucionais³⁶.

3.2 A Guerra Híbrida

Pode ser que o Artivismo tenha tido a sua origem, no sentido histórico do termo, no momento em que a aldeia global, comentada por McLuhan (2012), na década de 60, acenava para o mundo como uma ideia viável; um laço que uniria a todos, em teoria, em uma grande irmandade sem fronteiras. A partir da década de 90, as grandes redes de televisão começam a perceber o seu protagonismo ameaçado pela *internet*, ao observarem as narrativas veiculadas em grande escala, por meios rápidos e sem grande necessidade de produção.

Esses processos abalaram as estruturas da informação; os produtores de conteúdo, artistas, ativistas e, também, pessoas comuns, passaram a

³⁶ Aqui reside um perigo do qual consideramos ser um dos problemas do Golpe Jurídico Midiático de 2016. Parte dos protestos era regida por uma ideia que foi crescendo pouco a pouco: a infiltração de um discurso que negava as instituições e sugeria a volta da ditadura, o fechamento do Congresso e do TSJ, abrindo espaço para grupos extremistas de direita, com discursos não assumidos, mas de teor neofascista. (MOTA, 2022).

influenciar nas decisões dado o seu poder de narrativa adquirida pelo acesso a esses dispositivos³⁷.

As manchetes de jornais e as chamadas televisivas foram sendo desconstruídas por um número crescente de pessoas, o que impossibilitou para os grandes monopólios a manutenção da hegemonia de comunicação pela dificuldade de se contraporem a tantas versões. Aconteceu e continua a acontecer uma migração de tecnologias, uma simbiose das ferramentas e do modo de se fazer. Um portador de um dispositivo, como o telefone celular, ou uma câmera digital, hoje em dia, fica dotado de uma infinidade de recursos. Em teoria, detém a capacidade de gerar e propagar conteúdos para um público imprevisto³⁸.

O hibridismo dos meios, tecnologias e processos, palavra que incomoda os defensores anacrônicos de uma tradição de especificidade dos meios e das linguagens rompida há tempos, fez com que as relações de produção e compreensão da Arte fossem também modificadas. Os novos dispositivos tecnológicos incorporados ao trabalho dos artistas são um caminho para o encontro de soluções de problemas, enquanto provocam reações contrárias e diversas.

Algumas vezes, no entanto, as ações são realizadas sem que se saiba, ao certo, qual é a pergunta que se pretende responder. As causas são escolhidas a partir do comum acordo entre as partes, sendo trabalhadas a partir de uma metodologia própria, encontrada, talvez, em meio à multiplicidade dos processos de criação adotados por quem pesquisa e produz arte (SALLES, 2011).

³⁷ Sintoma parecido com o que vemos hoje com os influenciadores digitais, os chamados *influencers*, *youtubers*, *blogueiros*, alguns dos quais tiveram um papel desestabilizador ou mesmo criminoso diante da falta de responsabilidade ao veicular mensagens absolutamente danosas, perigosas e golpistas.

³⁸ Os *apps* de celular, com programas de fácil operação, conquistaram jovens e pessoas mais velhas. As redes de TV, por exemplo, tiveram que se render aos internautas que passaram a editar conteúdos em *apps* como o *TikTok*, um aplicativo de edição de imagens e vídeos que permite que as pessoas rapidamente editem e publiquem conteúdo. Essa realidade fez com que grandes plataformas passassem a repensar seus formatos, disponibilidade de conteúdo e o público envolvido. Além disso, potencializou um problema que é a geração de *fakenews*, uma forma de ataque que pode ser muito danoso quando usado para desacreditar uma verdade, como é o caso das teorias da conspiração muito veiculadas de maneira global durante os últimos acontecimentos políticos de grande importância das décadas de 2010 e 2020.

As redes de comunicação, poderosas em seus conglomerados empresariais, contra-atacam com formas de produção semelhante. Quem diria, anos atrás, que os repórteres teriam que migrar para páginas próprias, jornais individuais, feitos em plataformas com os seus conteúdos adquiridos, comprados, conforme o interesse das companhias?³⁹ Já é comum verificar, há algum tempo, repórteres entrevistando e gravando seus entrevistados, ao vivo, na rua, ou em coletivas de imprensa, com apenas um aparelho de telefone celular.

Os artistas que foram surgindo a partir do fim da Ditadura Militar, e as gerações seguintes, se apropriaram dessas ferramentas e passaram a controlar parte do fluxo de informação. Montaram selos independentes, editoras, galerias, museus comunitários, comunidades virtuais, plataformas de interesses comuns, coletivos e o mais importante, grupos de discussão para ações. As grandes companhias, para fazer frente a essa guerra, repetiram ou emularam os mesmos procedimentos.

O trabalho artista não busca ineditismo, originalidade, o novo, mas reúne qualidades que vão além da obra em si. O artista produz algo como o objeto relacional, ou aquilo que se refere a uma estética relacional, de que nos fala Bourriaud (2009). A obra torna-se um elemento de importância pelo jogo possível de relações que desperta em uma vivência experimentada. Sua existência pode se dar unicamente pela apropriação de algo que, quando em contato com o público, provocaria e apelaria o espectador para uma mudança de olhar, de atitude, conduzindo-o por situações, reflexões e, eventualmente, vivências que o incitariam a tomar posicionamentos, provocando transformações. Aos criadores, isso não seria, necessariamente, um processo extenuante de criação, que demandaria horas e horas de trabalho ou quantidades incalculáveis de recursos para quem a realizou; ou seja, o trabalho não seria de extrema complexidade. O Artivismo abarcou essa possibilidade de se produzir algo simples e, ao mesmo tempo, potente, viral, com poder de alta propagação e contaminação.

³⁹ Alguns pensadores contemporâneos têm tratado deste assunto como sendo a “uberização” dos postos de trabalho. O sujeito acredita que trabalha por conta própria, ganha certa flexibilidade por um lado, mas renuncia a seus direitos trabalhistas conquistados no passado. Seria assim também com quem produz arte? Ou os artistas sempre estiveram sujeitos a essa precarização de suas condições?

Lembra alguém em especial? Sem dúvida, o principal, talvez o primeiro que nos surgirá no pensamento, será Duchamp (1887 – 1968). As práticas, como a *Assemblage*, o *Ready-Made* e a *Performance*, retornam ao centro das discussões, embora nunca tenham sido afastadas diretamente, exceto pelo público reacionário, que continua rejeitando essa forma de produção. O que nos interessa é que ressurgem para propor reflexão, afrontar, despertar relações para além do campo sensorial; fazer com que o ato de criar conquiste alguma finalidade, talvez, ainda desconhecida, mas, que, a partir do processo vivido, estabeleça uma trama possível de significados que se constitui e que reverbera em novas possíveis ações e relações.

McLuhan (2012) já preconizava a ideia de um amálgama de sistemas entre tecnologias e o ser humano, alternando e modificando os limites perceptíveis, ou, digamos, tornando-os mais abertos. As relações assumiriam caminhos imprevisíveis, confundindo-nos e deixando-nos dúvidas sobre quais os limites reais para atuarmos, condição que se configura hoje em dia, no campo do Ativismo.

Encontraremos ações propositivas distantes do meio artístico, como, por exemplo, o caso do subcomandante Marcos, já mencionado anteriormente, que, utilizando estratégias híbridas, fez a guerrilha de informação triunfar sobre as narrativas oficiais do governo mexicano e das oligarquias de seu país⁴⁰. A ação que pareceu, num certo momento, extremamente ousada, deixou as autoridades de seu país incrédulas. Isso fez com que essa estratégia se tornasse um procedimento corriqueiro, comum, utilizado também pelo Sistema e pelas instituições, que perceberam o quanto poderia ser perigoso não entender a mecânica desses meios híbridos de ação, informação e produção que é o uso das ferramentas da *internet* aliadas aos meios tradicionais (MESQUITA, 2011).

⁴⁰ Por diversas vezes o líder da revolução Zapatista contemporânea desmentiu e driblou a narrativa oficial usando declarações em vídeo e em comunicados rapidamente veiculados por uma rede de pessoas, jornalistas e simpatizantes de sua causa, fazendo com que o governo mexicano tivesse que recuar e repensar suas práticas. As suas ações produziam efeitos fulminantes na estratégia de seus inimigos, causando tanto, ou maior, estrago político, do que a guerrilha armada, sem que, para isso, precisasse recorrer necessariamente a algum ato de violência real.

Hoje em dia, é praticamente impossível abrirmos um perfil numa plataforma de rede social e não nos deparamos com memes⁴¹ nas atualizações de páginas, que replicam esse potente meio de comunicação que já começa a ser considerado como uma linguagem nova que está surgindo⁴².

Por trás de uma imagem aparentemente inocente, nem sempre as pessoas percebem a carga simbólica, sutil e poderosa, capaz de reforçar determinados discursos e posicionamentos, alguns, inclusive, danosos, potencialmente propagadores de mensagens carregadas de discursos de ódio que acentuam e reforçam formas de exclusão e estereótipos absolutamente criminosos.

Nos últimos dez anos, em diversos países, principalmente nos Estados Unidos da América e no Brasil, essa estratégia foi utilizada nas eleições de ambos os países, gerando graves problemas. O mesmo mecanismo de ação serve para entendermos, agora, a guinada que o país teve para a extrema-direita. Já se sabe que parte significativa do resultado das eleições de 2018 foi influenciada pelas ações de *fakenews* veiculadas pela *internet*. Isso se diluiu e, apesar das investigações ainda em curso, o envio das mensagens veiculadas por meio de robôs comandados por algoritmos foi atribuído a empresários simpáticos à ideia de um golpe militar.

Orquestrando a ação por trás desses robôs, estariam as pessoas que constroem as imagens daquelas que são selecionadas e transformadas em *memes*, aparentemente, inocentes, mas que carregam a artilharia pesada de um dos lados dessa guerra virtual. Obviamente, o uso de informação não verdadeira para obter algum tipo de ganho, em detrimento de uma pessoa ou grupo social, é crime previsto pela legislação. Porém, estamos em uma guerra

⁴¹ Um conceito que pode ser propagado rapidamente; uma ideia, um som, uma imagem, uma informação, etc. (DAWKINS, 1976, apud ADAMI). A capacidade de propagação dessa ideia seria para ele uma evolução cultural e estaria vinculada a um conceito que Richard Dawkins denominou como memética. Este conceito foi aproveitado mais tarde aos meios de comunicação de *internet*, sendo reutilizado sob o nome de *meme*; aplicado de maneira educativa, publicitária e no *marketing* de empresas, governos e instituições. Geralmente é propagado de forma conhecida como viral; possui vida útil indeterminada, podendo ser efêmero, ou permanecer por longo tempo circulando. Também pode ser recriado e editado, tornando-se, muitas das vezes, quase impossível determinar o seu autor ou lugar de origem. (ADAMI, s/d). Confira *The Selfish Gene* (O Gene Egoísta) de Richard Dawkins, lançado em 1976.

⁴² Já existem estudiosos, museus e colecionadores de *memes*. No Brasil, o excelente trabalho de Viktor Chagas, *A Cultura dos Memes*, apresenta uma pesquisa profunda sobre o tema.

de disputas de narrativas e esses limites nos parecem longe de serem respeitados.

Se voltarmos ainda mais no tempo, mais especificamente no momento histórico em que ocorreu a guerra do Golfo, entre 1990 e 1991, recordaremos de algo semelhante, ao verificarmos a coalizão de países que destróçou o território do Iraque, ludibriando o público por meio de uma estratégia repleta de inverdades, na qual construíram uma narrativa conhecida como a Luta pela Liberdade. Entrou para a História, no entanto, uma farsa, conhecida também como a Guerra *Vídeo Game*⁴³.

Essa guerra híbrida, quando explorada em seu potencial de contra-linguagem, de sinais trocados, embaralhados em suas configurações, pode ser útil no combate aos totalitarismos antidemocráticos, mas também pode ser cooptada e emulada em situações que não são necessariamente saudáveis para a Democracia⁴⁴.

Embora tenhamos encontrado meios de driblar a televisão e os meios de controle, criando alternativas com esses novos sistemas e dispositivos, ainda pairam no ar dúvidas sobre a real eficácia dessas ações. Nunca fomos tão controlados e observados. Voluntariamente, nos dirigimos para os mecanismos de controle, permitindo que conheçam nossos hábitos, preferências, posições políticas, decisões simples como abastecer um automóvel ou comprar um livro numa livraria. Talvez nos reste entender que precisamos novamente encontrar meios para driblar esses mesmos mecanismos que usamos para combater o Sistema.

Há uma necessidade em reafirmar os avanços conquistados desde a Constituição de 1988 que estão sob violento ataque diante do cenário que se

⁴³ Vimos os *flashes* iluminados dos bombardeios noturnos e das baterias antiaéreas transmitidos pela CNN ao vivo. Teriam os Estados Unidos logrado êxito em sua censura aos demais canais de televisão se o momento fosse o atual? Evidentemente que não. Tanto é assim, que a segunda guerra do Golfo, entre 2003 e 2011, realizada por George Bush filho, teve inúmeros vazamentos, dentre os quais, os promovidos pelos ativistas Julian Assange e Snowden, além de entidades protetoras dos Direitos Humanos, bem como os civis que conseguiam burlar o forte esquema de censura e veicular para o mundo as atrocidades ocorridas.

⁴⁴ Alguns autores têm sinalizado para o fato de repensarmos essas ações em defesa da Democracia. Zygmunt Bauman, Noam Chomsky, Slavoj Žižek, Jessé Souza, e vários outros, debruçaram-se sobre esta discussão e sinalizaram preocupação quanto aos rumos que a Democracia vem tomando com a veiculação de informação não pautada pelo rigor ético.

formou, principalmente durante o período de pandemia do COVID 19. É difícil imaginar que tenhamos, em pleno 2022, a necessidade de defender leis como a Lei Maria da Penha; ou discutir sobre as áreas demarcadas das terras indígenas, que não podem ser anuladas por meio de decretos ou revogações para atender interesses escusos de madeireiras, mineradoras, latifundiários e narcotraficantes; ou que crimes ambientais perpetrados pela Vale, em Rio Doce e Brumadinho, só para citar os mais recentes, tenham que ser cobrados para que não se caia em esquecimento; pensar que o racismo, a xenofobia, a misoginia e a homofobia alcançaram níveis alarmantes em nosso país, tornando-o um local sinalizado pelas entidades que monitoram o cumprimento e a observância dos direitos humanos.

Simultaneamente, existem uma parcela de reacionários que se autodenomina conservadora, embora tenha a prática que a coloca exatamente no campo da extrema-direita, que minimiza e ignora por completo a gravidade dos problemas sociais do país. Seus discursos, carregados de moralismo e desconectados da realidade, escondem, em verdade, os extremismos e a simpatia que nutrem por autoritarismos. Esses indivíduos buscam desqualificar os direitos conquistados com alegações cínicas, de forma pueril; justificam ações violentas contra as populações vulneráveis, minimizando a gravidade do ocorrido; tentam construir uma narrativa para questionar a gravidade desses eventos, que seriam exageros, ou negar que aconteceram, alegando que são invenções de partidos de esquerda, de comunistas ou bandidos, entre outros delírios e rótulos que utilizam para construir uma imagem e levar adiante suas mensagens de ódio. A era da *fake news* tornou-se, também, a era da “Pós-Verdade”, um conceito para ser utilizado no lugar da comprovação e do fato.

Curiosamente, como no período em que Scott Heron compôs sua música, as narrativas oficiais do governo norte-americano também buscavam amenizar os problemas sociais, classificando-os como exagero. Nada mais natural que esse tipo de fala venha de quem pretende diminuir o debate, reduzir o adversário, ridicularizar o interlocutor e demonizá-lo, visando invalidar o diálogo e vencer a questão pela força, pela falácia, pela ideia viciada ou pelas *fake news*.

3.3 E o Artivista?

O artista está no meio do campo de batalha, imerso em um panorama em que a polarização se constata também na Arte, revelando “lados”, por assim dizer, que nem sempre estão claros. Ao artista restará escolher o que fazer neste cenário; ter posições claras, definidas, em um mundo em que as informações são construídas diariamente e desmentidas, algumas vezes, até mesmo por quem as cria, fazendo dessa prática uma estratégia que tem como aliadas a velocidade do algoritmo e a efemeridade da informação, gerando uma confusão proposital.



Figura16 - Ação realizada em 18 de abril, véspera do Dia do Índio, em São Paulo, 2018.
Fonte: Revista Exame. *On-Line* (2018).

Ações como a pichação do Pátio do Colégio, em São Paulo (Figura 16), contendo os dizeres: “Olhai por nós”, realizada por João Teller e Isabella França, ganham cada vez mais espaço na discussão sobre a história oficial que nos foi contada e com a qual fomos educados. Essas narrativas, hoje, enfrentam os questionamentos das novas gerações acerca de sua real legitimidade e representatividade, esquentando o debate e trazendo para a roda de discussões, as que são realizadas dentro do ambiente acadêmico, sobre o lugar da obra de arte e o papel do artista dentro do cenário contemporâneo.

A ação realizada por eles, no entanto, não é uma novidade. Parece seguir uma espécie de tendência que vem ocorrendo no mundo todo, como já dissemos, desde os levantes de Paris, em 1968. Recentemente, acompanhamos alguns momentos icônicos que chamaram a atenção pela maneira como aconteceram.



Figura 17 – Manifestações da população Palestina na Faixa de Gaza. Fotografia de A'ed Abu Amro. Outubro, 2018.

Fonte: Resumo Fotográfico *On-Line* (2018).

Em outubro de 2018, em uma manifestação na Faixa de Gaza, o fotógrafo palestino A'ed Abu Amro, flagrou um manifestante em um daqueles momentos raros, em que a imagem parece já estar pronta, sendo dada de presente para o autor (Figura 17). A imagem foi comparada ao famoso quadro de Eugène Delacroix, *A Liberdade Guiando o Povo*. A fotografia, de fato, apresenta uma composição, um recorte, que nos leva imediatamente a associar a realidade registrada com um momento clássico da pintura francesa.

O movimento de revolta popular, de pauta antirracista, denominado *Black Lives Matters*, que eclodiu em junho de 2020, a partir do absurdo assassinato de um homem negro estadunidense; George Floyd (1973 – 2020), após ser violentamente imobilizado por um policial, para “averiguação”, foi asfixiado e faleceu. A morte de Geoge Floyd provocou uma forte reação de protestos em diversos lugares do mundo. Entre os distúrbios ocasionados pela

revolta, em Bristol, na Inglaterra, ocorreu a derrubada da estátua do escravocrata e traficante britânico, Edward Colston (1636 - 1721), que teve a escultura que o representa arrancada do pedestal pelos manifestantes, e jogada ao rio (Figura 18). Posteriormente recuperada, foi recolhida ao museu municipal. O ato foi duramente reprovado pelo governo britânico, porém, despertou intenso debate sobre o papel dos monumentos e a quem representam.



Figura 18 – Derrubada do monumento de Edward Colston, em 07 de junho de 2020, durante manifestação *Black Lives Matter*. Bristol, Inglaterra. Foto: Ben Birchall/PA via AP. **Fonte:** Portal G1 (2020).

Recentemente, no Chile, um intenso movimento por reformas sociais gerou uma onda de protestos que foi duramente reprimido. Entre os protestos, novamente o olhar atento das pessoas presentes registrou o momento histórico, em que manifestantes levantam na principal praça de Santiago, a bandeira *Mapuche* (Figura 19).



Figura 19 – Manifestações da Praça de Santiago, capital do Chile, que reuniu em torno de um milhão de pessoas. Foto: Susana Hidalgo.

Fonte: Portal G1 (2019).

É praticamente impossível não perceber o olhar sensível e o apelo estético por trás da imagem. Cabe então a reflexão sobre essas obras, ou objetos estéticos, que surgem no decorrer desses movimentos. Podemos imaginar que seus autores não detinham o total controle da situação. Certo grau de imprevisibilidade está sempre presente durante esses processos de criação. É possível que alguns desses autores nem tivessem uma consciência por completo do que estavam registrando no momento.

Não raro, encontramos depoimentos de fotógrafos ou de artistas de outras áreas que afirmam ter encontrado algo, por acaso, ou seja, o objeto estético aconteceu. A obra foi criada durante um ato em que não se tinha o

total controle do que se estava fazendo⁴⁵. Estamos propondo a reflexão sobre a possibilidade da obra se tornar obra, depois, em um segundo momento, a partir do olhar e da leitura que se faz com ela. Vale lembrar que o que temos, em muitos dos casos, são registros documentais de um acontecimento, e não um discurso, um manifesto em defesa de um pretenso movimento ou forma de criação.

Imaginemos, então, nestes casos, a tensão e a dinâmica das ações. As interações que ocorrem entre os agentes desses atos são de natureza tão diversa, que nos parece pretensioso e, até mesmo, muito difícil, tentar sistematizá-las num processo, num método que dê conta de compreender e explicar a forma como acontecem. Queremos dizer que apesar de parte desses acontecimentos apresentarem elementos que podem ser lidos como uma ação artística, performativa, ou dotada de características que nos fazem pensar em arte, nem sempre, necessariamente, foram realizados com essa intenção.

É possível que tenhamos um conjunto tão maior de fatores reunidos em torno de uma ideia que, nosso olhar sobre o acontecimento, contaminado por nossas vivências pessoais, nosso repertório, nos causem uma leitura ambígua do acontecimento, principalmente quando insistimos em tentar classificar o que vemos, como nesses casos, por exemplo. Ficamos em dúvida se estão dentro de uma categoria. Arte Política, Ativismo, protesto, um ato isolado; enfim, a tentativa de encontrar a definição percorre um caminho nada tranquilo. Essa aparente confusão nos parece que pode ser provocada, em partes, pelo acaso mas, por outro lado, construída por alguns de seus agentes responsáveis pelo ato, pelo objeto ou recorte que escolhem revelar.

A ideia de embaralhar os códigos como estratégia de comunicação e veiculação das mensagens como já mencionamos antes, é parte dessa mecânica, dessa metodologia contemporânea, em que a revolução é realizada

⁴⁵ Essa é uma afirmação utilizada de maneira distorcida por muitas pessoas, quando desejam invalidar um trabalho ou quem o fez. A ideia de que a arte seria fruto de um acidente, um acaso, ou de genialidade, reforçam mitos do passado, alguns, herdados do Renascimento, do Romantismo, e que permanecem, ainda hoje. Sabemos que a criação é algo processual, de fôlego, e que pode levar muito tempo, ou, em um momento, se manifestar de maneira fugaz. Porém, seja dessa maneira ou de outra, é certo compreender que, em geral, existem algumas condições que favorecem esse “acaso”. Podemos refletir se esse não seria também o caso do Ativismo.

a partir de uma construção de narrativas diárias, composta por fatos e, também, por memórias afetivas que materializam a história.



Figura 20 – Estátua de Borba Gato (1649/1718) em chamas. Julho de 2021.
Foto: Gabriel Schlickmann.
Fonte: Portal G1 (2022).

Um grupo de ativistas⁴⁶ foi formado dias antes da ação em que atearam fogo à estátua de Borba Gato (Figura 20), de autoria do artista Júlio Guerra, em São Paulo. Na ocasião, estenderam uma faixa com os seguintes dizeres: “Revolução Periférica – a favela vai descer e não vai ser carnaval”⁴⁷. Parece claro que o objetivo da ação, embora tenha um apelo estético, e siga na mesma direção do movimento *Black Lives Matter*, questionando o papel dos monumentos e das homenagens prestadas às figuras históricas escolhidas, ou impostas, pelos dirigentes das cidades, para serem eternizadas numa obra pública, reivindica algo maior do que a autoria de uma *performance* artística.

A ação gerou intensos debates sobre a situação das pessoas esquecidas, sistematicamente apagadas, pela força da violência e da exploração e, mais ainda, da impossibilidade de manterem sua história, uma vez que nem isto lhes foi permitido.

⁴⁶ Grupo Revolução Periférica – Grupo de ativistas formado dias antes da ação e que reivindica a autoria da ação e o protesto contra a homenagem que é conferida a personalidades que foram responsáveis pela invasão, opressão, morte e destruição das culturas originárias e dos povos trazidos do continente africano.

⁴⁷ Uma referência ao belíssimo samba O Dia em que o Morro Descer e Não For Carnaval, de Wilson das Neves (1936–2017).

Entre os principais líderes do movimento, um trabalhador, o *motoboy* Paulo Lima, conhecido como Galo, foi preso e, junto com outros companheiros seus, responderá um processo por danos ao patrimônio público, entre outras infrações e crimes do qual é acusado em função do cometimento do ato. Sua prisão foi realizada a partir de seu depoimento voluntário, uma vez que chegou até ele que seria alvo das investigações. Na cadeia, sofreu constrangimento e tortura, segundo seu depoimento dado após a saída da prisão provisória; prisão, aliás, em que lhe foi recusado um pedido de *Habeas Corpus*, geralmente concedido, como de costume, para pessoas que cometem crimes muito mais graves.

O que temos então é a compreensão de que esse caminho do ativismo pode estar entremeado por estratégias artísticas que configuram a ação, e que nos aproximam desse outro campo determinado pelo neologismo Artivismo criado nas últimas décadas. Os limites entre essas possibilidades estariam, em certo sentido, condicionados à forma como recortamos, editamos e resolvemos contar essas histórias do passado. A memória desses acontecimentos e a maneira como são lidos, e interpretados, pode ser uma chave para compreendermos em que lugar a ação, a obra e os autores se enquadram.

As vanguardas históricas e antiartísticas desempenharam um papel importante para compreendermos o rumo das coisas até aqui, como nos explica Mesquita:

Com ênfase nos movimentos e uma negação da individualidade da criação artística de recepção pelo público, as vanguardas históricas antiartísticas – Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo e Construtivismo, tentaram revigorar a relação entre engajamento político e inovação estética, rejeitando a produção cultural de seu tempo na sua totalidade e organizando, a partir da arte, uma nova prática vital. (MESQUITA, 2011, p. 61).

3.4 A Memória e a Edição

“A memória é uma ilha edição”, como dizia Waly Salomão⁴⁸ (2007). A memória nos parece ser um ponto determinante para compreendermos essa

⁴⁸ O poeta baiano Waly Salomão foi um importante escritor e poeta que influenciou toda a geração da Tropicália, compondo para quase todos os seus participantes. Estudioso da língua, poeta experimental e multimidiático, Waly tem em seu trabalho célebres frases como “experimentar o experimental”, “a

prática; dela extraímos o material de registro para as novas gerações. O registro sistemático das ações humanas compõe as narrativas que escolhemos construir. Talvez, este seja o elemento essencial a ser entendido pelo artista, ou propositor da ação-trabalho: a complexidade de fatores envolvidos num processo de trabalho artista carrega, em si, uma carga de situações imponderáveis, no que diz respeito à construção de uma ação-obra pronta. O que ocorre durante o processo é, também, o que determina como será o depois, onde o registro que fica e a difusão da obra seguem por caminhos impossíveis de se prever.

Os limites materiais da ação, dos gestos, das intenções e do conhecimento, se entrecruzam no que entendemos por hibridismo, rompendo com as fronteiras e fazendo com que áreas sejam atravessadas, interconectando-se mutuamente, como o poema de Waly nos alerta ao se referir a esse rompimento que é editado pela ilha de edição, a memória.

Desse modo, pensar sobre a frase “a revolução não será televisionada”, da canção de Scott Heron, pode parecer um descuido, um recorte isolado, mas nos parece mais ser uma síntese de uma época. Uma premonição do papel do artista. Ela não será televisionada porque será construída diariamente, a cada momento, tendo a informação como artilharia pesada, modificada, segundo a segundo. A trincheira poderá ser como em *Matrix*, o filme distópico, ou seja, em qualquer lugar – escola, casa, trabalho, regida por anônimos, em múltiplas realidades, físicas, virtuais, navegando pela *internet* ou cruzando as fronteiras com o auxílio das tecnologias.

Seremos testados e incitados a perceber, captar, copiar, selecionar, editar, formatar, veicular; enfim, colocar em prática verbos que já são parte de nossas vidas, cada vez mais comuns em nosso cotidiano. Comuns, inclusive, para as novas gerações, desde a sua primeira infância, em que seus sentidos são exigidos por uma virtualidade nunca antes experimentada.

Como no Taoísmo, trabalhamos numa espécie de registro de *yin-yang*: estamos em todos os lugares e, ao mesmo tempo, não estamos em lugar nenhum; abarcamos todas as linguagens enquanto nos preparamos para

fala da favela”, “a linha de fronteira se rompeu” que resumem o sentido de seu pensamento pensado para a ação.

recriá-las; entendemos relações de complexidade e atuamos sobre elas, quando possível, de forma simples.

Talvez tenhamos chegado no lugar em que as coisas não se resolvam por si só, no decorrer de seu tempo natural, como nos prometeram as narrativas sobre um futuro facilitado pelas máquinas, ou, quem sabe, isso não seja assim tão ruim, porque estamos conscientes, como nunca estivemos, do quanto os processos de educação mediados pela tecnologia, são importantes para essa construção de uma revolução permanente.

O fácil acesso prometido e proporcionado pelas máquinas pode nos ajudar muito na ideia dessa mudança, mas também nos impõe questões sobre os processos que nos conduzem a essa forma de construção, bem como à gratuidade das ações. A Arte Engajada ou participante, como nos diz Ariano Suassuna, também oferece riscos aos quais devemos estar atentos:

Acredito que esses – o de desumanização e o da propaganda – são os dois riscos que podem decorrer dessas duas posições extremadas: a Arte gratuita pode cair na desumanização, na frieza esteticista da “torre de marfim” e do formalismo estéril; a Arte participante termina levando o artista para os caminhos da propaganda. (SUASSUNA, 2004, p. 251).

O Ativismo surge, e só é possível, se a educação é realizada com qualidade, pluralidade, considerando o outro e a sociedade que se quer construir. Uma educação que considere a permanência da humanidade e a manutenção da vida, a sustentabilidade, o progresso e o amor entre os povos. Entender o país que queremos construir, como nos lembra Maturana ao falar de sua pátria, tão ferida quanto a nossa por seus tiranos, consiste em pensar obrigatoriamente o que esperamos da educação:

O que queremos da educação? Acho que não se pode considerar nenhuma pergunta sobre os afazeres humanos, no que diz respeito ao seu valor, à sua utilidade ou àquilo que se pode obter deles, se não se explicita o que é que se quer. Perguntarmos se a educação chilena serve, requer respostas a questões como: O que queremos com a educação? O que é educar? Para que queremos educar? E, em última instância, a grande pergunta: Que país queremos? (MATURANA, 1998, p. 11-12).

A revolução se dará a partir dessa educação que possibilita ao indivíduo, de fato, exercer sua emancipação política e sua cidadania.

Impossível falar em educação, mesmo com a Arte como foco e instrumento principal, sem pensar na ideia de autonomia do indivíduo, quando o ato de educar é um ato transformador, emancipador, como nos dizia Paulo Freire: “Não basta saber ler que ‘Eva viu a uva’. É preciso compreender qual a posição que Eva ocupa no seu contexto social, quem trabalha para produzir a uva e quem lucra com esse trabalho” (apud GADOTTI, 1996, p.258). A Educação, em nosso entendimento, está diretamente ligada ao ato de se construir uma obra ativista. Se no passado aconteciam disputas intelectuais para afirmar o quanto somos criativos e aptos para criar e fruir as linguagens artísticas; hoje, temos à mão dispositivos e meios que nos permitem a criação livre em termos quase infinitos, sem limites.

Caberá então refletirmos sobre o poder dessa ferramenta que, mais do que um processo ou o exercício de uma linguagem, é uma atitude diante da vida: o ser político de forma permanente, com autonomia, no controle de suas ações, com responsabilidade e ética. Trata-se então de compreender que a revolução não será televisionada porque já estamos *in loco*, *in media res*, no meio dela, e quanto antes entendermos nosso papel, nosso posicionamento, talvez possamos nos preparar e contribuir mais e melhor para resistir aos tempos difíceis que se avizinham.

4 ESPAÇOS DE TRABALHO – O ATELIÊ E A CIDADE COMO CAMPO AMPLIADO

É comum verificarmos entre artistas e até mesmo em meio ao público, um pensamento recorrente sobre a definição do que é um ateliê, como ele deve ser constituído e para que serve; ou seja, existe uma imagem que se faz e que gira em torno de um certo consenso quando tratamos desses espaços destinados a um tipo de trabalho específico, conhecidos como ateliês ou estúdios.

Entre tantas reflexões possíveis, uma, em especial, nos interessa muito em nossa pesquisa, que é investigar no decorrer da História da Arte como seriam esses espaços onde foram produzidos os trabalhos, esses locais onde foram encontrados alguns de seus registros materiais ainda preservados.

4.1 Os Espaços de Trabalho na História

Sabemos que os primeiros agrupamentos humanos eram nômades, o que os forçava a viver numa prática em que quase tudo era transitório. Ainda assim, por onde passaram, estabeleceram lugares específicos destinados ao trabalho, o equivalente a uma oficina de trabalho ou um suposto ateliê primitivo. Ainda que essa ideia pareça absurda, talvez mereça analisarmos, antes de descartá-la por completo, se for o caso.

Essa questão não parecerá tão absurda, se compreendermos que é possível que houvesse um espaço do exercício, do fazer, um local do encontro. Um local que chamaremos de lugar do exercício político. Aquilo que mais tarde, muito mais tarde, os gregos chamariam de *ágora*⁴⁹.

⁴⁹ Sem exagero, estamos aqui sinalizando esses espaços como forma de exercício político, entendendo esse exercício como a interação entre os membros de um grupo. Se não é a política ainda no sentido mais ortodoxo que utiliza a *ágora* grega como referência, tomamos esse conceito livremente, por conta do entendimento de que o local do exercício é, de alguma maneira, uma forma de *ágora*.

Já se sabe, por exemplo, que os nômades exerciam e lidavam com uma variedade razoável de atividades, e que parte dessas ações acontecia em locais abrigados, possivelmente considerados sagrados. No mesmo local em que habitavam, preparavam alimentos, dormiam, se protegiam, cultuavam seus mortos; enfim, estabeleciam relações numa certa organização social e política, possivelmente submetida a uma rigorosa hierarquia, com funções determinadas para cada membro do grupo.

Em sítios como os de Altamira, por exemplo, foi descoberto que havia uma organização, um *layout*, do espaço interno no complexo de grutas. É possível que esse espaço fosse regido por algum tipo de regra de convivência, determinando o que era ou não possível e aceito para o convívio de todos. Uma divisão interna, reforçada pelos achados arqueológicos, indica que havia, possivelmente, um lugar determinado para o repouso e reuniões, encontros; em outra parte, no espaço mais interno e protegido, como sugerem os estudos feitos, estaria reservado aos aspectos mágico-religiosos.

Isso fez com que os pesquisadores atribuíssem ao local onde as pinturas se encontram o nome de capela, uma espécie de santuário onde os principais registros e testemunhos materiais de suas vidas repousam, deixando-nos o registro de suas passagens por esses lugares. Esses “templos” seriam moradias, lugares de passagem, mas, também, uma forma rudimentar de ateliês.

Sem dúvida, esses espaços não podem ser entendidos como ateliês da mesma forma que entendemos hoje, mas, ao menos, como locais de trabalho, uma forma ancestral de oficina, um lugar reservado e protegido, talvez, sagrado, ao qual destinaram o que tinham de mais precioso, os sinais de sua cultura.

Acreditamos ser possível relacionar todas essas ideias, as possibilidades de criação, o local de encontro, a habitação, o espaço para o descanso e a proteção; enfim, tudo, simultaneamente, em um único ponto de intersecção, numa forma de exercício político. Um lugar de interação em exercício constante.

Esse exercício se relaciona diretamente ao uso do espaço. O lugar que servia à veneração era também o local do encontro, o depositário de parte de

seus bens; local em que se deixavam estar as ferramentas, os alimentos e até mesmo os restos mortais dos membros de seu grupo, o local que indicaria alguma forma de ritual de sepultamento, um possível indício de religião primitiva, ou seja, uma organização social, possivelmente hierarquizada e com códigos avançados de convivência (GOMBRICH, 1996).

As pinturas majestosas, algumas de escala monumental, com certa diversidade de narrativas temáticas, foram realizadas com camadas e camadas de sobreposições, indicando-nos que, mesmo para agrupamentos nômades, esses locais eram surpreendentemente ocupados de maneira recorrente, habitados por novos grupos que se sucediam e sobrepunham seus registros aos anteriores já gravados e pintados nas rochas. Essa recorrência nos indica uma espécie de hábito, de prática, que passou a ser um elemento determinante para a permanência do que se sabe sobre essas culturas⁵⁰.

Em alguns lugares foram encontradas agulhas, restos de tecido fossilizados, que indicam o domínio de uma forma rudimentar de costura e tecelagem e do conhecimento da fabricação da linha, do barbante; daí para a rede de pesca e o arco e flecha, todos derivados de uma série de afazeres que foram sendo incorporados e que ocorreram, obviamente, ao longo de alguns milhares de anos.

Apesar do que já apresentamos, ainda assim, não chamaremos esses espaços de ateliês, mas, é importante entender que, talvez fossem o embrião de espaços de criação e exercício de convivência, bem mais dinâmicos do que possamos supor.

Esses lugares abrigavam ferramentas rústicas e utensílios de uso individual, guardados, descartados ou esquecidos, não sabemos ao certo, afinal, neste caso, caminhamos sobre um campo de especulações e hipóteses, mas que nos dão pistas para entender como as grandes civilizações, que surgiram a seguir, foram capazes de se organizar, criar e expandir o seu domínio por outros territórios, justamente por dominar a capacidade de produzir sistematicamente uma cultura material proveniente de uma rigorosa organização.

⁵⁰ Incidências semelhantes ocorrem em outros sítios arqueológicos espalhados pelo mundo e praticamente todos revelam algum tipo, ainda que pequeno, de indícios residuais de matérias-primas, resquícios de ferramentas e instrumentais utilizados para as pinturas e para a caça.

A busca do ser humano por novos territórios e a procura por lugares para se fixar, não marcam apenas o surgimento das civilizações, mas, acontecem de forma paralela à ampliação das possibilidades de criação. O domínio dos espaços e de determinadas regiões remotas, consideradas inóspitas, nem sempre aconteceram de forma tranquila, pacífica.

O mais comum, pelo menos no início, era o embate violento entre grupos, e quando ocorriam esses conflitos, acredita-se que os grupos mais organizados, e conseqüentemente, mais desenvolvidos tecnicamente, sobrepunham-se aos demais. Isso acontecia, possivelmente, porque suas criações e tecnologias eram pensadas como um complemento para as suas estratégias de sobrevivência. Os mais preparados obtinham maior êxito em conseguir subjugar e suplantar os demais grupos.

Embora possamos compreender isso como uma forma de evolução dada pelo conhecimento, é na diplomacia exercida entre os povos, surgida depois, com as antigas civilizações, que o exercício político florescerá, marcado pelo uso da linguagem, que, aprimorada, refletirá sua organização e estrutura nos processos de criação artística.

Ainda que o conceito de evolução possa ser amplo e, por vezes, contraditório; podemos imaginar que ela ocorreu de forma que o encontro, o embate de culturas implicou, muitas vezes, na aceitação, na assimilação ou na destruição de culturas consideradas adversárias.

Talvez possamos imaginar que essa dinâmica entre culturas, que disputavam espaços, não fosse mediada apenas por meio das armas, mas, também, pela diplomacia ou tentativa do diálogo. Ainda assim, o fato é que o ato de produzir armas, ferramentas, objetos que auxiliavam a vida diária de todos, estava vinculado diretamente ao ato de criar, mas, também, ao poder de organização política do grupo. Mais que isso, consistia na própria capacidade de transmitir esse poder. Toda a produção e economia beneficiavam a expansão do grupo e fortaleciam a sua rede de influências e o seu alcance.

O pensamento e a inventividade humana transformaram as matérias-primas, adaptadas pelo uso de ferramentas e metodologias adequadas para as necessidades que surgiam. A busca constante para encontrar novos métodos de produção tornou viável a sobrevivência, permitindo a manutenção das

economias baseadas na agricultura, que se expandiam, enquanto se fixavam num local, formando sociedades mais prósperas, organizadas por uma complexa estrutura social que, talvez, aqui, possamos entender ainda como sendo as primeiras formas “primitivas” de organização política.

O domínio das tecnologias disponíveis determinou a sobrevivência e fez com que os locais apropriados para o exercício do artesanal e demais atividades específicas fossem considerados uma necessidade. As atividades desempenhadas pelos artistas, ou artesãos, não diferiam muito em sua natureza e eram praticamente as mesmas, chegando a ser relacionadas e comparadas entre si. Em verdade, possivelmente, essa distinção entre artista e artesão, durante um bom tempo, nem mesmo existisse.

A dinâmica da evolução dessas sociedades fez com que mestres artesãos fossem vistos como pessoas de destaque junto ao grupo ao qual pertenciam, tornando-se hierarquicamente responsáveis por aperfeiçoar, treinar e educar aprendizes. Mantinham o conhecimento adquirido sob certo cuidado, gerando em torno de si tradições e costumes a partir das experiências vividas. Os mestres detinham o conhecimento e o domínio técnico, guardados como bens valiosos, um verdadeiro patrimônio de cultura, afinal, eram esses conhecimentos que possibilitavam a materialização de seus projetos, além de atender às demandas da sociedade em que estavam inseridos.

Os locais de trabalho desses mestres tornaram-se um espaço de estudo, pesquisa, produção e formação, uma referência local, regional. É importante entender também que esse modelo de aprendizado não é uma particularidade apenas na Renascença, como é geralmente lembrado.

Existe uma quantidade razoável de registros, tanto na literatura, quanto em evidências arqueológicas, de locais específicos para o exercício de atividades artesanais, de formação, algumas executadas com alto grau de rigor tecnológico e sofisticação, isto, considerados o momento histórico e os recursos à disposição para a época, como nos canteiros de obras e oficinas de cantaria, cerâmica e carpintaria, encontrados no Egito (Figura 21)⁵¹ e em alguns pontos do Oriente Médio.

⁵¹ Existem muitos exemplares de espaços de trabalhos coletivos representados em miniaturas de madeira e cerâmica policromada encontrados nos artefatos arqueológicos dessa civilização.



Figura 21 – Modelo de uma oficina de carpintaria do antigo Egito.

Fonte: *Egypt Museum On-Line.*

Na Mesopotâmia, por exemplo, encontramos espaços específicos de trabalho nos Zigurates, que possuíam em seus últimos pavimentos de construção uma área para a observação dos astros. Não era, evidentemente, um ateliê ou oficina, como entendemos hoje, mas, ainda assim, era um local destinado ao estudo e pesquisa astronômica, sendo, portanto, um local reservado para uma atividade de observação, criação e formulação de conhecimento. Alguns cientistas classificam a importância desses espaços da mesopotâmia como o equivalente aos atuais observatórios em atividade.

Há também os relatos sobre as oficinas de cerâmica e pintura da Grécia, presentes nas narrativas contidas em imagem dos vasos, executados por hábeis artesãos que disputavam o reconhecimento público, como na lenda descrita sobre o concurso realizado e a difícil decisão entre quem seria considerado o mais hábil artífice, disputa protagonizada por Parrásio e Zêuxis. Ao vencedor, o título de melhor pintor entre os artesãos de toda a Grécia.

A difusão das oficinas ocorreu por todo o Ocidente, como é o caso das oficinas e salas de escrita presentes nos monastérios, conhecidas como

scriptorium (Figura 22), que nada mais eram do que gabinetes, locais reservados onde os livros eram produzidos, ilustrados página por página e, por fim, encadernados. Uma produção lenta, porém, sistematizada, passando por rigoroso controle nas mãos de especialistas, religiosos, monges e padres copistas, treinados por anos e anos de exercício. Essas oficinas de trabalho resultaram em importantes centros de produção e preservação do conhecimento do Ocidente.



Figura 22 – *Scriptorium*, provavelmente espanhol. Madri, Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial. Século XIV.

Fonte: *Medieval Books On Line* (2013).

Os espaços possuíam áreas pré-determinadas, equipados para que a rotina de trabalho ocorresse normalmente, da maneira mais funcional possível e com certa regularidade.

Em que pese o monopólio do conhecimento, ainda assim, é impossível ignorar que o acervo de conhecimento produzido nesses locais – embora, na maioria das vezes, controlado, portanto, elitizado – preservou parte da História para as gerações futuras.

Um fato curioso e relativamente desconhecido é que as oficinas e câmaras de leitura da Idade Média, por exemplo, não eram voltadas unicamente para as questões religiosas, ainda que essa fosse a tônica desse período da História (LE GOFF, 1994, p. 427).

No Renascimento, no entanto, os espaços de trabalho ganham maior importância e liberdade, deixando de ser algo mediado apenas pelo poder de uma instituição forte como a Igreja ou dos ricos comerciantes, os conhecidos

mecenas com poderes de influência política sobre a sociedade em que viveram.

A História nos permite compreender a importância dessas oficinas, como é o caso, por exemplo, do ateliê de Andrea di Francesco di Cione (1435–1488), o célebre Verocchio, que reuniu, entre os aprendizes sob seus cuidados, os principais artistas de sua época, destacando-se o ainda jovem Leonardo di Ser Piero da Vinci (1452 – 1519).

Da Vinci, pelo que se sabe, embora tenha tido discípulos sob seus cuidados, era bastante reservado e costumava trabalhar sozinho em seus projetos pessoais. No entanto, um elemento, em sua monumental produção, desperta a nossa atenção: são os seus cadernos de anotação contendo investigações detalhadas e desenhos de seus projetos, prática que utilizou por toda a vida e que nos permite ter uma ideia de como podem ter sido os ambientes de trabalho por onde passou ao longo de sua vida. Seus famosos cadernos testemunham os relatos de suas andanças, principalmente de lugares como as cidades de Florença e Milão, onde passou a maior parte de sua vida produtiva.

Entre os desenhos, anotações, estudos diversos, os cadernos de Leonardo nos oferecem indícios de locais, estruturas, formas de pensar o espaço e a luz, ou ainda, indícios de como ele pensava a ocupação de lugares públicos. Muitos estudos da natureza de seus trabalhos, como a pesquisa de anatomia, por exemplo, foram feitos sob sigilo; não se sabe bem ao certo como ele teria contornado a censura da Igreja e as proibições da época. Além de contar com as amizades poderosas, e para além das lendas pessoais acrescentadas em suas centenas de biografias, comenta-se que ele frequentava as catacumbas, a morgue, o equivalente aos nossos necrotérios atuais. Mas o fato é que seus estudos detalhados de anatomia revelam um artista-cientista que teve tempo de elaboração para o trabalho, estando, certamente, em algum local adequado, recluso o suficiente para o manuseio dos cadáveres que serviam para os seus modelos e esquemas de estudos anatômicos.

É curioso que ele tenha recorrido a esse artifício de registros sistemáticos para que pudesse realizar os seus estudos. Estaríamos diante de um processo inaugural, embora, possivelmente, outros artistas de sua época também o fizessem. Não há, no entanto, indícios de outro artista que tenha

produzido tantos registros em cadernos de anotação, dos mais variados assuntos, como Leonardo. Em certo sentido, levava por suas andanças, o ateliê contido em seu caderno. Um procedimento comum para ele, que foi repetido com muita frequência por artistas, em toda a era moderna, até chegar no contemporâneo⁵².

Se os ateliês surgiram dessa necessidade do ser humano, de ter um local apropriado para desempenhar uma determinada atividade, estudar e criar, é natural pensar, portanto, que cada espaço adquirisse uma configuração para atender a essas necessidades específicas. Isso foi observado ao longo de toda a História. Os registros de diferentes épocas nos apresentam evidências com as quais constatamos como cada civilização encontrou maneiras de atender a essas demandas.

Vale a pena ser lembrado e destacado o caráter multidisciplinar da forma de alguns desses ateliês. Com o tempo, formou-se uma tradição a partir das referências do passado, tendo a cultura Greco-Romana como modelo, no qual, aliás, está baseada praticamente toda a História da Arte Ocidental, e que serviu para que fossem pensadas as estruturas desses espaços, influenciando a maneira como as escolas de Arte se constituíram⁵³.

Esses modelos foram repensados com o tempo, diante da dinâmica da História, tornando-se mais assertivos, plurais, democráticos e coletivos. A visão eurocêntrica disseminada ao longo da História determinou parte considerável do que entendemos como arte, artistas e ateliês. Mesmo assim, após os movimentos modernistas, outras relações surgiram para fazer, ver e fruir a obra produzida no espaço do ateliê.

⁵² Inúmeros artistas depois de Leonardo tiveram seus cadernos descobertos. Alguns escritores ilustraram suas próprias obras, como William Blake e Lewis Carroll. Há casos importantes em que os cadernos foram eles também considerados uma obra tão valiosa quanto o trabalho, justamente por revelar muito do processo, estudos, preparo, pensamentos, algo que seria inimaginável no passado. Em certo sentido, a tecnologia digital e as redes sociais, hoje, fazem de nossas vidas, também, um diário aberto, literalmente. Um público cada vez mais ávido por informações, pode seguir, acompanhar seu artista preferido e observar o nascer de cada obra. Outro ponto importante é entender o caderno atual, o *sketchbook*, o livro de artista, como elementos que romperam os limites tradicionais e que comportam, em sua natureza, uma variação surpreendente de meios e linguagens, caminhando para uma obra híbrida.

⁵³ Hoje sabemos que essa afirmação apresenta o olhar hegemônico e eurocentrista. Esses modelos já não são pensados mais da mesma maneira, como eram no passado, geralmente, fundamentados na forma como as Escolas de Belas Artes pelo mundo afora eram estruturadas. Felizmente, hoje, a pluralidade de pensamento alcançou também a forma de se pensar o espaço.

É interessante notar que esses locais permaneceram como uma espécie de campo de provas, quando não, fazendo parte dos elementos que integram a própria obra. Ou seja, o espaço visto como um organismo vivo, pulsante; ativado pela interação entre o público e aquilo que ela propõe junto ao lugar em que está inserida. O ateliê foi adquirindo o *status* de local de permanente mudança. Não mais como uma oficina estática para um determinado fazer.



Figura 23 – Contra relevo de canto, 1914. Vladimir Tatlin.
Fonte: Wikimedia On-Line.



Figura 24 – Merzbau, 1923. Kurt Schwitters. **Fonte:** Museu Victor Meirelles On-Line (2016)
Disponível em: <<https://museuvictormeirelles.museus.gov.br/wp-content/uploads/2016/03/kurts.jpg>>. Acesso em: 08 ago. 2022.

O espaço do ateliê foi modificado com o passar dos anos e passou a ser parte constitutiva da obra, como nos trabalhos de Vladimir Tatlin (1885–1953), com seus contra-relevos (Figura 23), e Kurt Schwitters (1887–1948), com suas versões do *Merzbau* (Figura 24), que manteve a ideia de construção e reordenação do espaço durante anos. Entendemos que esse tipo de procedimento de construção, em que o ateliê é parte indissociável do trabalho, dificulta a lógica mercadológica, cuja expectativa é de um produto que saia pronto do espaço de criação.

Trabalhos como esses, que investigam as questões estruturais da forma e do espaço, ou, ainda, que transitam por um universo de linguagens múltiplas, rompendo com o caráter previamente fixado da pureza técnica, onde os rigores dos limites físicos convencionais são amplamente testados, já podiam ser vistos em artistas como Marcel Duchamp, com seu Grande Vidro (Figura 25), de 1912-1923; ou ainda com sua Porta 11, Rua Larey (Figura 26), de 1927.



Figura 25 – O Grande Vidro. 1912-1923. Marcel Duchamp.
Fonte: Galeria de Imagens da Secretaria da Educação do Paraná. *On-Line*.



Figura 26 – Porta 11, Rua Larey. 1927. Marcel Duchamp.
Fonte: *Le Document On-Line* (2020).

Cumpra assim investigar o lugar do ateliê e de outros espaços na produção contemporânea. Entender a dinâmica dos lugares voltados para o trabalho artístico, ainda mais quando coletivos, nos parece ser um ponto crucial para decifrar a lógica de uma produção ativista, onde, por muitas vezes, predominam o trabalho colaborativo e em grupo. Para dialogar com essa proposição, fomos ao encontro da ideia defendida por Rosalind Krauss (1941-), acerca do campo ampliado, e entendemos que pode ser estabelecida uma associação, ampliando o conceito ao propor a paisagem, o espaço urbano, a

cidade, como metáfora para ateliê-oficina; o lugar da produção compartilhada por excelência. A cidade passa a ser um tipo propício para o exercício da ideia de campo ampliado, privilegiado, portanto, para a atuação dos artistas e artistas nos seus mais variados meios e linguagens:

Com relação à prática individual, é fácil perceber que muitos dos artistas em questão se viram ocupando, sucessivamente, diferentes lugares dentro do campo ampliado. Apesar de a experiência desse campo sugerir que a recolocação contínua de energia é totalmente lógica, a crítica de arte, ainda servil ao sistema modernista, tem duvidado desse movimento, chamando-o de eclético. A suspeita de uma trajetória artística que se move contínua e desordenadamente além da área da escultura deriva obviamente da demanda modernista de pureza e separação dos vários meios de expressão (e portanto a especialização necessária de um artista dentro de um determinado meio). Entretanto, o que parece ser eclético sob um ponto de vista, pode ser concebido como rigorosamente lógico de outro. Isto porque, no pós-modernismo, a práxis não é definida em relação a um determinado meio de expressão — escultura — mas sim em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais para o qual vários meios — fotografia, livros, linhas em parede, espelhos ou escultura propriamente dita — possam ser usados. (KRAUSS, 2015, *on-line*).

Neste contexto, a obra sai do cubo branco, do espaço fechado, institucional e convencional, para adquirir vida própria; ativando espaços improváveis; provocando e desafiando, por meio das intervenções e dos objetos estéticos propostos, para o público interagir e sair de um habitual estado de passividade, tornando-se agente e co-autor da obra. (BORRIAUD, p. 48).

Já apontamos como nas décadas de 1960-70, marcadas por governos totalitários e opressores, os artistas promoveram um deslocamento do lugar-comum das artes, abandonando o cubo branco de museus e galerias de arte, propondo ações em lugares não convencionais do meio artístico, não previstos pelo Sistema como ruas, apartamentos e outros ambientes como agências de correios. Essa efervescência para fora dos espaços consagrados à arte se reiterou no início dos anos 2000, com coletivos atuando nas cidades com *performances*, intervenções urbanas, com propostas marcadamente de cunho político, como também nos movimentos a partir de 2013.

A cidade se torna um ateliê aberto, coletivo, a antiga ágora grega revisitada; um convite para a ocupação e consequente intervenção urbana; a produção de um *site-specific* em permanente mutação a céu aberto. Tudo

contido nesse espaço passa a ser uma possibilidade, um elemento deflagrador de diálogo no convívio entre as pessoas.

No entanto, esbarramos, também, no lugar de passagem, do qual nos fala Marc Augé (1935 -), antropólogo que utilizou a expressão “Não-Lugar” pela primeira vez em 1992, para resumidamente designar locais de transição, passagem e desprovidos de significados. Não-lugar, o local onde corremos o risco de não existirmos, ou melhor, nos tornarmos invisibilizados exatamente por ser lugar de passagem. Parece contraditório, paradoxal, que lugares que estariam destinados ao encontro possam se tornar lugares do apagamento ou da invisibilidade, exatamente por serem estranhos para quem os ocupa ou por eles transita. São os espaços em que as pessoas não se sentem pertencentes. Se considerarmos esse pensamento para os campos de atuação vinculados à Arte e à Política, estaríamos propensos a cair em um problema em que o trabalho ativista estaria destinado à anulação, dependendo do espaço proposto para a ação. Em outras palavras, o lugar pode tornar o trabalho ativista nulo, esquecido ou potencializar a sua força ao máximo.

É no espaço que o embate se instaura de forma inevitável, por vezes, com consequências imprevisíveis, mas, geralmente, de modo benéfico, o espaço é o lugar propício para o exercício democrático da cidadania. E como entendermos e transferirmos, hoje, o espaço físico para dentro das possibilidades criadas pelos meios digitais? Não seriam os espaços virtuais, lugares em que a disputa de narrativas e de poder também ocorrem?

Sob essa perspectiva de novos processos e olhares, e com o advento de novas tecnologias, temos o rompimento, novamente, de determinados padrões e a adequação para outras realidades, inclusive, no atual momento, em que presenciamos uma mudança global recente, pressionados pelo problema da pandemia de *COVID19*. Foram geradas estratégias para superar essas adversidades que modificaram os procedimentos de trabalho e que estão, pouco a pouco, deslocando o lugar do fazer, também, nas artes.

Podemos entender o ateliê atual como um local que se enquadraria em uma definição recorrente ao termo hibridismo. O ateliê hoje seria um espaço híbrido, preservando algumas características tradicionais de suas origens, como a do espaço de trabalho, por exemplo, e passando por um processo

rápido de transformação, que inclui o uso e a adaptação às novas tecnologias e o rompimento com os espaços pré-estabelecidos.

O rompimento com o passado não é novidade. As novas tecnologias e relações com os agentes de criação apresentam um enorme volume de informações e procedimentos, materiais e processos que fazem com que pensemos em um processo de ressignificação da ideia de ateliê.

O ateliê se tornou um campo onde as linguagens são entrecruzadas, compartilhadas a todo instante, inclusive, em tempo real, dado ao alto poder de comunicação das novas tecnologias digitais.

Contudo, na visão de Marc Augé, esses espaços também podem ser enquadrados como Não-Lugares, como nos adverte o antropólogo em entrevista recente, sinalizando sobre o aspecto negativo das tecnologias digitais, mais especificamente as redes sociais, na medida em que o “Não-Lugar” nos leva, segundo ele, a uma destruição das relações:

É o grande mal das redes, que estão subvertendo a própria natureza das relações humanas. Alteram o espaço e o tempo: você pode entrar em contato com alguém, em qualquer lugar e circunstância, mas relacionar-se com o outro implica dedicar tempo e espaço específico a isso. É paradoxal: as redes sociais estão destruindo as relações sociais. As pessoas deveriam perceber que aquilo que as redes lhes dão não é suficiente. E acontece também que elas fazem com que os efeitos do reconhecimento sejam substituídos pelos efeitos do conhecimento: vemos um apresentador de televisão como se o conhecêssemos, mas nós somente o reconhecemos, e isso se passa com tudo e com todos. (AUGÉ, 2019, *on-line*).

4.2 Espaços Híbridos: Instrumentos Contemporâneos para a Ação

Comentamos anteriormente sobre o trabalho ativista nascer a partir de uma necessidade ou demanda verdadeira, motivada pelo interesse autêntico de uma pessoa ou grupo, para, então, se materializar em obra.

Se fosse possível identificar esses princípios, ou razões ditas verdadeiras, talvez o Ativismo perdesse totalmente o seu sentido, uma vez que se tornaria previsível identificar essas verdades. Identificadas, tornar-se-ia muito fácil desarticular ou anular a sua potência de muitas maneiras. Isso

ocorreu ao longo da História em diferentes épocas e com diferentes artistas, muito antes do conceito de Artivismo surgir⁵⁴.

A produção de arte não é algo apenas produzido e mediado pelo embate entre o público fruidor e a obra. Para que a obra aconteça, é necessário que exista algum tipo de recurso, patrocínio, mecenato, ou seja, uma rede de apoiadores que facilitem seu escoamento, por canais que garantam a visibilidade do que foi produzido, mas que, como já afirmamos, por vezes, acabam por controlar, em partes, ou totalmente, a criação, tornando-se determinantes na maneira como artistas desenvolvem suas obras.

O ateliê, como um espaço de provas, local de experimento, é, também, o lugar seguro, pelo menos em teoria, em que artistas podem exercer seus papéis, de maneira relativamente tranquila, sem que a interferência exterior prejudique, de maneira direta, o andamento de seus trabalhos.

O espaço do ateliê se assemelha a uma embaixada em que artistas estão assegurados para criar. Essa realidade é alterada, claro, em regimes totalitários, aonde os locais de criação são duramente vigiados, controlados, e até proibidos.

Observamos que a reunião em torno de interesses comuns fortalecem as possibilidades de atuação das pessoas, ampliando o seu raio de atuação. Dessa maneira, a principal ideia que acompanha ou define a existência desse lugar, chamado ateliê, é a de que esse espaço seria o local necessário para a práxis do fazer artístico, sem o qual não seria possível criar ou, a produção ficaria, em parte, comprometida, prejudicada pela ausência de condições estruturais, físicas e materiais, adequadas para a prática da criação artística.

A etimologia da palavra nos apresenta a definição desses espaços como locais de trabalho de profissionais da criação⁵⁵. O local de trabalho que é,

⁵⁴ Podemos citar desde Michelangelo Buonarroti (1475 – 1564), censurado por um cardeal em sua pintura do Juízo Final, na Capela Sistina, a Diego Rivera (1886 – 1957), que desagradou à família Rockefeller no Painel do Rockefeller Center; ou, aproximando ainda mais de nossa realidade, os artistas brasileiros censurados durante a ditadura de 1964 – 1985.

⁵⁵ Segundo o dicionário etimológico *on-line*, o termo atelier significa oficina ou estúdio. Tem origem francesa, sendo traduzido para a língua portuguesa como ateliê. A palavra atelier seria uma derivação do termo *astele* que significa lascas, este, no que lhe concerne, seria originado do latim *hastelle*, algo com o significado como vara fina ou vareta. A definição comum aceita atualmente é de que o atelier é o local de trabalho comum às profissões do artesão, artista e outros profissionais que trabalham com a criação. (DICIONÁRIO ETIMOLÓGICO ON-LINE).

também, de encontro e do exercício político; lugar da busca por soluções e proposições que só os processos de criação podem oferecer.

Pensamos que o ateliê, hoje, não está condicionado, limitado, necessariamente, a um local fechado, restrito por quatro paredes. Se pensarmos o ateliê como um lugar que estabelece uma relação com a produção que se está realizando, em permanente diálogo, aonde o exercício de criação é construído a partir da interação com o ambiente, poderemos ir além do conceito pelo qual esse espaço de criação foi visto no passado⁵⁶.

É nesse permanente diálogo, característica primordial da obra contemporânea, que temos o espaço resignificado em sua importância, como nos lembra Cauquelin:

Se o discurso é constitutivo da obra, o espaço em que esse discurso é apresentado passa a ser um componente essencial dela. Trabalhar esse lugar torna-se um imperativo para um movimento que faz recair a identificação de uma obra como obra de arte, não sobre seu conteúdo, mas sobre sua afirmação como tal.(CAUQUELIN , 2005, p. 137).

É possível que a origem do termo seja, de fato, uma herança de tempos imemoriais da história da civilização, arraigada e reforçada ao longo dos séculos por meio de histórias e relatos, presa aos vestígios das ações humanas, resíduos preservados de matérias-primas, partes de ferramentas, resquícios indiciais de atividades humanas nem sempre precisas, mas que apontam para uma ideia de um espaço com estrutura voltada para o trabalho.

Parte do que se sabe sobre o assunto, no entanto, pode ser creditado ao conjunto de narrativas de biógrafos dos artistas, em geral, historiadores, críticos e apreciadores das Artes que se tornaram os responsáveis por preservar esse material valioso para a pesquisa.

⁵⁶ Os canteiros de obras junto aos complexos funerários egípcios, por exemplo, eram divididos por setores de trabalho; as oficinas de cerâmica, de escultura e de cantaria das Cidades-Estado gregas, tinham espaços abertos pelos quais transitavam as pessoas; mais tarde, as oficinas de escrita e impressão durante a Idade Média ocupavam ambientes projetados para as suas atividades, até chegarmos aos ateliês oficinas dos artistas da Renascença, que imitavam, em parte, as informações que recebiam dos escritos clássicos da Grécia. Daí em diante, muito foi moldado pelos cânones das Escolas de Belas Artes, até o rompimento, a partir do Modernismo e de grande parte dos movimentos derivados dele.

O estudo desses ambientes nos permite compreender a formação das obras, dos artistas e nos indicam parte da estrutura social em que estavam inseridos.

As adaptações desses espaços às novas formas de produção ocorreram como resposta e em função das dificuldades decorrentes da dinâmica da história humana. Guerras, revoluções, problemas econômicos e, no caso de nossa história recente, a ditadura de 1964 -1985 (ZANINI, 1986).

É possível que a ideia que se tem dos ateliês tenha permanecido, em certo sentido, idealizada, parte disto, devido aos mitos construídos ao redor da imagem da arte e do artista, gerando, por vezes, distorções que pouco acrescentam no entendimento dessa profissão.

Essa imagem foi modificada pelas transformações da sociedade, como já mencionamos. A ideia do ateliê como um local sacralizado, com uma “aura” própria, perdura, mas tem sido desconstruída em função de como os espaços são, hoje, compartilhados.

O mito por trás da ideia do ateliê de artista persiste no imaginário das pessoas como o local em que uma certa “magia” ocorre. Seria ainda o lugar sagrado, imprescindível para o trabalho acontecer. Poderemos verificar essa exaltação do espaço em diversos momentos, como, por exemplo, o conhecido caso da Casa Amarela de Van Gogh, que tinha a intenção de transformar a casa em que viveu por um tempo, em uma comunidade de artistas, em Arles. Nas cartas enviadas para o seu irmão, Théo, deixa registrado e descreve, em detalhes, seus planos. Fez desenhos e pinturas tratando deste assunto.

É possível identificar, ao longo da história, uma quantidade considerável de documentos produzidos por artistas e pessoas contemporâneas a eles, fontes iconográficas, desenhos, fotografias e, até mesmo, em alguns casos, maquetes, que nos permitem compreender a importância desses lugares.

Algumas iniciativas institucionais, documentários, entrevistas e vídeos, além da reconstrução de alguns desses ambientes, apresentam ao público parte desses locais e contribuem para a formação de um imaginário mais atual sobre a ideia que se tem sobre um ateliê de artista. Kurt Schwitters, Piet Mondrian, Wladislaw Strzemieski, entre outros, tiveram seus trabalhos ambientes, instalações, estruturas montadas por algumas instituições na

Europa e na América do Norte. Kurt Schwitters teve uma versão de seu *Merzbau* montada na Pinacoteca do Estado, em São Paulo. E Mondrian teve seu ateliê reproduzido numa Bienal de São Paulo, bem como o brasileiro Paulo Bruscky.

As experimentações ligadas aos movimentos modernos derivam, em certo sentido, da fragmentação das estruturas políticas, econômicas e sociais do início do século XX. Não podemos ignorar, no entanto, que outras áreas de conhecimento passavam por algo semelhante. A física e a química tiveram avanços enormes em função do desenvolvimento da indústria, impulsionada, também, pela guerra.

O pensamento moderno, a Filosofia e a recém-nascida Psicanálise, serviram de bases teóricas para os movimentos que não mais se contentavam apenas em produzir objetos. Houve um engajamento por parte dos artistas modernos, uma necessidade de colocar suas obras em contato maior com a realidade.

Movimentos como o Construtivismo; o Futurismo, o Cubismo, o Dadaísmo, o Abstracionismo, serviram depois, já na chamada Pós-Modernidade, como referências para outros, que seriam continuidades, ou mesmo contraposições.

O Minimalismo, a *Art-Povera*, a *Op-Arte*, a *Pop-Art*, a *Land Art*, o Situacionismo e o Concretismo, só para ficarmos entre alguns dos principais movimentos, promoveram mudanças definitivas na maneira como as obras eram geradas e daí, repensar os espaços passou a ser visto como uma necessidade essencial. Muitos desses movimentos citados propunham reflexões que iam muito além da relação obra-objeto e público-fruidor. As novas obras dialogavam com o exterior, para além do espaço restrito do ateliê.

Os artistas passaram a conviver com a ideia de progresso presente na modernidade e tudo o que isso implicava. O surgimento das novas tecnologias, as crises econômicas, e as duas grandes guerras, geraram uma aceleração na produção das indústrias, o que agravou, paradoxalmente, o surgimento de problemas sociais, como a exploração, ainda mais cruel, do trabalho; a poluição; e as doenças ocasionadas pelo modo de vida moderno.

A rápida inserção de novos materiais e ferramentas favoreceu o universo da criação. Surgiu uma grande diversidade de materiais derivados dos refinados de petróleo: a borracha látex; a resina; o poliuretano; o poliéster; o plástico e o acrílico. Novas ligas metálicas, matérias especiais e mais leves; o aço córtén. E não parou nisto. Surgiram máquinas, aparelhos eletrônicos e digitais.

Estes elementos promoveram a transformação do olhar e da ideia de obra, rompendo também com o chamado cubo branco, ressignificando o espaço, que passou a dialogar com o exterior, como já havia sido feito pelos surrealistas, em 1938, na exposição internacional que teve Duchamp à frente da organização.

Questionamentos sobre o lugar da obra e a sua relação com o espaço de trabalho e de exposição, a obra e o ambiente, foram associados. As limitações físicas do espaço e os novos materiais tornaram-se condições essenciais que passaram a ser consideradas em um trabalho, como nos aponta, novamente, Cauquelin:

A intervenção nos espaços de exposição, museus, galerias fundamentou-se, é verdade, em uma crítica socioeconômica que era, no começo, anti-institucional, mas que teve em seguida que se recompor com a instituição, essa última sempre no encalço da crítica antes de englobá-la. Esse aspecto crítico da arte conceitual não é negligenciável e a torna decerto mais facilmente detectável e qualificável do que outros movimentos que compartilham os mesmos temas, mas não tem o mesmo objetivo crítico explícito. (CAUQUELIN, 2005, p. 138).

As dificuldades encontradas no passado em relação a essa adaptação entre a obra e os espaços, possibilitou que artistas repensassem as obras a tal ponto de romper com os seus limites plásticos e conceituais. Temos uma espécie de historicismo que evoca o passado para tentar explicar a fluidez dos caminhos adotados para as obras geradas dessas escolhas. Rosalind Krauss nos apresenta a reflexão sobre o artista e a sua especialidade, o que considera como uma necessidade determinada pelas ações mediadas por questões culturais:

...demanda modernista de pureza e de separação dos vários meios no pós-modernismo, a práxis não é definida em relação a um determinado meio – escultura – mas sim em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais, para os quais vários meios – fotografia, livros, linhas em paredes, espelhos ou

escultura propriamente dita – possam ser usados (KRAUSS, 1979.p. 92).

Adequar o espaço de trabalho para proporcionar o suporte necessário aos artistas tornou-se uma questão, também, a ser considerada. Garantir a manutenção dos locais de trabalho da forma mais independente possível, sem a necessidade de se subordinar a amarras institucionais, passou a ser um ponto importante nessa nova forma de produção. Um caso recente, o do artista Maxwell Alexandre, que criou seu próprio pavilhão, o Pavilhão Maxwell Alexandre (Figura 27) – entre a igreja e a instituição –, enfrentando o discurso institucional, marcado por um embate bastante forte com questionamento ao discurso hegemônico, ao racismo estrutural e pautado pelo antirracismo. O artista questiona o tratamento dedicado aos artistas novos e negros, o racismo velado, presente nos discursos e práticas institucionais. Em seu discurso, Maxwell levanta questões sobre o valor pago pelos trabalhos, o reconhecimento das instituições, o papel da curadoria, o lugar de fala dos artistas e seu protagonismo; a falta de espaços. Em resposta a esses e outros questionamentos que propõe, criou o seu próprio espaço de exposições, um pavilhão que abriga uma galeria localizada em área considerada periférica pela mídia hegemônica. Abriu o espaço de maneira gratuita para a população e gerou uma profunda e potente reflexão no meio artístico.



Figura 27 – Exposição realizada no Pavilhão Maxwell Alexandre.
Fonte: Revista Select On-Line (2023).

Os ateliês tradicionais continuam em atividade e, claro, existem artistas que trabalham de forma solo, em função de suas escolhas individuais e da natureza de seus trabalhos. Remodelados, os novos ateliês adquiriram configurações específicas para atender as demandas de seus usuários. Este é um fato curioso porque encontraremos artistas que se referem aos seus espaços de trabalho como a um escritório, um templo, e outras definições diversas, tal é a multiplicidade da natureza das atividades ali exercidas.



Figura 28 – A Fábrica, estúdio de Andy Warhol em Nova York.
Fonte: *Runway Magazines On-Line* (2017).

Andy Warhol (1928–1977), por exemplo, denominou seu estúdio de maneira provocadora, atribuindo-lhe o nome de A Fábrica (Figura 28), no que parecia ser o prenúncio do que ocorreria com os ateliês no futuro.

A aproximação de Warhol com o universo publicitário pode parecer apenas um detalhe, uma estratégia programada de marketing; como uma maneira de tornar seu trabalho ainda mais comercializável no mercado de arte, confundida, inclusive, com outros produtos. Sabemos, no entanto, que essa foi uma estratégia do artista, um Cavalo de Troia em meio ao panorama da época em que viveu.

Seu trabalho poderia ser entendido, erroneamente, como um trabalho qualquer, fruto de uma tendência, de um modismo marcado pela profusão de cores alegres da época, e pelas formas presentes no *design* dos eletrodomésticos, carros e máquinas em geral. As obras produzidas a partir de sua observação do cotidiano, reproduções aparentemente banalizadas pelos meios de comunicação, no entanto, são decifradas quando detemos nosso olhar por mais tempo. Logo percebe-se a acidez, a ironia de sua obra. As personalidades, os objetos de consumo, as cenas de folhetins do mundo televisivo, são uma crônica mordaz de seu tempo e da sociedade contemporânea, em especial, a estadunidense.

Entendemos que Warhol, assim como tantos outros artistas do século XX, percebeu um caminho possível para seu trabalho, mas, mais do que isto, compreendeu para onde as artes eram direcionadas naquele momento. A ideia de consumo do objeto de arte, não somente com o apelo como objeto estético, não é uma ideia nova, moderna, evidentemente. A obra utilizada como instrumento para atingir um determinado objetivo, comunicar algo e, nisto, em que estamos dando voltas até aqui, nos referimos a uma arte que se pretende política, como todos nós sabemos, também não é novo.

Warhol declarou muitas vezes não gostar de política. Em suas entrevistas, o artista sempre declarava não ter interesse algum em relacionar o seu trabalho com a política. Mesmo assim, adequou seu espaço e seu trabalho de maneira a possibilitar uma produção multidisciplinar, capaz de atender as mais variadas proposições e anseios, que transcendiam naquele instante os limites estanques mais ortodoxos do campo de produção, restritos a uma única linguagem ou a uma tradição da história. Talvez possamos considerar que seu ateliê, estúdio, ou fábrica, como costumava chamar, fosse um local de produção híbrida. O Artivismo aqui aparece de forma velada, presente nessa proposição de Warhol, e reside em uma ação política por excelência. Ele utiliza as “armas” do Sistema contra o próprio Sistema⁵⁷.

A ideia de que a Política sempre esteve presente junto à Arte é um argumento muito evocado hoje, principalmente pela crítica que se faz ao

⁵⁷ Numa retrospectiva da obra e vida de Andy Warhol, realizada no *Tate Modern* em 2020, uma crítica foi levantada contra o fato de um dos textos da curadoria da exposição tentar construir a imagem de Warhol como a de um ativista *Queer*.

Artivismo. Já observamos, anteriormente, que o uso da obra como instrumento do que hoje chamamos Artivismo, tornou-se uma tendência. Este parece ser um problema complexo, difícil demais para ser resolvido. Entendemos que o uso dessa ideia, tomada como uma forma programática, pode formatar a ação de quem produz a obra. Seria como fazer um trabalho fadado a ter determinadas qualidades que, por si só, sejam políticas, logo de saída.

Esse sistema, entretanto, talvez nem precise ser criado, afinal, ele já existe, e é a ele que o Artivismo, em certa medida, se contrapõe, o que, para os seus críticos ferrenhos, é onde reside sua maior contradição.

O ativista convive com este paradoxo sem solução. Ser independente, e daí a importância dos espaços livres para o exercício da liberdade, ou, sujeitar-se a ser cooptado, ou, digamos, de forma mais branda, utilizado por um determinado tempo até que seja substituído por outro assunto do momento, conferindo ao artista e seu trabalho, às vezes, uma efemeridade típica da dinâmica do mercado. Essa afirmação pode soar dura, excessivamente crítica ou até preconceituosa. Querer dissociar arte do mercado, como se fossem, ambos, realidades paralelas, distintas e irreconciliáveis, é também outro elemento desse paradoxo.

Neste ponto, talvez, Warhol nos serve como um modelo exemplar, porque, afinal, ele fez de sua “fábrica” o local gerador de ideias consumidas abundantemente por um mercado ávido e disposto a pagar o valor que estipulasse, enquanto como artista não abriu mão da acidez e do humor que sutilmente percorrem toda a sua trajetória.

A escolha do nome “A Fábrica” situa o espaço, junto ao trabalho que de lá sai. O nome é um conceito. O Ateliê passa também a fazer parte do trabalho, quer dizer, não é mais um simples ateliê. É uma fábrica que produz e que “atesta” o selo de qualidade. E como sabemos, essa fábrica produz obras, não outros produtos quaisquer. Warhol inseriu as obras da fábrica no mercado das artes, utilizando as regras do jogo em favor de sua crítica ao sistema.

Os ateliês passaram a figurar como importantes espaços de trocas, reflexões e compartilhamento de conhecimento. Se antes eram, igualmente, locais de encontro entre pares de um mesmo ofício, o que temos de diferente

hoje é que as possibilidades geradas pelas novas tecnologias trouxeram para dentro do espaço possibilidades múltiplas e infinitas na produção.

Os meios digitais facilitaram o controle da produção, fazendo com que os artistas dediquem parte de seu tempo para a produção material. No entanto, o universo digital, o mundo das redes e plataformas, exige que outra parte desse material, também chamado de conteúdo, vá “para o mundo”.

Esta é uma dinâmica curiosa, porque fez com que outros elementos participantes do mercado perdessem parte desse controle. Artistas passaram a fazer muitas das etapas que eram realizadas por outros, tendo em suas mãos o controle de sua produção. Consideram o que pode ou não ser divulgado, fazendo uma espécie de curadoria própria. Revelam processos, projetos de obras ainda não terminadas. O ateliê passou a ser um ambiente não mais totalmente privado, como no passado. É possível acompanhar sua dinâmica de maneira praticamente diária por meio das redes sociais.

Pensamos que a autonomia dos artistas adquirida a partir do uso de plataformas digitais possa ser uma forma de atuação característica do Ativismo também. Ao “abrir” as “portas virtuais” desse ateliê, as pessoas têm acesso ao que antes só seria possível em uma exposição, galeria, ou museu, ou seja, em uma estrutura institucionalizada, mediada por terceiros.

A tecnologia digital permitiu ao artista fazer de seu ateliê um “local” de acesso mais plural, democrático, mas, claro, isso não resolve questões sobre a produção material, embora, durante a pandemia de *COVID 19*, tenha sido determinante para se encontrar novas estratégias de trabalho.

A produção no ateliê é, cada vez mais, uma produção que se caracteriza pela proximidade com o cotidiano. A arte-vida discutida pelos artistas pós-modernos, conceituais, é hoje uma realidade. Talvez, sempre tenha sido, mas, o ambiente passou a ser um lugar em que se compartilha conhecimento sem a necessidade da mediação institucional onipresente. O ateliê é, sem dúvidas, qualquer lugar que se queira reservar para o trabalho, no entanto, para que isto aconteça, é necessário que a vontade, o desejo de se transformar algo por meio do compartilhamento, permaneça latente.

4.3 Ateliê 308 – Um Espaço em Construção Permanente

Trataremos brevemente do relato da construção de um espaço de exercício artista, o Ateliê 308⁵⁸, a partir das obras de adequação e reforma de um local abandonado, quase que por completo.

A reforma se deu em um contexto de ocupação consentida pelo proprietário. A escolha do local aconteceu em função de um conjunto de coincidências. Temos um amigo de infância e militante da cultura da cidade de Guarulhos, o João Canobre⁵⁹, que é proprietário de um pequeno galpão herdado de seu pai.

A história desse espaço tem uma curiosidade interessante porque, a princípio, não foi concebido para ser um espaço comercial e, muito menos, destinado para a cultura. Faz parte do terreno ao lado da casa da família de João. Seu pai, para ajudar um amigo de seu filho, um jovem funileiro de automóveis, permitiu que ele construísse uma pequena cobertura para abrigar os carros e as ferramentas, que, depois, se ampliou para uma oficina maior, aumentando a área da cobertura inicial, transformando o lugar em um pequeno galpão oficina.

Após alguns anos de funcionamento, a oficina cresceu e o espaço tornou-se inadequado para essa atividade. Houve a necessidade de mudar de local para um lugar que comportasse o movimento e o volume de trabalho. Então, o pai de João destinou o espaço para aluguel, como um salão comercial, destinado a pequenas empresas.

O novo inquilino, anterior à nossa chegada, possuía uma oficina de reparos de motores. Nessa atividade, os motores são desmontados e reconstruídos, sendo utilizados para isso diversos materiais que deixam resíduos poluentes no ambiente, como óleo, pó de grafite, solventes e limalha

⁵⁸ Espaço ocupado pelo grupo Coletivo Ateliê 308, fundado em 21 de setembro de 2006, por arte educadores e artistas da cidade de Guarulhos. No início, sua formação original foi consolidada em torno de 09 pessoas em seu “núcleo duro”, composto por Alexandre Gomes Vilas Boas, Antônio Chagas, César Riello, Cíntia Nagatomo, Eduardo Garofalo, Letícia Carvalho, Marcelo Rocha, Rodrigo Kenichi e Sérgio Augusto de Oliveira.

⁵⁹ João Canobre é um funcionário público da cidade de Guarulhos, hoje, aposentado. Apesar de não se autodeclarar, ele é considerado por muitas pessoas ligadas ao fazer cultural da cidade, como um militante aguerrido, um incentivador de inúmeros artistas e espaços. Poderia ser incluído ao grupo do que consideramos ser um artista, mesmo sem qualquer formação ou produção relacionada diretamente à sua pessoa. Apenas por sua atuação como um facilitador, inclusive, material.

de ferro e aço. O fato é que o ocupante não zelou pelo local por, aproximadamente, 10 anos, período em que ocupou o espaço, de modo que o imóvel entrou em um processo de degradação bastante grave.

Com o tempo, o desgaste provocado deixou de ser considerado um problema pontual, para se tornar algo sistêmico. Apareceram problemas na estrutura, no telhado, na rede elétrica, hidráulica e nas demais dependências, como o banheiro, por exemplo (Figura 29). Foi então que João Canobre decidiu que não era mais possível manter esse inquilino e resolveu pedir que ele entregasse o imóvel.

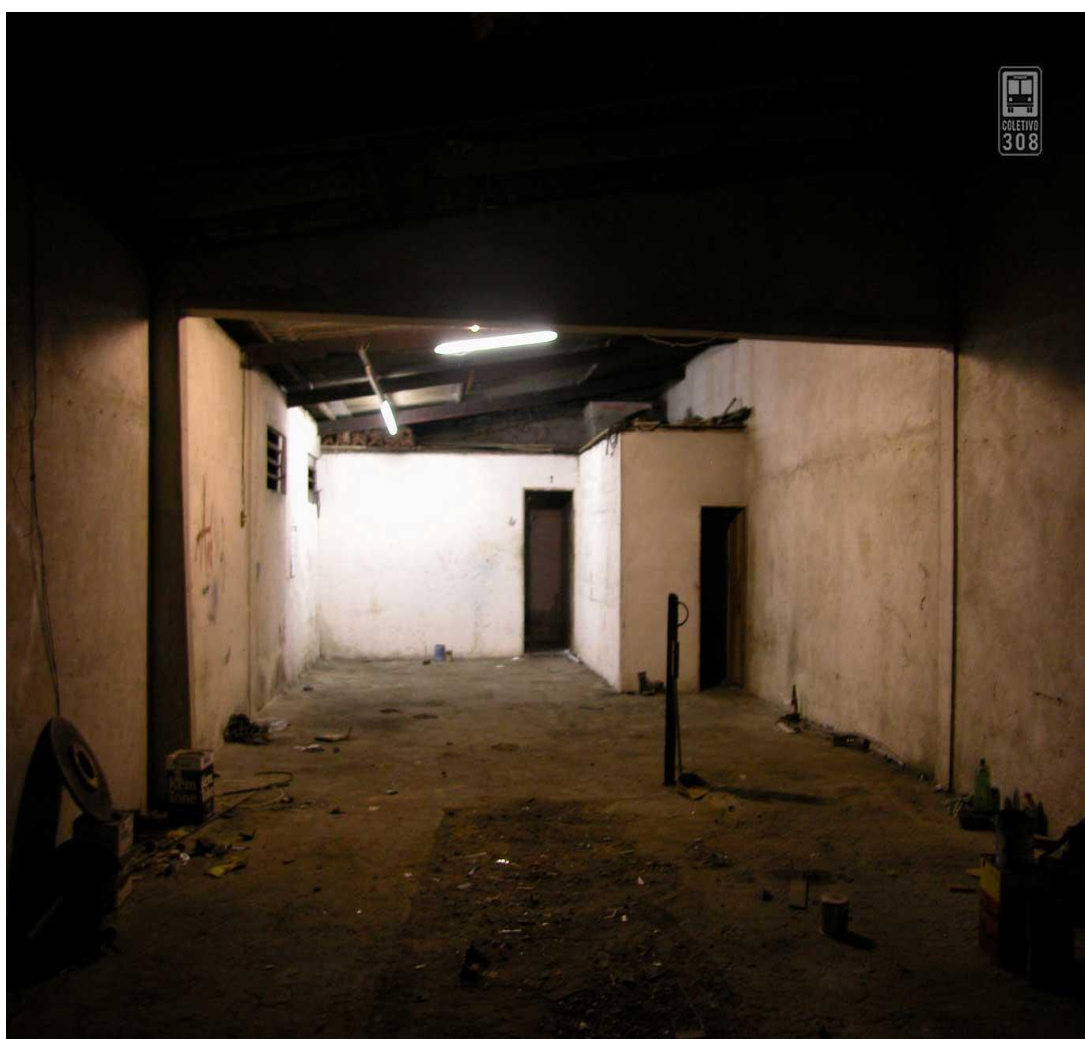


Figura 29 – Local ocupado no início do ateliê do grupo Coletivo Ateliê 308, em 2009.
Fonte: Arquivo pessoal.

Enquanto o espaço não era liberado e devolvido para o uso de seu proprietário, o grupo Coletivo Ateliê 308 reunia-se em um apartamento, desde 2006, a partir da iniciativa de dois professores e artistas visuais da cidade de Guarulhos, que já vinham da experiência de trabalho com outro coletivo. Talvez

seja interessante observar que João não tinha planos de fazer uso comercial do imóvel. A questão que o incomodava não era o quanto deixava de ganhar, ou lucrar, com o aluguel do espaço, mas, sim, a maneira como estava sendo utilizado. Para ele, o espaço era uma oportunidade de estabelecer um lugar de infinitas possibilidades para a criação.

Assim que a proposta para que ocupássemos o local foi feita ao grupo, fizemos a transferência parcial de nossos materiais em julho de 2009, iniciando uma pequena reforma para que pudéssemos entrar e ocupar o imóvel de maneira mais efetiva.

Foram feitas reformas iniciais no espaço (Figura 30). No telhado, devido a infestação de cupins e o apodrecimento de parte da estrutura de sustentação. O piso teve que ser refeito, porque grande parte estava comprometida e apresentava afundamentos e, em outros pontos tinha sido removido por alguma razão desconhecida. O banheiro estava muito danificado, tendo que ser completamente reformado. Toda a mobília, a louça sanitária e a parte hidráulica foram trocadas.

Acrescentou-se um ponto de água no salão, um tanque para lavagem de equipamentos e gravação de matrizes para gravura em metal e serigrafia. Foi criado um recinto fechado para uso de um laboratório analógico de fotografia.

A maior parte do que foi planejado no início (Figuras 31-32), foi cumprido, sem nenhum desvio. Assim que a reforma foi concluída, criamos coletivamente uma fachada para o ateliê (Figura 33) e a ocupação teve início de maneira efetiva.

O espaço foi adquirindo uma característica “mutante”, ao longo do tempo. Passou a abrigar e a oferecer suporte para o desenvolvimento de atividades em diferentes linguagens, atraindo estudantes e artistas da região.

A prática artística específica de determinadas linguagens, que exigem alguma estrutura material e ferramental, sempre foi algo bastante problemático na cidade de Guarulhos. A cidade possui, ainda hoje, um déficit de espaços, equipamentos públicos, ou mesmo privados, que ofereçam a possibilidade de desenvolvimento de práticas, por exemplo, de gravura, escultura, cerâmica e até mesmo a pintura, que, em teoria, não requereria tantas exigências.



Figura 30 – Início da reforma do ateliê do grupo Coletivo Ateliê 308, em 2009: Desmonte do telhado antigo; tratamento das tesouras infestadas de cupim e retirada do entulho encontrado no espaço.

Fonte: Arquivo pessoal.

Para os integrantes do Coletivo e outros artistas e educadores da cidade, usar uma prensa para xilogravura, ou fazer uma queima para a cerâmica, por exemplo, só era possível se fosse feito o deslocamento até a capital, São Paulo, isto é, saindo do município e procurando serviços disponíveis nos museus ou ateliês privados. Não havia possibilidade de encontrar em Guarulhos um lugar para essas práticas.

As dificuldades para a produção encontradas por artistas, educadores e grupos, de modo geral, eram o reflexo dessa ausência de espaços e aparelhos de cultura da cidade, como já mencionamos.



Figura 31 – Representação digital da reforma pretendida em 2009.
Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 32 – Representação digital da reforma pretendida em 2009
Fonte: Arquivo pessoal.

A reforma inicial, básica e estrutural, foi realizada em torno de seis meses, entre agosto e dezembro de 2009, durante os intervalos de outras atividades desenvolvidas pelos integrantes do grupo. Quando o local adquiriu condições de segurança e higiene adequadas para o uso, foi iniciado um

conjunto de ações, atividades que, ao longo dos anos, transformaram-se em uma programação diversificada para atender, principalmente, a comunidade ao redor do local.

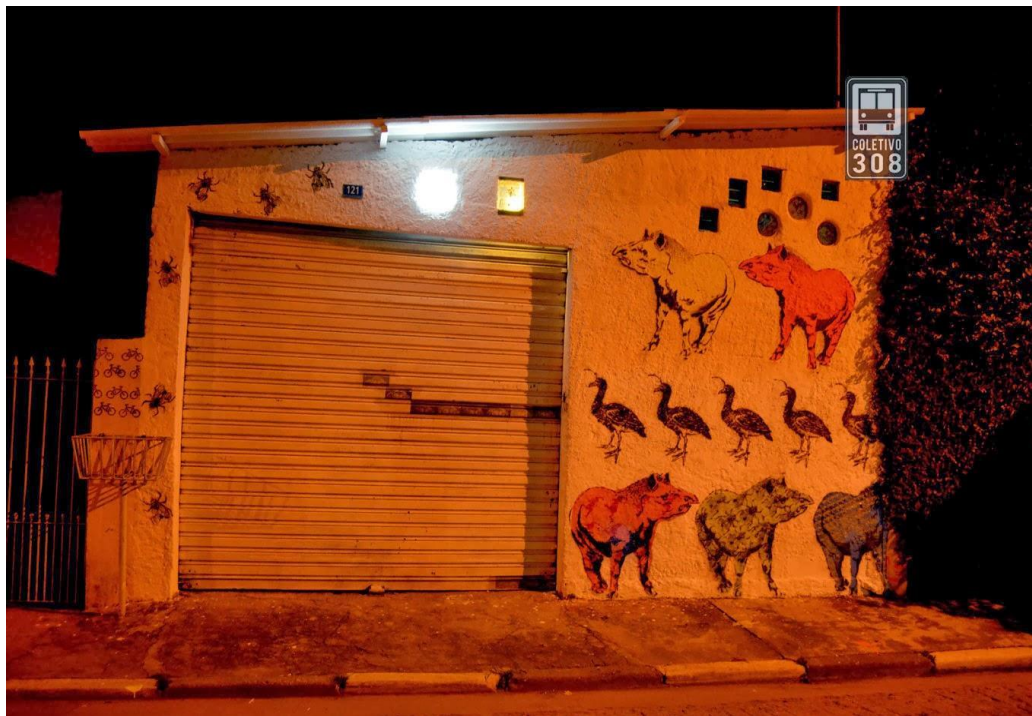


Figura 33 – Fachada de autoria coletiva realizada logo após a ocupação inicial, 2009.

Fonte: Arquivo pessoal.

Um acordo informal foi estabelecido entre os integrantes do grupo e o proprietário do lugar, para retribuir a sua generosidade em ceder o espaço, ficando estipulado que parte das atividades oferecidas para o público, seriam inteiramente gratuitas, permitindo suprir a carência de locais de produção na cidade, ao mesmo tempo em que dava aos membros do grupo a possibilidade de desenvolver seus trabalhos individuais também.

O ateliê passou a funcionar de forma permanente, oferecendo oficinas gratuitas, cursos de desenho, gravura, fotografia e modelagem, contando com equipamentos que foram adquiridos a partir de trabalhos realizados pelo grupo e, também, por meio de doações.

Atualmente, o espaço mantém uma programação regular de eventos e cursos, contando com uma estrutura que vem sendo melhorada a partir do trabalho desenvolvido pelos integrantes e frequentadores, em regime

colaborativo, voluntário e de auto-gestão, sem qualquer outra maneira de subvenção.

O ateliê dispõe dos seguintes equipamentos aqui listados: três prensas para gravura (xilogravura e calcogravura); um laboratório analógico de fotografia contendo um ampliador fotográfico e a capacidade de banhos químicos para experimentos diversos; um torno elétrico para modelagem; uma extrusora para modelagem; um forno de alta temperatura para a queima cerâmica; ferramentas de uso geral, em especial, para marcenaria e carpintaria; ferramentas para a gravação física de matrizes; banhos químicos para a gravação de matrizes; instrumentos para a modelagem; duas mapotecas para o arquivamento e guarda das gravuras e outros tipos de imagens produzidas, bem como o acervo do grupo.

Foi formada uma biblioteca comunitária em 2010, criada para atender os grupos de estudo e frequentadores, em geral, servindo de suporte às oficinas e cursos que ocorrem no ateliê.

Até 2019, antes da pandemia, funcionou um programa chamado Roda de Leitura. Com curadoria da funcionária pública e bibliotecária Lúcia Hatsumi Sasaki, os encontros propunham a leitura de clássicos de literatura a partir de eixos temáticos selecionados por ela. Após a leitura, eram realizadas discussões sobre as obras e os autores estudados. Em função da pandemia de COVID 19 e de viagem de estudos de Lúcia, a programação foi pausada momentaneamente.

Além desses diversos aspectos já mencionados, durante a reforma, o espaço foi pensado para abrigar exposições de artistas locais, como forma de suprir essa outra lacuna deixada pelo poder público, que possui pouquíssimos espaços com estrutura adequada para receber esse tipo de atividade.

Com a reforma, o ateliê passou a ser visto por outros grupos como um local possível de compartilhamento e parcerias. Isto fez com que alguns eventos se consolidassem no local com regularidade, alguns bimestrais, semestrais e anuais, atendendo artistas e grupos de outras áreas e linguagens, como o teatro e o cinema, além de receber as exposições de artes visuais de artistas da região e da rede de arte postal internacional do qual o grupo passou a fazer parte.

Consideramos que essa característica multidisciplinar foi determinante para que o grupo passasse a ter uma prática artista, e híbrida, na medida em a organização do espaço, exigia que fossem tomadas decisões onde os integrantes tinham que, necessariamente, sair de suas áreas de domínio, provocando-os para o encontro com o diferente. Ao lidar com novas situações em que o entrecruzamento de diferentes meios de produção e linguagens acontecia, percebiam que a sua prática também era alterada.

O caráter plural com que o espaço foi concebido, além de disponibilizar materiais e ferramentas, possibilitou o exercício de práticas que encaminharam os integrantes do grupo para uma produção experimental, por vezes, bastante específica, como no caso do Ativismo, e livre de amarras institucionais.

Esse rompimento de limites individuais pode ser considerado como um rompimento com o individualismo, ou seja, as práticas individuais são consideradas e respeitadas, no entanto, o diálogo e a troca são fortalecidos pelo exercício do compartilhamento.

O convívio em grupo não é uma prática fácil. Como em qualquer relação humana, exige comprometimento e o alinhamento de interesses, objetivos e projetos para alcançá-los. Os desgastes diários, ocasionados pela pressão de trabalho, a falta de recursos, as contas, os problemas pessoais dos integrantes, e outras razões, tornam essa prática de coabitar um local, um verdadeiro exercício de cidadania da *Polis*. A micropolítica experimentada na prática⁶⁰.

O espaço do ateliê se tornou um campo, um local reservado, onde realidades possíveis passaram a ser experimentadas, junto delas, as relações de afeto; de alteridade; de poder, enfim, o local da troca.

Essa prática diária, e coletiva, que acontece desde 2006, fez com que os projetos coletivos se originassem dessa fusão de características individuais de cada integrante.

A experiência de cada integrante passa a contar, não apenas pelo que detém de domínio sob uma determinada linguagem ou matéria, mas, na

⁶⁰ Michel Foucault (1926–1984) propôs o conceito da micropolítica do poder como uma forma de compreender os corpos e os espaços. Nesses espaços, ocorre a construção da realidade e as tensões por onde se torna possível exercer as relações de poder e se pode identificar as formas de afeto, desejos, trabalhos, enfim, o exercício das relações humanas.

capacidade de estabelecer essas relações de troca e de fusão desses conhecimentos, ou seja, seu conhecimento a serviço do grupo.

A manutenção do espaço como local de exercício político passa por uma ideia, que é a de entendê-lo como um ambiente de todos, que não é público, institucionalizado por completo; no entanto, apresenta a oportunidade do exercício do bem comum, propõe a conscientização daquilo que pertence a todos que o frequentam, da compreensão do caráter transitório da realidade, em que tudo se altera o tempo todo.

A produção de uma obra nesse ambiente é, na maior parte das vezes, um exercício da prática coletiva. Entendemos isso como uma postura ativista por natureza.

Os primeiros anos dessa ocupação foram orientados a partir de uma certeza: a de que o espaço não era de propriedade do grupo, logo, a qualquer momento, o proprietário poderia solicitar a sua desocupação.

A princípio, essa ideia de impermanência, de não haver a possibilidade de se fixar ao ambiente, congelou algumas ações e iniciativas, afinal, o pensamento predominante entre todos, era o de que seria arriscado investir em instalações e equipamentos, sem a segurança de permanecer no local.

A situação foi controlada a partir do momento em que os projetos começaram a ser desenvolvidos; os frequentadores do espaço começaram, pouco a pouco, a partilhar e contribuir para essa construção participativa.

Muitas das ações que ocorreram, que podem ser consideradas práticas ativistas, bem como os equipamentos e materiais que foram utilizados para efetivá-las, foram conseguidos por meio de trocas de trabalhos, serviços que o grupo oferecia, e apoio a outros coletivos parceiros existentes na cidade, ou seja, estabeleceu-se uma rede de trocas mútuas para viabilizar esse projeto coletivo.

O lugar foi transformado conforme a necessidade, reconfigurado para atender ao projeto de quem o ocupa naquele momento, como em uma residência artística e, ainda hoje, funciona dessa forma. Todas as pessoas que participam são ouvidas e convidadas a contribuir com suas críticas e sugestões.

4.4 Pausa Forçada e Retomada

A conjuntura sociopolítica do país vivida na última década, aliada ao caos gerado pela pandemia de *COVID 19*, fizeram com que o ateliê permanecesse fechado para o público, em cumprimento às exigências sanitárias e, principalmente, em respeito à vida. Por outro lado, o ambiente do ateliê fechado, vazio, nos levou a questionamentos sobre o uso e as reais necessidades desse espaço.

Percebemos que houve um deslocamento da produção de muitos artistas para as plataformas virtuais. A pandemia acelerou e catalisou esse processo. Linguagens como a fotografia, o vídeo, e a arte digital, ganharam novo impulso, apoiados pela facilidade de uso que esses meios encontram no ambiente digital. A necessidade de resguardo e, talvez, uma possível mudança na forma de se entender os processos de criação que envolvem esses meios atraiu muitas pessoas em direção a esses meios.

Muitos artistas se mantiveram ativos, em produção quase permanente durante todo o processo de desmobilização, dos quase três anos em que a ciência trabalhou em busca de uma alternativa paliativa, para lidar com o problema gerado pelo vírus.

O risco de contaminação pelo *Corona* vírus ocasionou a paralisação das atividades em todo o mundo. Os escassos recursos financeiros com os quais artistas costumam lidar foram ainda mais reduzidos. No Brasil, como se não bastasse o grave problema em que o número de mortos atingiu uma cifra de seis dígitos, números encontrados apenas em uma situação semelhante a um estado de guerra, tivemos que enfrentar, também, a agressão constante vinda de representantes públicos.

Neste período de crise severa, diversos setores da cultura passaram por um desmonte, promovido por sucessivos ataques do presidente Jair Messias Bolsonaro durante sua gestão (2018–2022) e seu escalão. Esta situação criou uma dificuldade ainda maior porque muitos artistas complementam seus ganhos por meio da arte educação, lecionando em espaços públicos, museus, teatros, parques, instituições que lidam com a cultura pública, oficial, e dependem dos mecanismos e subsídios governamentais.

Apesar de todos esses problemas, a tecnologia digital como ferramenta de múltiplas possibilidades, ocupou um lugar, ou, se preferirmos, desempenhou um importante papel em manter a manutenção das relações sociais, não inteiramente sem limitações, afinal, também neste caso, está atada ao contexto social em que está inserida.

As ações do grupo e o trabalho em ateliê tiveram que ser repensados, no intuito de compreender como o *upgrade* quase obrigatório, promovido pela pandemia e a situação política, modificou o fazer físico, material que planejamos para o qual, em teoria, estávamos preparados.

De repente, o mundo ficou estagnado e voltamos para a estaca zero. Foi frustrante ver o ateliê, que havia passado por uma reforma e agora funcionava com certa regularidade, ter que regular seu uso, além da adaptação emergencial para manter suas ações e atividades, ainda que, para isto, tenha sido preciso dividir a atenção com o universo digital.

Simultaneamente, a essa adaptação de nossa práxis, desse fazer modificado em virtude das circunstâncias, acreditamos ter encontrado um ponto de convergência que nos remeteu a uma questão, que acompanhou o grupo desde o princípio da ocupação do imóvel, e que diz respeito à ideia de Não-Lugar, apresentada nos anos 90 por Marc Augé (1994), para designar locais de transição, de passagem e desprovidos de significados, que se constituem como espaços de invisibilidade e não pertencimento.

Essa definição de Não-Lugar, proposta por Augé na década de 1990, foi atualizada pelo autor, recentemente. Em sua nova proposição, refere-se ao conceito de Não-Lugar como uma reflexão possível quando pensamos sobre o aparelho de celular, ou outros dispositivos eletrônicos, como sendo uma forma de espaço. O lugar que as pessoas carregam no bolso, mas que, em certo sentido, não pode ser experimentado plenamente.

Essa relação nos parece bastante significativa porque quando chegamos ao espaço do ateliê, antes da reforma, nós o entendíamos como um não-lugar. Um local físico que não existia, porque as pessoas, que por ali passavam, não reconheciam a sua existência, não tinham e nem estabeleciam nenhum vínculo de afeto ou identidade com o espaço.

As reformas realizadas fizeram parte de um processo que possibilitou assegurar um lugar de trabalho mais adequado e funcional. O processo de adequação do espaço se tornou uma prática, um exercício em mutirão; uma construção coletiva que passou a fazer parte da rotina do ambiente, uma espécie de obra em processo, ou seja, a construção de um corpo coletivo.

As etapas de reconstrução e reforma se converteram em processos infindáveis, em que todas as demandas eram partilhadas em decisões conjuntas. As pessoas envolvidas interagiram, colocando seus anseios materializados em respostas, de forma concreta, reais, na construção de um lugar que passamos a entender como uma espécie de objeto relacional.

Objeto relacional é uma proposição de Borriaud que, ao comentar em seu livro homônimo a obra de Gonzales-Torres vista em um museu, nos fala sobre o que observou entre a interação que a obra despertava no público visitante, funcionários e vigias do museu, que recolhiam os bombons que integravam a instalação do artista, quando acreditavam não estar sendo observados (Figura 34).



Figura 34 – Sem título, 1991 (Retrato de Ross em Los Angeles). Felix Gonzalez-Torres. Doces em embalagens de várias cores, suprimento infinito, dimensões variáveis de acordo com a instalação.
Fonte: *W Magazine On-Line* (2016).

Borriaud comenta sobre as tensões e os dilemas éticos que a obra provoca, bem como discute o que as relações construídas a partir de sua fruição com o público pode sugerir:

As primeiras perguntas a serem feitas diante de uma obra de arte são as seguintes: essa obra de arte me dá a possibilidade de existir perante ela ou, pelo contrário, me nega enquanto sujeito, recusando-se a considerar o Outro em sua estrutura? (BORRIAUD, 2009, p.80).

As alterações ocasionadas pela reforma do espaço, a inserção de novos equipamentos e a oferta de atividades, fizeram do ateliê do Coletivo Ateliê 308 um organismo vivo, um local de encontro e discussão de ideias, algumas vezes, marcado por tensas disputas, arduamente negociadas, para que o uso do local não fosse desvirtuado do projeto original, que, desde sempre, foi o de ser uma oficina de trabalho.

O ateliê 308 tornou-se rapidamente um ponto de referência na cidade; um local de aglutinação para a produção, mutante por natureza. Curiosamente, no entanto, com o passar do tempo, percebeu-se que eram necessárias, ações externas, fora dos limites determinados pelo lugar, atuar em outros espaços, ou seja, o ateliê precisava sair do ateliê.

Pensamos que isto tenha ocorrido porque, além de ser um desejo dos integrantes do grupo, parte dos trabalhos produzidos dialogava com a comunidade, a cidade, ou seja, os arredores que circundam o galpão onde o ateliê foi construído.

Os primeiros trabalhos realizados pelo grupo extrapolavam os limites físicos do espaço. Os projetos tinham como principais características a construção coletiva e colaborativa, a ocupação dos espaços públicos, a ideia de interação e intervenção em lugares específicos (*site specific*).

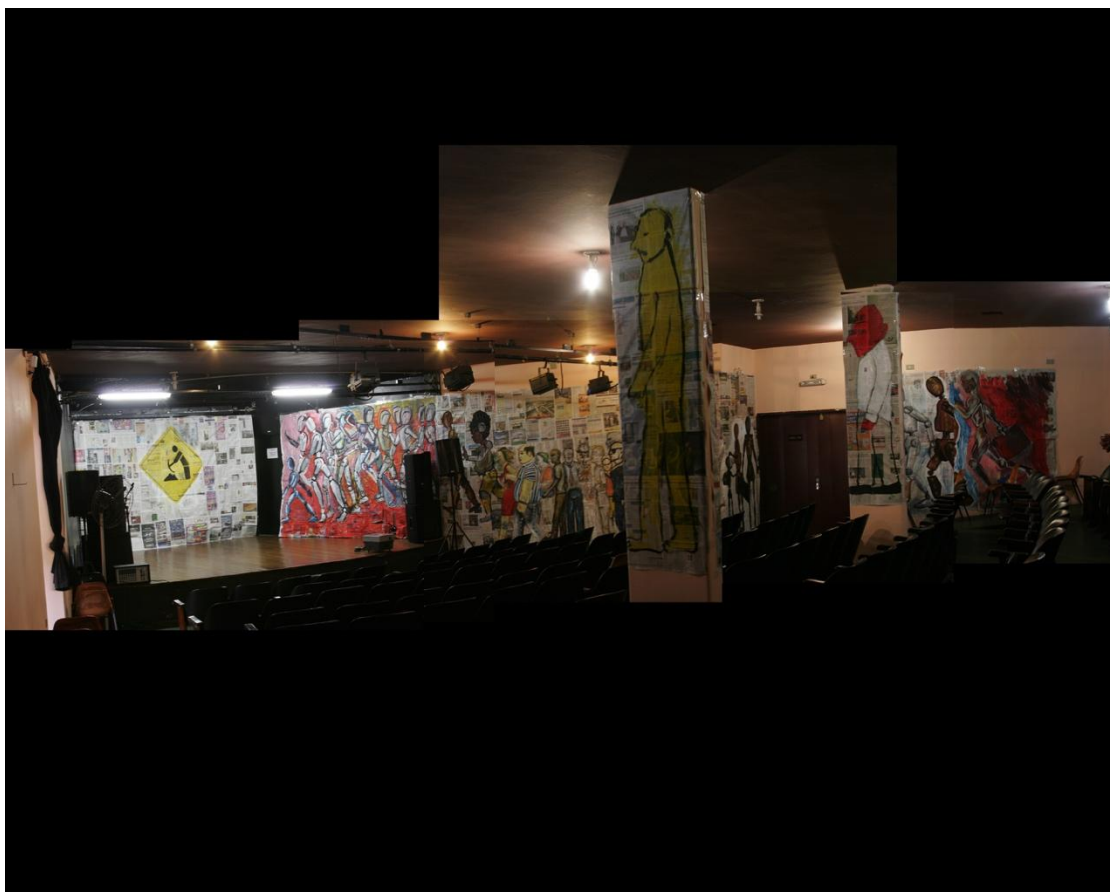


Figura 35 – Vista panorâmica de cenário do Café Filosófico. Biblioteca Municipal Monteiro Lobato. Primeiro trabalho de intervenção do grupo Coletivo Ateliê 308 em um espaço público fora do ateliê.
Fonte: Arquivo pessoal, 2007.



Figura 36 – Pintura e montagem do cenário do Café Filosófico, realizada por doze pessoas e instalada no auditório da Biblioteca Municipal Monteiro Lobato. Primeiro trabalho de intervenção do grupo Coletivo Ateliê 308 em um espaço público fora do ateliê.
Fonte: Arquivo pessoal, 2007.

A maneira encontrada pelo Coletivo para conseguir recursos e financiar a manutenção do espaço foi por meio da prestação de serviços dentro das áreas correlatas, de formação e trabalho, de cada um dos integrantes. Dessa maneira, trabalhos de ilustração, *design* gráfico, marcenaria, escultura, modelagem, xilogravura, pintura, cenografia, entre outros, passaram a fazer parte da rotina coletiva do espaço.

Cursos e oficinas fizeram com que o espaço se tornasse uma referência no município, fomentando a criação e a produção dos frequentadores ávidos por lugares em que pudessem trabalhar suas potencialidades mais livremente. O Ateliê permitiu o acesso às linguagens e materiais que, antes, só eram encontrados fora da cidade. Como já mencionado anteriormente, algumas linguagens, como gravura e escultura, só podiam ser estudadas e realizadas fora da cidade, não eram encontradas, nem em ateliês particulares e em nenhum equipamento público na região.

A ideia desse espaço como um espaço político foi sendo construída aos poucos, porque as referências eram muitas e, quando se trabalham muitas pessoas em um projeto, o conflito de interesses é inevitável. Além disto, nenhum dos integrantes do núcleo duro possuía formação política específica. As ações eram mediadas por sua formação, profissões, experiências isoladas, e em suas vidas privadas. O exercício político, ou ativista, portanto, começou neste ato de abrir possibilidades e partilhar um espaço coletivo, com experiências comuns a todos.

O amadorismo dos que iniciaram essa proposta de ocupar o espaço era algo que, a princípio, incomodou os integrantes do grupo. O debate sobre a ausência dos espaços e oportunidades, entretanto, atravessava todos igualmente. Atualmente, se a discussão sobre periferias, centros, territórios, lugar de fala e tantos outros termos que surgiram no universo das artes, oriundos de outras áreas de conhecimento, como Sociologia, Filosofia e História; é importante frisar que essas questões já eram uma preocupação do grupo e estavam presentes em suas discussões e trabalhos, mesmo que sem um arcabouço teórico específico que norteariasse as ações.

Pensar que um grupo surge de afinidades comuns é algo natural, mas, compreender que o seu raio de ação é ampliado, na medida em que a consciência desse espaço vai se formando, é essencial para entendermos a

dinâmica desse Artivismo que associamos ao exercício político do espaço. Ou seja, temos um corpo físico, o lugar que é construído, na mesma medida em que os frequentadores que fazem uso do lugar se auto constroem também.

Sob essa perspectiva, o ateliê tornou-se uma espécie de obra em andamento, uma obra aberta, de que nos fala Eco (2005), mas, também, na catedral de Victor Hugo (2015), a construção que transcende o espaço físico para testemunhar as mudanças de seu tempo, indo além, na mudança das pessoas que o frequentam.

O fazer compartilhado aponta os caminhos da mudança, em que as relações são construídas, mediadas pelo afeto e pela confiança mútua, estabelecidos pelo contato diário. Os problemas são resolvidos a partir das experimentações vividas, o que pressupõe, inevitavelmente, um exercício político constante. É esse exercício que, em nosso entender, encaminha o fazer artístico para uma prática artivista, não o da adesão e engajamento passivo a um tema, uma causa, ou proposta efêmera, como dissemos antes, mas sim o que busca construir significados reais e conectados com a vida.

Ainda que pareça contraditório, os temas, ações e trabalhos podem ser transitórios, efêmeros, mas é no exercício desse compartilhamento que permanece a ideia de sociedade. A prática de tecer relações concretas.

Entendemos que o conceito do Objeto Relacional, defendido por Borriaud (2009), pode ser atribuído ao Ateliê e às situações vividas nesse espaço. Essas relações tornaram-se elementos deflagradores de novas atitudes. Despertar a consciência por meio do exercício político consiste nessa convivência de pessoas, em torno de um local orgânico, em permanente mudança, como é um corpo vivo. Um corpo capaz de acolher, gestar e trazer novas realidades possíveis ao mundo.

4.5 O Espaço Virtual

Antes de passarmos ao próximo capítulo, faremos um comentário sobre as novas mídias, aliás, nem tão novas assim, e que são, também, lugares – ou Não-Lugares conforme Augé (2019) – que precisam ser ocupados e discutidos.

Quando pensamos em novas mídias, geralmente, associamos às tecnologias de ponta, o que há de mais avançado em termos de equipamentos, programas, recursos, enfim, tudo o que esteja sincronizado com o desenvolvimento tecnológico contemporâneo.

No Brasil, sabemos como foi complicado para que as instituições abrissem o seu olhar para as novas tecnologias. Entre tantas pessoas que foram importantes para esse novo olhar, sem dúvida alguma, temos a pessoa do Professor Walter Zanini, que atualizou a maneira como as instituições, em especial o MAC e a Fundação Bienal, passassem a tratar do uso das novas tecnologias nas artes⁶¹.

As propostas de ocupação dos espaços por artistas jovens, de fora do circuito oficial das artes, e o entusiasmo com que Walter Zanini apoiou as novas gerações de artistas que surgiam, sem deixar de considerar o público, e indo muito além da aparente frieza institucional com a qual, por vezes, somos surpreendidos, são um exemplo para todos que trabalham com arte.

Zanini anteviu a importância das tecnologias e as disputas que ocorreriam no futuro. Preocupou-se com o acesso e o registro dessas novas maneiras de pensar os trabalhos, os dispositivos, e os espaços que os abrigam.

Um dos problemas enfrentados naquele momento diz respeito ao acesso às tecnologias. Ainda que tenhamos andado em passos largos, avançado como sociedade, no que se refere à diminuição das desigualdades sociais, ainda colhemos os frutos amargos deixados pelo processo de colonização. As lacunas existentes entre as pessoas podem até ter diminuído, mas, continuam presentes.

Ainda temos um alto índice de pessoas que não superaram, nem mesmo, as necessidades básicas, e isto, hoje, incluem, também, àquelas que acessam as tecnologias, ou acessam de maneira precária. A oferta e a qualidade desse acesso são algo que necessita estudos aprofundados. Por outro lado, as plataformas digitais e os dispositivos surgidos a partir do final da década de 1990, em que o sonho, ou a utopia de um mundo globalizado,

⁶¹ É pertinente lembrar que a atuação do Professor Zanini se deu, em grande parte do tempo, durante o período em que as instituições viviam sob o atento olhar da censura, durante o regime instaurado entre 1964 – 1985.

pareciam se tornar verdadeiros, demonstraram, ao longo do tempo, que os territórios demarcados pela tecnologia, mesmo os digitais, também necessitam ser disputados.

Em nosso entender, esses espaços virtuais surgidos nas duas últimas décadas, alavancaram muitas formas de produção diferentes, antes impensáveis, e que fugiram ao controle dos caminhos institucionais tradicionais. Nem mesmo o mercado conseguiu absorver o que, de certa maneira, contribuiu para criar.

Arte e entretenimento tiveram uma aproximação muito grande e possibilitaram que surgissem novos agentes de criação e produção também. A contracultura e o ativismo dos anos de 1960 e 1970 ressurgiram neste neologismo que conhecemos por Artivismo. Talvez nos sirva bem para o atual momento, um termo híbrido para um momento híbrido da humanidade.

A tecnologia digital também teve um papel fundamental nos últimos três anos, em que o distanciamento social ocasionado pela pandemia impactou a humanidade, e não poderia ser diferente.

Durante este período em que o *Corona* vírus vitimou o assombroso número próximo a 700.000 brasileiros ao óbito, testemunhamos a ascensão de um discurso de extrema-direita, impulsionado pelas plataformas digitais, no mundo, e no caso brasileiro, foi perigosamente alimentado por um governo que não escondeu o seu pouco apreço pela democracia, estimulando discursos de ódio; colocando em dúvida o papel da Ciência, e fazendo reiterados ataques na tentativa de romper com o equilíbrio estabelecido no pacto social, defendido pela carta magna do país, a constituição de 1988, criando sérios danos à democracia, que pareceu, em muitos momentos, correr riscos reais de desmoronar.

As transformações sociais decorrentes desse processo de isolamento reacenderam algumas questões que já eram de conhecimento público, mas que parecem ter ficado, agora, em evidência, tornando-se incontornáveis. Referimo-nos a uma mudança que afetou não apenas ao Brasil, mas todas as nações do mundo, que é a forma de se pensar as relações de trabalho, estudo, pesquisa e, também, as artes. O isolamento prolongado proporcionou o avanço

das plataformas digitais, acelerando o acesso, o uso e a maneira como as pessoas se comunicam, como nos apresenta Ivana Bentes:

Vimos um intenso processo de virtualização do entretenimento, das atividades culturais, da oferta de filmes, vídeos, tours virtuais por museus e centros culturais, exposições on-line, concertos, óperas improvisadas ou estruturadas e investidas por instituições e corporações. Oferecer bens culturais on-line, shows, modos de estar juntos, festa, se tornou um imperativo em um cenário de sofrimento e morte. (BENTES, 2020, p. 264).

A ideia de um mundo hostil fora de casa, no contato com o outro, fez com que as pessoas tivessem que aderir a uma “nova realidade”, ou o “novo normal” a partir do trabalho em casa, o *home office*. E é claro, estamos nos referindo apenas a uma parcela de pessoas que possuem algum tipo de privilégio e puderam fazer o uso desse acesso. Assim também pudemos observar o surgimento de uma “nova política”, termo utilizado e marcado por pautas ultraconservadoras, populistas e perigosas.

As relações sociais modificaram-se em uma espécie de ensaio para constituir novas formas de construção desse tecido social. Embora isto possa parecer uma resposta saudável e necessária ao desgaste e à surpresa ocasionada pela pandemia, entendemos que muito do que foi considerado uma mudança é, em certo sentido, uma adaptação, um “*upgrade*” dos meios de produção e exploração.

Novas profissões surgiram, outras, foram extintas; cursos e pesquisas passaram a ser realizados integralmente à distância; congressos, webinários e outras formas de encontros; projetos desenvolvidos de maneira híbrida; o termo híbrido, aliás, passou a ser empregado em modalidades em que nos encontros presenciais também estão previstas reuniões virtuais para trabalho e estudo.

Convém observarmos que os encontros virtuais passaram a ser realizados em locais virtuais. Durante quase três anos parte da população mundial teve como espaço de lazer, trabalho e demais atividades, o ambiente artificial dado por sua tela de computador, de dentro de sua própria casa⁶².

⁶² O abismo social existente de forma presencial não é menor na realidade virtual. Engana-se quem acredita que os estudantes, apenas para ficarmos no exemplo da Educação, não tiveram suas atividades prejudicadas graças à tecnologia digital. Em dados da Unesco, um terço dos estudantes do mundo foram prejudicados por falta de acesso. No caso brasileiro, dados oficiais do governo apontam que cerca de seis milhões de estudantes ficaram sem ter qualquer tipo de contato com a escolar

Na cidade de Guarulhos em especial, dos poucos espaços coletivos existentes, vários encerraram as suas atividades; não conseguiram resistir às dificuldades ocasionadas pelos dois anos de parada forçada.



Figura 37 – Fachada do ateliê: César Riello preparando massa e Rodrigo Kenichi fazendo reparos no telhado. Coletivo Ateliê 308, 2009.
Fonte: Arquivo pessoal.

O Coletivo Ateliê 308 seguiu e manteve parte das atividades do espaço funcionando, de forma cuidadosa, sem contato com o público, apenas com o trabalho interno entre os integrantes e, mesmo assim, de maneira individual, apenas uma pessoa por vez utilizava o espaço do ateliê. As ações do grupo se estenderam e migraram para o ambiente virtual, conforme o possível, realizada por encontros e reuniões de trabalho via rede, como aconteceu em praticamente todos os lugares.

durante o tempo que durou a pandemia. Os dados são reveladores sobre o quanto a ausência dos espaços, mesmo os virtuais, podem demonstrar a desigualdade existente e, pior, torná-la ainda maior.
 Fonte: Senado *On-Line* (2020).



Figura 38 – Reforma do madeiramento do telhado que foi feito. Coletivo Ateliê 308, 2009.
Fonte: Arquivo pessoal.

Percebeu-se que uma das estratégias possíveis de manutenção das atividades seria a realização de *lives*, procedimento adotado por artistas das mais variadas linguagens e que serviram como forma de romper com o sentimento de desesperança gerado pelo confinamento repentino e obrigatório.

A atmosfera negacionista que tomou conta do país fez com que a necessidade de produção tivesse ainda mais importância. A rede, as salas de reunião virtuais tornaram-se um espaço de produção reflexiva, novamente, o local do encontro.

Os desafios anteriores, vividos durante a reforma do local, possibilitaram ao grupo a compreensão de que os trabalhos realizados em um ateliê possuem uma gênese multifacetada, diversa, e que os processos de criação estão atrelados ao exercício coletivo das vivências, que são experimentadas, mas, antes disto, necessitam do contato com o outro. O embate com a diferença e a prática diária do registro das narrativas, seja em que linguagem for, são, por si só, um exercício político. O ateliê ou o espaço de trabalho, seja ele presencial

ou virtual, possibilita a criação da obra a partir desse encontro. Primeiro, do indivíduo consigo. Depois, com o outro. E a partir disto, para todos. Pensamos que essa possa ser uma das origens do Ativismo.

Os projetos desenvolvidos no espaço durante a pandemia, sob o predomínio do ambiente virtual, pareciam ter mais relevância e sentido, quando dotados de uma relação simbólica e afetiva que era estabelecida, a partir das narrativas exercitadas por cada participante. Naquele momento, a necessidade do diálogo se amplificou diante do isolamento social.

O espaço foi modificado, experimentado e reconstruído. O corpo do ateliê; como o corpo das Catedrais, ou das capelas do paleolítico. O corpo – casa, que se faz para o outro, a habitação. Nesse contexto, pensar um ateliê, significa pensar o espaço como um instrumento, não para se chegar apenas ao exercício de uma linguagem específica, mas, como um trabalho em que se exercitam as relações políticas implícitas em todo processo de construção, do fazer e do contato com o outro (SALLES, 2012). O espaço colocado à disposição de todos. O individual que não prevalece sobre o todo, ao contrário, é força integrante desse todo. Em suma, o sentimento de *egrégora* reforçado pelo fazer compartilhado, numa hibridação de poéticas, interformativa (VALENTE, 2008), que amalgama as formatividades, os modos de ser de cada um, contribuindo com a soma de energias para criações e lutas coletivas.



Figura 39 – Espaço reformado sendo preparado para receber exposição de Renato de Macedo, um artista local. Ateliê do grupo Coletivo Ateliê 308, 2015.
Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 40 – Projeto de expografia para exposição realizada em 2022.
Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 41 – Exposição de trabalhos de Renato de Macedo e Sarau de Poesia na noite de abertura do evento, 2015.
Fonte: Arquivo Pessoal.



Figura 42 – Oficina de Encadernação Copta, sob orientação de Lúcia Hatsumi Sasaki, 2017.
Fonte: Arquivo Pessoal.



Figura 43 – Oficina de Xilogravura para a Escola para Jovens e Adultos (EJA), realizada em outubro de 2022.
Fonte: Arquivo Pessoal.



Figura 44 – Cartaz do Mutirão Gráfico de Impressão. Ação realizada em outubro de 2022, proposta pelo Atelier Piratininga/SP em parceria com outros coletivos de São Paulo.
Fonte: Arquivo Pessoal.



Figura 45 – Carrinhos de mão do Projeto *Labor*: Objetos para Intervenção Urbana realizada em Guarulhos e São Paulo entre 2017 e 2019.

Fonte: Arquivo Pessoal.



Figura 46 – Ação colaborativa entre Coletivo Ateliê 308, Gráfica Autônoma Analógica e Ateliê Piratininga: Impressão de imagens de lambe-lambe para a campanha eleitoral de 2022.

Fonte: Acervo Pessoal.



Figura 47 – Ação colaborativa entre Coletivo Ateliê 308, Gráfica Autônoma Analógica e Ateliê Piratininga, realizada em outubro de 2022.
Fonte: Acervo pessoal.



Figura 48 – Ação Okupe Ouvidor: Oficina de Xilogravura no Centro Cultural Ouvidor 63, em 2023.

Fonte: Arquivo Pessoal.



Figura 49 – Cronograma (Fac-Simile): Ação Okupe Ouvidor, no Centro Cultural Ouvidor 63, em 2023.

Fonte: Arquivo Pessoal.

5 PRÁXIS ARTIVISTA FORA DOS CIRCUITOS: OCUPAÇÃO PRESTES MAIA E ARTE CORREIO

Este Capítulo apresenta um conjunto de estudos de caso abarcando algumas ações e práticas contexto Arte e Política, tais como a Ocupação Prestes Maia e a Arte Correio, para uma compreensão mais objetiva dessas ações e práticas na perspectiva do Artivismo.

5.1 Ocupação Prestes Maia

O Movimento dos Sem-Teto do Centro (MSTC) pode ser considerado hoje um dos principais movimentos sociais atuantes nas principais capitais brasileiras. Embora a sua existência possa causar controvérsia entre os que desconhecem a sua origem, é impossível reduzir o papel que desempenha frente às questões do direito à moradia.

Apesar da contribuição que tem prestado para a sociedade, o movimento sofre com os constantes ataques vindos dos setores conservadores, na tentativa de desqualificar e criminalizar as suas ações, como era de se esperar. Essa rotina de violência simbólica e, por vezes, concreta, sempre existiu para todo e qualquer indivíduo, agrupamento ou movimento que, de alguma maneira, questione e proponha alternativas aos meios excludentes já consolidados na estrutura social brasileira.

No entanto, existe um momento na história do MSTC de São Paulo que pode ser considerado um marco simbólico entre as ações até então realizadas, um divisor de águas, digamos assim, entre a maneira como as ocupações passaram a ser vistas e a maneira como a sociedade passou a se relacionar com o movimento, a partir de uma série de ações culturais realizadas nos espaços da Ocupação do Edifício Prestes Maia, a maior ocupação vertical já realizada em toda a América Latina.

O Edifício Prestes Maia é um edifício localizado em uma área próxima do centro de São Paulo, no Bairro da Luz, dez minutos de caminhada se tomarmos a Pinacoteca do Estado ou a Estação da Luz como pontos de referência. Em seu projeto original abrigava a antiga fábrica da Companhia Nacional de Tecidos, que fechou suas portas na década de 1980. Em 1991 foi decretada oficialmente a falência da companhia, fazendo com que o prédio ficasse abandonado até o ano de 1993, quando então foi comprado em um leilão judicial que ofereceu uma série de vantagens econômicas, por Jorge Nacle Hamuche⁶³. Após a compra, o proprietário resolveu que não valia investir na revitalização do prédio, deixando-o abandonado. Ocorre então aquilo que ele denomina invasão, conforme seu depoimento em entrevista⁶⁴.

A primeira ocupação, no entanto, ocorreu em 02 de novembro de 2002, quando o imóvel já acumulava, nessa ocasião, uma soma em tributos devidos ao município de São Paulo no valor correspondente à cifra de quatro milhões de reais (R\$ 4.000.000,00). Em 2007 o edifício é desocupado por ordem judicial e no ano de 2015, durante a gestão do prefeito Fernando Haddad, a Prefeitura Municipal de São Paulo adquire o prédio para transformá-lo em moradias populares.

Feito este breve histórico⁶⁵, podemos imaginar o que significou ocupar esse edifício gigante, que contabiliza um total de 35 andares, dentre os quais, uma parte deles tem uma planta dividida em forma de galpões, herança da antiga fábrica. Esses espaços enormes foram subdivididos e readaptados em áreas menores, para que fossem constituídas as unidades de moradia das famílias abrigadas. A ocupação Prestes Maia constituiu-se, naquele momento, como a maior ocupação vertical da América Latina e ainda hoje permanece

⁶³ O empresário diz em entrevista que a compra foi feita com vantagens econômicas, mas que depois, ao longo do tempo, o investimento se mostrou inviável. Ele se coloca contrário ao que chama de invasão e ao movimento dos trabalhadores sem teto.

⁶⁴ Em entrevista fica claro que o seu ponto de vista considera apenas os aspectos relacionados às questões da propriedade. A lei em seu ponto de vista está equivocada e ele considera que a ocupação é uma invasão paga por partidos políticos. No entanto, ele não aponta quais partidos ou políticos estariam envolvidos. Ele declara ser favorável ao uso da polícia para garantir a desocupação do imóvel.

⁶⁵ As pesquisadoras Julia Murad e Sílvia Teixeira, em sua dissertação “Ocupação, uma alternativa de Moradia? O caso Prestes Maia”, comentam sobre o histórico de duas décadas de políticas habitacionais equivocadas e como as questões de política pública emperram a resolução das questões de interesse da população vulnerável. (MURAD, 2019).

entre as maiores ocupações, perdendo apenas para o edifício Torre de David, da cidade de Caracas, na Venezuela.

Nesse momento, o MSTC, artistas e grupos coletivos, alguns já militantes de pautas sociais e outros não, se aproximam para pensar em processos colaborativos de ocupação, ou como diz o autor Sebastião Oliveira Neto (2019): “revelar a proximidade efetiva entre arte e política”⁶⁶.

Essa tarefa, conhecida hoje sob o conceito de Ativismo, neologismo por vezes controverso, suscitará desconfiança por parte de alguns envolvidos. A despeito do que se possa pensar, há quem entenda que a Política está sempre presente em tudo, inclusive na Arte. Não são poucos os autores que discutem isso. De todo modo, consideramos que o engajamento de quem produz arte não ocorre apenas por uma adesão nominal. As experiências vividas vão muito além de questões estéticas e formais. Não se trata apenas de fazer trabalhos para as pessoas contemplarem ou “participarem” de alguma maneira. O comprometimento de quem adere a um movimento, uma causa, necessita do compromisso concreto por meio de atitudes, posturas de enfrentamento das questões cruciais que envolvem todos os participantes de uma luta. Trata-se de uma disposição em propor ações e reflexões que gerem, de alguma maneira, a reverberação necessária para as transformações pretendidas.

A colaboração dos artistas e coletivos começa a ocorrer em meados de 2003, a partir de reuniões realizadas entre os representantes da ocupação e os proponentes das ações. Várias pessoas estiveram à frente dessas primeiras aproximações, mas, podemos destacar duas, em especial, que foram Tulio Tavares, representante dos Coletivos Nova Pasta e Bigodistas e Cibele Lucena, do Coletivo Contra Filé. Flávia Vivacqua, dos coletivos Horizonte Nômade e Elefante, ambos extintos; além deles, o grupo Frente 3 de Fevereiro e os Integrantes do Coletivo Mico e Política do Impossível. Fabiane Borges, psicóloga e ativista, também teve importante atuação junto aos grupos coletivos e artistas convidados a participar.

⁶⁶ Em sua dissertação de Mestrado Situação Prestes Maia, Sebastião Oliveira Neto narra o movimento de ocupação ocorrido nessa primeira edição.

Entre os moradores, podemos destacar a participação da Coordenadora da Ocupação, Jomarina Pires, Severino Manuel de Souza e de Lamartine Brasileiro, todos moradores da ocupação na ocasião.

As tratativas para a organização do evento transitaram em questões de interesse comum dos coletivos que, em geral, buscavam por atuar em espaços não institucionalizados. Essa abordagem inicial buscou entender o contato que estava sendo estabelecido e o ponto de encontro entre a Arte e a Política.

Sebastião Oliveira Neto (2019) aponta para o fato de que muitas das discussões iam ao encontro de estratégias que aproximavam os artistas e seus trabalhos, com ideias de décadas anteriores, como o caso da exposição Opinião (1965) e dos textos de Hélio Oiticica⁶⁷, em que ele cobrava uma postura, uma tomada de decisão diante dos problemas políticos, sociais e éticos; ou seja, o conceito de que a coletividade passaria a ser discutida a partir das ações vivenciadas. Essa seria a tônica nas décadas de 1960 e 1970. Além destas referências, Sebastião apresenta também outras que nortearam os trabalhos que seriam realizados. Se não eram apresentadas de maneira direta, formal, ao menos como uma estratégia, uma espécie de procedimento, uma alusão a algo já realizado. Por exemplo, algo como as estratégias adotadas por vários participantes do Prêmio Jovem Arte Contemporânea, promovido pelo MAC entre 1966 - 1972, e os manifestos de Artur Barrio, de 1972. Ainda como citações referenciais possíveis, são levantados também os procedimentos dos Situacionistas e os conceitualismos das décadas de 1960 e 1970.

Vale lembrar que entre os artistas e grupos envolvidos, havia uma centena de pessoas das mais diversas formações e origens. Alguns artistas eram moradores das periferias, não possuíam uma formação específica em artes, ao contrário, sua formação havia se dado de maneira autodidata e, na prática, em contato com outros movimentos ligados às suas realidades. Em contraponto a isto, por sua vez, havia aqueles que estudavam nas universidades públicas, possuíam uma experiência anterior ligada às instituições e até mesmo ao mercado de artes. Sua aproximação com os movimentos se deu muito pela simpatia que nutriam pela causa do que propriamente por alguma necessidade pessoal.

⁶⁷ Oliveira Neto refere-se ao texto de Hélio Oiticica, Nova Objetividade— Nova Arte (1967).

É importante que toquemos nesse ponto para podermos compreender que é difícil especificar um perfil único de pessoas que atuaram nas ações. Alguns grupos já vinham discutindo questões pertinentes ao direito do espaço público; do transporte; do passe livre; da educação de qualidade e a gratuidade para todos; do acesso à universidade; das questões de gênero; do problema do racismo, enfim, de uma série de temas e questões que não surgiram ali, na ocupação, mas que, no decorrer das discussões, percebeu-se que eram pontos em comum entre as pessoas de dentro da ocupação e daqueles que chegavam para apoiar o movimento.

Nesse processo de aproximação entre artistas e o movimento, é importante salientar a presença da Dra. Suely Rolnik, que propõe, como desdobramento das primeiras ações ocorridas, a formação de um grupo de pesquisa, envolvendo seus alunos e outros participantes interessados nas questões relacionadas a esse mal-estar contemporâneo, entendendo a instituição de arte como um sujeito psicanalítico que passa, com a cidade, por um trauma a ser compreendido e tratado. A partir dessa ótica, a ruptura conceitual promovida pelos grupos do passado, em resposta à violência institucionalizada pelos governos ditatoriais, constituiria um trauma que sempre retorna para ser reelaborado. Nessa mesma formulação, nossa sociedade seria, também, desde a ruptura democrática, portadora de um trauma adquirido durante a ditadura. Esse trauma, nunca sanado, retorna na violência institucional contra a população, principalmente a mais vulnerável. À arte caberia fornecer instrumentos de reelaboração e de contato com os problemas, para, quem sabe, formular uma tentativa de cura ou de redução do trauma.

A ocupação ganhou, a partir dessas proposições dos artistas envolvidos, outro sentido político e social, criando uma força, um peso, que se traduz na política do sensível, no corpo do cidadão. O que é sintomático, pois em nossa interpretação, o edifício seria também um corpo, igualmente portador de traumas e, simultaneamente, em processo de cura a partir das vivências ali desenvolvidas.

Os encontros iniciais dos artistas e coletivos, bem como as suas ações concretas, passam então a acontecer a partir de 2003, a princípio por meio da *internet* e, depois, de forma presencial, em reuniões abertas. Os primeiros encontros buscavam falar dos espaços não institucionalizados e das potências

de cada participante. Em 13 e 14 de dezembro acontece então a Arte Contemporânea no Movimento dos Sem-Teto do Centro (ACMSTC), contando com a participação de aproximadamente 120 artistas e mais algumas dezenas que surgiram depois, ao longo dos dois dias de ação.

Os organizadores puderam perceber que alguns artistas e grupos que participaram das reuniões de organização semanas antes, atuando ativamente para a organização do evento, tinham uma dimensão mais precisa sobre o espaço e o campo de atuação para as ações. Outros artistas e grupos trouxeram trabalhos prontos e colocaram suas intervenções quando o evento já estava acontecendo. E em alguns casos, aconteceu a desistência, por considerarem que seus trabalhos não podiam contribuir de forma mais efetiva para visibilizar a ocupação ou porque entendiam estarem diante de um evento “desconfigurado”, como diz Túlio Tavares.

Durante o processo de organização aconteceram momentos em que as críticas eram bastante pontuais, contundentes, ao mesmo tempo, aparentemente contraditórias, afinal, esperava-se por parte de alguns uma estrutura que permitisse expor e viabilizar o trabalho em um local não institucionalizado⁶⁸. Na dissertação de Sebastião Oliveira Neto e em outros documentos sobre o evento, é mencionada a cobrança de posições de uma esquerda burocrática que atuou numa lógica quase sindical e que se mostrou, em alguns momentos, um ponto de tensão, um entrave para as conversações.

Mesmo assim, as ações foram sendo organizadas em eixos de atuação principais que se constituíram entre as mais diversas linguagens, das quais podem ser destacadas: performances; pichações; *graffitis*; instalações; lambe-lambes, entre outras. Essas ações foram organizadas em tempos e espaços determinados, mas, ao longo dos dois dias e diante da profusão de pessoas que entraram no edifício, aos poucos, o controle foi-se perdendo e acabaram por ocorrer diversas manifestações de trabalhos não programados, embora isso fosse uma possibilidade considerada pela organização.

⁶⁸ É curioso notar que mesmo tendo a clareza de que os espaços ali a serem utilizados eram espaços precários, distantes da ideia institucionalizada do circuito das Artes, havia ainda aqueles que buscavam de alguma forma manter uma relação tradicional com o objeto artístico e o local a ser exposto. Evidentemente, esses artistas acabaram por abandonar o movimento, por entenderem que ali não era o local, a vitrine que possivelmente esperavam, ao menos no início.

Apresentaremos apenas cinco obras representativas, entre tantas, para podermos entender o teor dos trabalhos produzidos; sua coerência com a proposta de ocupar o espaço e provocar relações que pudessem levar ao público um processo de fruição e questionamento sobre a Ocupação e a vivência experimentada no Edifício Prestes Maia.

5.1.1 Cuidado com o Fogo – Precariedade Cotidiana

O Lambe-lambe Cuidado com o Fogo, de Túlio Tavares, é uma referência ao incêndio ocorrido no Edifício Prestes Maia quatro meses antes da ação. Na ocasião, uma menina, moradora da Ocupação, faleceu. A alusão ao Sermão da Montanha de Cildo Meireles (1970-73-79) e às condições de fragilidade e precariedade com as quais os moradores da Ocupação lidavam todos os dias é evidente. Essa relação da precariedade se tornaria praticamente um fio condutor, uma espécie de elemento recorrente entre os trabalhos apresentados também por outros participantes.



Figura 50 – Cuidado com o fogo. Lambe-lambe. Dimensões variadas. Túlio Tavares.

Fonte: Blog Túlio Tavares, Word Press. On-line.

5.1.2 Marcas do Caminho – Jornadas do Exílio

A obra Marcas do Caminho, de Rodrigo Barbosa, é constituída por um Mapa do Brasil, em grandes dimensões, com 3 x 3 m. Eram disponibilizadas canetas hidrográficas e as pessoas eram convidadas a desenhar um mapa de percursos percorridos em suas vidas, contendo os seus trajetos, nomes, idades, etc. Rodrigo Barbosa propôs que cada visitante registrasse a sua jornada de vida. As relações criadas a partir do entrecruzamento das histórias dos moradores da Ocupação, e de outras pessoas que por lá passaram, revisitaram as questões comuns sobre o exílio de suas terras, suas vidas sofridas, a procura do lugar possível para se viver, a ideia da Terra prometida. O trabalho trouxe também as relações de afeto em comum, os lugares compartilhados e as experiências vividas de forma coincidente.



Figura 51 – Marcas do Caminho. Mapa e canetas hidrográficas. Rodrigo Barbosa.
Fonte: Blog de Túlio Tavares no Word Press. On-line.

5.1.3 Projeto Sonhos – Retratos de Pertencimento

Com Projeto Sonhos, Mariana Cavalcante apresentou uma série de retratos dos moradores impressos em preto e branco. Semanas antes, os moradores foram fotografados e convidados a intervir com seus nomes e acrescentar o sonho de cada um deles. Ao presentear-lhes com o retrato, Mariana solicitou que colocassem em qualquer lugar de seu desejo para que tornassem público o seu sonho. Para sua surpresa, a maioria dos moradores colou seus retratos na porta de suas casas. A proposta de Mariana trouxe para os moradores o senso de pertencimento, a marca, o registro do lugar sonhado.



Figura 52 – Projeto Sonhos. Retratos impressos em PB. Mariana Cavalcante.
Fonte: Blog Arte Contemporânea na Ocupação Prestes Maia, no Word Press. On-line.

5.1.4 Fale e Ouça – Comunicação e Ruído

A obra *Fale e Ouça*, de Flávia Vivacqua, consistiu no uso de um brinquedo de criança, o telefone sem fio tradicional, feito com latas e fios que ligam um “fone” ao outro. Ao perceber a dificuldade e as estratégias utilizadas pelos moradores para se comunicarem entre os andares e as unidades, Flávia propôs esse elemento, percebendo a importância para a comunicação entre as famílias. O brinquedo foi apropriado por um grupo de teatro que recorreu ao aparelho e estimulou os visitantes a se comunicarem. Outros trabalhos, como o de Flávia Vivacqua, trouxeram a memória afetiva do jogo de criança, bem como as relações entre a comunicação e o ruído do diálogo.

5.1.5 Hotel Prestes Maia – Hóspede do Precário

Com a obra de instalação *Hotel Prestes Maia*, Mila Goudet propôs a construção de quartos precários, feitos com paredes de tule e colchonetes, semelhantes a um acampamento, para que as pessoas pudessem alugar e passar por um pernoite se assim fosse de seu desejo. Nesse hotel fictício, era cobrada uma taxa de R\$ 8,50 para cobrir os custos de um eventual banho, café e o serviço de quarto, de acordo com a vontade do hóspede. Entre esses véus de tule e a luz tênue, o trabalho de Mila Goudet proporcionou ao visitante a possibilidade de hospedagem na Ocupação, e, mais do que isso, os visitantes, ao alugarem um quarto por um determinado tempo, ou mesmo para pernoitar, além de se valerem desse serviço de quarto, acabavam por ter que conviver com as sonoridades, odores, penumbras, enfim, as mesmas experiências vivenciadas no dia-a-dia pelos moradores da Ocupação. Nesse sentido, a experiência gerava também as mesmas tensões existentes no ato de viver no interior de uma estrutura muitas vezes precária e sob algum tipo de risco.

5.1.6 Ativismo na Ocupação: Ativismo e Estética Relacional

Esses trabalhos mencionados e muitos outros trouxeram para os visitantes e até mesmo para os moradores da Ocupação, uma consciência maior da complexidade de viver em coletivo. A Ocupação como uma entidade orgânica, viva, pulsante e com uma dinâmica própria, nem sempre se mostrou tão previsível como se pensava.

A projeção feita pela mídia tradicional durante os dois dias de ações artísticas, levou ao público uma forma de se olhar a Ocupação até então nunca vista. O papel da arte aqui não estava circunscrito ao ato de “embelezar” algo ou mesmo como forma anedótica de entretenimento. Foi possível perceber um teor crítico e reflexivo sobre a situação das centenas de famílias que ocupavam o espaço.

Talvez, pela primeira vez, o grande público, esse, do senso comum, pôde perceber a arte como um instrumento de deflagração de luta. As criações estavam ali, reivindicando um entre tantos outros espaços abandonados por entre os territórios da cidade. Naqueles dois dias, os espaços ocupados pelos artistas dentro do prédio eram muito mais do que uma obra de arte. Eram a forma ativa e política de mostrar que algo na cidade de São Paulo estava muito errado. A arte entra no espaço como um instrumento de sensibilização, um objeto relacional do qual nos fala BOURRIAUD (2009).

Após a ACMSTC, Suely Rolnik propõe grupos de discussão, que culminaram em encontros semanais entre 2003 e 2004. Esses encontros foram gravados e isso gerou alguns problemas de disputas entre integrantes que se entenderam excluídos. As Reverberações e Zona de Ação resultaram no CORO – Coletivos Organizados em Rede e Organizações, estrutura maior que seria abraçada pelo Fórum de Cultura Mundial e pelo SESC, sendo levadas para todo o Brasil com a documentação das experiências ocorridas.

A ameaça de despejo vivenciada depois, entre 2006 e 2007, reúne os participantes em torno de uma nova convocatória, agora, com um ganho de experiência e com um objetivo midiático-político de inverter o discurso de ilegalidade e ilegitimidade. A troca do termo “invasão” por “ocupação”. Muitas outras ações ocorreram a partir de então, algumas, inclusive, com a tensão da possibilidade de uma invasão policial no processo de desocupação. Vale mencionar a grande bandeira hasteada na fachada do edifício, em 2006, pelo grupo Frente 03 de fevereiro, quando ocorreu um episódio de racismo em um estádio em que o jogador Grafite, brasileiro, foi violentamente ofendido pela torcida adversária. O grupo estendeu a bandeira na fachada do prédio, portando os dizeres “Zumbi somos nós”.

Essa ideia de uma senzala vertical, como pensam os setores mais conservadores, autodenominados tradicionais, mas que, nas entrelinhas, ocultam um discurso racista, neofascista, ironicamente se tornam combustível para fortalecer a luta dos grupos envolvidos com a Ocupação. Sendo assim, em certo sentido, a “favela” vertical, como chamam os reacionários, torna-se um “quilombola” vertical para aqueles que resistem e lutam. A Ocupação é também um elemento portador de uma subjetividade simbólica de luta que passa a ser considerada na discussão e na construção das narrativas.

Os exemplos dos eventos ocorridos nessa Ocupação serviram de base para muitas outras formas de manifestação que vieram depois. As lideranças da organização do movimento de ocupação compreenderam que a criação, a arte e todos os processos de vivências que ela promove entre os participantes, pode ser determinante justamente por ser um potente instrumento de sensibilização pela via do estético para o despertar da consciência individual e, também, de forma coletiva. A sociedade é provocada a perceber o que ocorre e a deixar de lado a sua posição cômoda, passiva, de mero espectador.

Pensamos que outro ponto que merece muito a nossa atenção, é que os artistas envolvidos, direta ou indiretamente, com o processo de ocupação, perceberam também a relação entre o fazer artístico e a sua conexão com a realidade.

A possibilidade de criar para uma situação que está muito distante do discurso institucional, das relações de mercado e que se aproxima das necessidades reais do ser humano, não só tornam a arte algo mais significativo, mas também apresentam o seu potencial transformador, para além de um objeto apenas estético. Se for encarada como objeto, então que seja relacional, como nos apresenta Oiticica (1967), no âmbito de uma “Estética Relacional”, como propõe Bourriaud (2009), cada um, a seu modo.

Talvez seja importante compreendermos que “ativismo” pode ser uma palavra perigosa, muitas vezes empregada fora do conceito, um rótulo “*gourmet*” para pessoas que se engajam apenas por conveniência. Não foi o caso ocorrido durante as ações realizadas no Edifício Prestes Maia. As práticas diárias de reuniões, tensões e contrapontos, encarregaram-se de afastar os desavisados ou oportunistas, se é que havia. Ser um ativista de algo é

compreender que uma causa exige o comprometimento, a responsabilidade e a verdade que envolve o processo de criação, além da disposição para assumir as marcas inevitáveis que permeiam os caminhos percorridos. A pessoa que se coloca como artista ativista fica fatalmente estigmatizada por seu posicionamento despojado, de engajamento numa causa. Nem sempre isso é confortável e há que se ter a consciência de que será preciso, possivelmente, renunciar a alguma regalia, alguma posição ou privilégio. Não se pode imaginar de forma *nonsense* que discutir os entraves que prejudicam a vida das pessoas e da sociedade não vai levar os responsáveis por isso a algum tipo de reação. Ao artista ativista, a carga de cobranças daquele que foi alvo de sua crítica se faz sentir na resposta do opressor, quase sempre de maneira desproporcional, com forças maiores, quando não, invisíveis.

Não cabe mais para o atual momento histórico em que vivemos, trabalhos comportados e condicionados ao mesmo fazer do passado. A crítica e a possibilidade de desconstrução são inerentes ao ato de fazer. Se a arte é política, como tudo, e ela é, então cabe a quem a produz sair da neutralidade e fazer força para podermos realmente livrar o país dessa mácula cruel que submete parte de sua população a um estado de quase indigência.

5.2 Arte Correio: o Desafio do Registro e da Memória

Apresentamos a seguir reflexões sobre a Arte Correio e seu contexto histórico-político no mundo e no Brasil, de modo a buscar compreender suas práticas no contexto desta pesquisa.

5.2.1 O Contexto da Arte Correio de Ray Johnson

A criação da Arte Correio é atribuída ao artista neodadaísta estadunidense, Ray Johnson (1927-1995), junto a um de seus principais interlocutores, George Maciunas (1938-1978), ambos integrantes do grupo *Fluxus*⁶⁹. A partir de uma posição clara de descontentamento e contrária ao que considerava a mesmice do sistema vigente das academias e do mercado

⁶⁹ Segundo Dick Higgins (1938–1998), outro importante integrante do *Fluxus*, mais do que um grupo ou movimento, o *Fluxus* seria um procedimento, uma maneira processual de fazer os trabalhos.

de artes em seu país⁷⁰, Johnson começa a veicular seus trabalhos, contando para isso com o apoio da rede que se formou entre seus conhecidos e os demais integrantes do grupo.

Seus trabalhos eram, em geral, peças gráficas feitas à mão, que compreendiam uma variedade de meios empregados, como, por exemplo, desenhos, colagens, carimbos, textos, fotografias e objetos, sendo incorporados mais tarde, quando surgem disponíveis para o público, a fotocópia, fitas k-7, vídeos, *polaroids*, ou seja, materiais relativamente novos, que se tornavam pouco a pouco mais populares e eram adotados por artistas em suas práticas.

Toda essa produção era então encaminhada via correio como uma nova forma de mídia, por meio de envelopes e pacotes, inaugurando assim, a partir de 1962, o que se chamou de *New York Correspondance School of Art*⁷¹.

É comum encontrarmos artigos que sugerem que as origens da Arte Correio estaria vinculada a um momento histórico que antecede o movimento provocado por Ray Johnson, em 1962, atribuindo algum grau de parentesco artístico aos movimentos do início do século XX, as conhecidas vanguardas do modernismo, como sendo uma espécie de herança das experimentações realizadas por futuristas, dadaístas e surrealistas.

É verdade que muito do que foi produzido na Arte Correio apresenta semelhanças, tanto nos aspectos formais, como nas atitudes dos artistas, exemplificada por suas escolhas ligadas à experimentação, ao uso de materiais e às performances. Os procedimentos adotados pelos artistas modernistas inauguraram a ruptura praticamente irreconciliável com o passado. Entretanto, é curioso perceber como os movimentos, digamos, envelhecem e como, após meio século, as duas Grandes Guerras Mundiais devastaram as potências do continente europeu e diluíram o discurso otimista do início do século.

As novas gerações do período Pós-Guerra estavam sedentas por mudanças e, novamente, inauguravam uma diversidade de processos, experimentações, discursos, movimentos, empregando novos materiais e

⁷⁰ Guy Bleus, artista postalista belga, defende essa posição no artigo *Iniciación al arte-correo o arte postal* (BLEUS, 1981), publicado primeiramente em 1981 e atualmente disponível no Mail Art Zenón.

⁷¹ O termo “*correspondance*”, que parece equivocado é, em verdade, proposital: Ray Johnson teria intencionado conferir com o termo a ideia de que arte era um fluxo de movimentos, como na dança, por isso, substituiu o termo *correspondence* por *correspondance*.

meios e, em certo sentido, negando o desastroso passado ou o reconfigurando, quando possível, como foi o caso dos neo-dadaístas e neo-expressionistas.

Também é verdade que nem todas as correntes ou escolas do passado terminaram bem. Quem poderia imaginar que os futuristas dariam uma guinada em direção ao Fascismo? Seja como for, essas novas gerações, a partir dos anos de 1960, trazem novas pautas em sua bagagem que podem até se assemelhar com as primeiras gerações das vanguardas, mas suas origens são, pelo menos em nosso entendimento, ligadas a muitos outros fatores e não exclusivamente aos movimentos anteriores.

É importante que façamos essas considerações iniciais para que se tenha em conta que o argumento utilizado para fazer essa afirmação, de que a Arte Correio nasceu antes da década de 1960, é frágil. Artistas antes de Ray Johnson trocavam correspondências entre si, de forma recorrente⁷², enviando, aos seus interlocutores, cartas, desenhos, cartões postais e fotografias, que ainda eram, naquele momento inicial do século XX, uma novidade. Essas trocas não eram o que chamamos de Arte Correio. Eram trocas convencionais, correspondências entre pessoas.

O sistema padronizado das trocas das agências de correios entre países surge, na virada do século XIX para o século XX, praticamente no mundo todo, em decorrência, em grande parte, da necessidade que os soldados do *front* de batalha tinham em manter contato com seus familiares e, por outro lado, com o crescimento da produção industrial impulsionada pelas guerras e pelas novas tecnologias decorrentes delas, o que promoveu a aceleração dos meios de comunicação entre as nações, acabando por normatizar o sistema de trocas num padrão universal.

É essencial que façamos esse discernimento para podermos compreender que essa forma de manifestação artística surgiu por razões diferentes, utilizando outros meios e processos, e que as intenções por trás de sua criação diferem em muito das experimentações do início do século, mesmo

⁷² Basta recordar as cartas de Van Gogh para o seu irmão Theo, ainda antes da virada para o século XX. Além disso, os avanços da indústria gráfica e da reprodução por meio da fotografia proporcionou um aumento de trocas de cartões postais. No caso brasileiro, vários modernistas correspondiam-se entre si e com artistas e intelectuais do exterior. Só para citar um caso, temos Graça Aranha e sua aproximação com os futuristas, em especial Marinetti, de quem veio a se tornar grande entusiasta, recebendo-o quando veio ao Brasil para uma série de conferências (depois, quando percebe a adesão de parte dos futuristas ao Fascismo, Graça Aranha se afasta e rompe o vínculo).

que sejam, de alguma forma, herdeiras desse caráter irreverente e experimental das vanguardas.

A segunda metade do século XX, como sabemos, foi marcada também por vários outros conflitos, mas, dois em especial, a Guerra da Coreia (1950-1953) e a Guerra do Vietnã (1955-1975) abriram um novo ciclo de debates e de movimentos antibelicistas. O debate sobre a ingerência das chamadas superpotências e os gastos bélicos durante toda a Guerra Fria (1945-1989) ganhou destaque na discussão da opinião pública, com os fatos agora denunciados diariamente pelo surgimento da imagem da televisão, uma realidade cada vez mais presente nos lares de todo o mundo.

É dada a partida a um período de revoluções. Revoluções de costumes pautadas pela participação popular. As hoje chamadas pautas identitárias já estavam presentes nos anos 1960 e nos movimentos ligados às questões dos direitos civis que começam a eclodir em vários lugares e acionam diversas frentes do conhecimento; a emancipação feminina e a revolução sexual; o feminismo; o combate ao racismo e ao colonialismo das superpotências; os direitos das populações, hoje denominadas, LGBTQIA+; os movimentos por questões ecológicas e sustentáveis; as rupturas com muitas das estruturas do passado. Todos esses fatores colados em uma cultura midiática, de massa, *pop*; a conquista do espaço; a televisão e as câmeras e gravadores portáteis, com seus sistemas de reprodução caseiros; os computadores que também passam a ser uma realidade possível não só nos filmes de ficção; são tantos os elementos que surgem e vão se impondo ao modo de vida Ocidental que seria impossível não se ter reflexo no fazer artístico.

A ideia da reprodutibilidade da obra, analisada no ensaio⁷³ de Walter Benjamin (1892-1940), décadas antes, assim como os conceitos de Aldeia Global e do meio como mensagem, décadas depois, de Marshall McLuhan (1911-1980), só para ficarmos em dois exemplos, ganham força e contribuem para surgir uma forma de obra ligada à vida cotidiana.

⁷³ Walter Benjamin, crítico de cultura, filósofo e sociólogo, publicou o ensaio A obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica, pela primeira vez em 1936. Seu trabalho vai propor que existe uma quebra da “aura” da obra, onde o seu valor de “culto” é deixado de lado em função de seu valor de “exposição”. Marshall McLuhan, por sua vez, apresenta questões sobre um mundo como aldeia global, que viria a ser discutido também, quase como que antecedendo a *internet*, além também de outra proposição muito discutida na época, na obra que leva o nome de sua proposição: “O meio é a mensagem”.

A compreensão desse momento e do alcance dos meios possibilita aos artistas lidar com os problemas delicados, e perigosos, da política daquele momento. As obras são realizadas de modo que se tenha uma relação direta com as questões enfrentadas no dia-a-dia da sociedade, tanto do ponto de vista de quem a produz como de quem a “consome”. Essa ideia de uma obra mais próxima das relações diárias, que rompesse os limites circunscritos ao universo das artes, pelo menos em teoria, nunca pareceu fazer tanto sentido quanto naquele momento.

5.2.2 O Brasil e a Arte Correio

Os artistas tentavam relacionar as suas práticas com a vida do cidadão comum; e, no Brasil, muitos serão os que aderiram a essa proposta⁷⁴. A autoria da obra passa a ser confundida propositalmente, muitas vezes, em uma troca de papéis, em que obra, artistas e instituições parecem trocar de lugar com o público a todo instante. Esses elementos que constituem a configuração da obra e que regulam o sistema das artes são embaralhados, reorganizados em uma espécie de jogo, indo ao encontro da lógica do que estava surgindo diante das novas propostas e tecnologias, abarcando os novos meios e campos de atuação, em uma nova forma de se fazer arte, contando inclusive, com a participação do público no que passa a ser chamado de obra de participação ou obra participativa.

Com o mapa geopolítico reconfigurado e o apetite expansionista das nações vencedoras Pós-II Guerra Mundial, a vocação para o intervencionismo torna-se uma espécie de política global (HOBBSAWM, 2008), principalmente, tendo como alvos os povos do Hemisfério Sul, controlados direta ou indiretamente por meio de políticas econômicas reguladas pelo Fundo Monetário Internacional, quando não, por meio de ataques diretos, com golpes

⁷⁴ Hélio Oiticica (1937-1980), Cildo Meirelles (1949-), Júlio Plaza(1938-2003), Carmela Gross(1946-), Eduardo Kac(1962-), Artur Barrio(1945-), Regina Silveira(1939-), Regina Vater(1943-), Antônio Manuel(1947-), Paulo Bruscky(1949-), Hudnilson Júnior(1957-2013), o 3nós3, e muitos outros farão parte dessa geração que teve como característica uma produção colada em sua relação com a vida, consciente do momento que atravessavam e sem fazer muitas concessões naquele momento, ao mercado e ao sistema. Se contrapor ao Estado de totalitarismo era um risco maior ou menor, dependendo do grau de exposição, podendo levar a consequências terríveis. Em certo sentido, suas obras foram um testemunho de sua coragem e luta por outros caminhos, pela liberdade democrática que só aconteceria com a abertura, oficialmente conquistada em 1985.

patrocinados, fornecendo armas e toda uma cultura⁷⁵ voltada para um objetivo maior, que era o de desestabilizar regimes democráticos ainda jovens e manter a hegemonia de poder a todo custo.

Toda essa conjunção de fatores fez com que houvesse um crescimento do que se caracterizou chamar como Arte Conceitual, Conceitualismos⁷⁶ e outras derivações, que abrigavam sob seu bojo toda a forma de arte que não se enquadrava aos meios tradicionais e tinha em sua prática o caráter contestatário, experimental, colaborativo, feito em lugares e por pessoas não necessariamente ligadas à tradição institucional, e avessa ao mercado de artes que, diga-se de passagem, ainda era incipiente e estava em formação no que se refere à Arte Pós-Moderna ou Contemporânea, apesar de parecer ser um mercado promissor em um determinado momento (FREIRE, 2006).

Nesse momento específico, veremos surgir a Arte Correio no Brasil, que começa a ser difundida em meados da década de 70, já sob o regime ditatorial instaurado com o Golpe de 1964. Como em outros lugares do mundo, essa produção inicial está circunscrita a um grupo de conhecidos que trocavam entre si trabalhos originados por processos de criação, marcados em grande parte por seu caráter experimental, que despertavam, por vezes, polêmica e intensos debates e acirramentos dos posicionamentos políticos nas relações entre artistas, público e instituições.

A primeira exposição de Arte Correio no Brasil acontece em 1975, organizada em São Paulo por Ismael Assumpção, exatamente nesse contexto, quando a América Latina e outros locais do mundo se encontram sob violentos ataques de seus regimes democráticos. A lógica estabelecida pelos artistas da Arte Correio é, por princípio, a de total liberdade em relação às instituições e o mercado. O artista que adotava esse tipo de produção para o seu trabalho não

⁷⁵ A autora Júlia Falivene Alves, em seu livro *A Invasão Cultural Norte-Americana*, aponta dados impressionantes sobre o *lobby* feito pelos Estados Unidos da América para que sua cultura de massa fosse sendo incorporada aos meios de comunicação e educação, pesando, inclusive, para que tivéssemos a troca do idioma francês, como era então o segundo idioma aprendido no sistema de educação brasileiro, para o idioma inglês. Segundo a autora, essa troca era feita de maneira planejada, visando obter mão de obra capacitada para as máquinas que seriam operadas por sistemas tecnológicos fundamentados essencialmente na “língua universal”, o idioma inglês, a partir da década de 80.

⁷⁶ A Dra. Cristina Freire, em seu Livro *Conceitualismos do Sul*, coloca uma questão relacionada à ideia de Arte Conceitual como também sendo um termo colonial. Ela propõe que na América Latina aconteceram conceitualismos, que escapam ao *status quo* dos tradicionais sistemas de arte, que, embora estivessem ocupados em combater os regimes ditatoriais e criar novas formas de se fazer e pensar arte, estavam também atrelados a sistemas coniventes com os regimes totalitários.

se submetia ao crivo dos júris, tão comuns aos processos de seleção de trabalhos para salões de arte. A Arte Correio circulava livremente, rompendo as barreiras tradicionais, sem que houvesse qualquer maneira de controlar suas idas e vindas, mesmo estando sob um regime de ditadura. No mesmo ano, em 1975, Paulo Bruscky e Ypiranga Filho organizam a primeira exposição internacional de Arte Postal de Recife-PE, organizada no saguão de um Hospital Público. No ano seguinte, Bruscky e Daniel Santiago são detidos pelo exército uma hora após terem aberto a exposição internacional de Arte Correio (BRUSCKY, 2009).

O fechamento de exposições e a censura de obras, de forma velada ou escancarada, está enraizada na base da cultura brasileira. Basta lembrarmos que os meios de reprodução, de imprensa, como a litogravura e a xilogravura, já passavam por rigoroso controle no Brasil Império. Nada era impresso sem o consentimento da Coroa Portuguesa. No entanto, quase trezentos anos depois, o que temos agora são sistemas atomizados de informação muito difíceis de serem detectados, mesmo sob o rígido controle do Estado (HERZKOVITZ, 1986).

A Arte Correio se ampliou rapidamente, encontrando o engajamento de muitos outros artistas de todo o mundo. A intensa atividade entre os artistas em rede passou a funcionar como troca de experiências, programas e, também, denúncias. Os meios envolvidos em sua produção geraram relações interessantes com outras linguagens a ponto de começar a despertar os interesses das instituições, academias e de estudiosos do assunto antes mesmo de terminada a década de 1970.

As pesquisas de artistas, autores e pesquisadores como Wladimir Dias Piño, Ulisses Carrión e Júlio Plaza; os poetas concretos e neoconcretos; a poesia marginal; a profusão de autores que não só participaram da rede como escreveram artigos, livros, materiais que buscavam analisar a atividade e compreender o seu raio de ação no meio artístico e tanto contribuíram para o campo de difusão de publicações independentes, foram determinantes para consolidar formas de criação como o Livro de Artista; livros experimentais que também eram recorrentes entre os artistas conceituais e artistas correio, muitas vezes compostos por participações colaborativas vindas por meio dos correios.

Sem contar a enxurrada de *fanzines* e publicações independentes que surgiram a partir desses encontros de experimentações.

As convocatórias eram abertas, difundidas e ocorriam tendo o correio como um instrumento de produção. Essa atividade passa a atrair nomes já relativamente consagrados do sistema de artes internacional. Parte dessa adesão se torna especial justamente por ser uma forma como os artistas encontram de denunciar o que ocorre nos países que passam por problemas internos no que diz respeito aos direitos civis e à democracia.

5.2.3 Os Arquivos

A ideia de Arquivo, embora leve esse nome, não era necessariamente regida por critérios de organização arquivística, com aplicação de algum tipo de metodologia científica ou, muito menos, um vínculo institucional. O que era entendido como Arquivo, então? Todos os trabalhos recebidos por um participante da rede, passavam a fazer parte de seu arquivo pessoal. Podemos deduzir então o tamanho do problema, porque, afinal, muitos trabalhos, senão a maioria, eram feitos em suportes frágeis. A pessoa que recebia, nem sempre tinha o interesse de manter o material conservado, de modo que muitos trabalhos foram perdidos, até mesmo por instituições que mantinham de forma precária o seu acervo em arquivo⁷⁷.

O que estamos colocando é que os Arquivos não eram pensados, inicialmente, de acordo com uma lógica institucional e mesmo as instituições, naquele momento, ainda não reconheciam o valor desse material. Esse estado de coisas permaneceu por um bom tempo, até que a Bienal de São Paulo, sob os cuidados do professor Walter Zanini (1925-2013), abre o espaço e apresenta a Arte Correio em sua XVI edição, em 1981.

⁷⁷ Camila Romanno, funcionária do corpo técnico do laboratório de conservação e restauro do Centro Cultural São Paulo relatou para esta pesquisa que muitos trabalhos do acervo, constituídos por Gabriel Borba Filho, durante a sua gestão como diretor da instituição e criador do Escritório de Arte Postal do CCSP, acabaram sendo perdidos por falta de uma reserva técnica, na época, que atendesse os protocolos de conservação de maneira adequada. Na época, as equipes de funcionários não tinham ideia de como lidar com o material e as instalações sofriam com problemas de infiltração de água e umidade. Parte dos trabalhos que haviam sido doados após a Bienal de São Paulo (1981), se perderam de maneira irreparável; outros desapareceram sem que fosse registrada a sua saída do acervo. Infelizmente, no início do Arquivo, esse tipo de situação ocorreu com alguma relativa frequência, ainda que a instituição sinalizasse sua preocupação junto às instâncias superiores do poder público.

5.2.4 Da Marginalidade à Institucionalização

É importante que deixemos registrada a colaboração do Professor Walter Zanini que, em 1981, como curador da XVI Bienal de São Paulo, desempenha um forte e corajoso papel em assumir e chamar para si o embate com as autoridades responsáveis, organizadoras da Bienal, trazendo para a exposição a sua rede de colaboradores que havia formado a partir de suas experiências e contatos enquanto esteve à frente, colaborando com o MAC-USP, do qual, inclusive, destacamos as exposições Poéticas Visuais, em 1974, e a Prospectiva, em 1977. Nessas duas exposições de caráter bastante experimental, Zanini incentiva a pesquisa em campos de atuação ainda pouco conhecidos dentro da realidade brasileira. São trabalhos em Arte Postal, Livro de Artista, Livro Objeto, Arte-Xerox, *Performance*, *Happening*, *Site-Specific*, Instalações, videoarte e experimentações com Vídeo-Texto e computadores, câmeras de vídeo e fotográficas, enfim, os embriões do incentivo à produção contemporânea que Zanini estimulou e promoveria na Bienal de São Paulo nas edições de 1981 e 1983. Ele teve que lidar com a difícil tarefa de tentar recuperar a imagem da Bienal de São Paulo, que, arranhada pela ditadura instaurada no Brasil, sofria com o boicote internacional de delegações e artistas.

Ciente dessa problemática, Zanini assume um posicionamento ousado e propõe uma espécie de internacionalização, de modo que a Bienal rompesse com o seu modelo, subvertendo a ideia de representações nacionais. Esse problema era um impeditivo para muitos países e artistas que, nem sempre dispunham de recursos ou acabavam “engolidos” diante das grandes delegações. Porque, nessa lógica, as delegações com maior aporte econômico acabavam organizando uma representação de muito mais destaque enquanto os países do chamado “terceiro mundo”, situados no continente Africano, Asiático e na América Latina, na totalidade, acabavam sendo prejudicados diante dessa lógica de exposição.

Para acabar com esse sistema de representação, embora fosse operacional em termos de organização, Zanini pensa e cria uma lógica de organização e exposição das obras no espaço, dividindo e realocando por setores, categorias: Obras com suportes tradicionais; obras com novos suportes e assim por diante, reunindo trabalhos por vetores.

A divisão dá certo e faz do espaço um local dinâmico que contribui para o trabalho e com o artista, que passa a ser exposto a partir da linguagem de seus trabalhos e não mais por uma representação de delegação de países. Considerando o ponto de vista expográfico, a partir da linguagem e da presença das obras, Zanini é o primeiro curador da Bienal a criar a possibilidade de novas formas de exposição, subvertendo toda a lógica que havia ditado as edições anteriores.

Uma das questões com que a arte nesse momento está às voltas, e não será diferente com a Arte Correio, é a questão do espaço. As obras rompem com os meios e suportes tradicionais e problematizam o espaço.

Zanini tem a sensibilidade adquirida por sua experiência e percebe que a Bienal de São Paulo, no final dos anos 70, sofre por conta do seu modelo rigoroso e tradicional de exposição. Assume corajosamente um papel de protagonista ao propor o debate a partir de encontros com organizadores, em que, entre outros problemas, levanta a questão do sentido de uma exposição bienal e as razões para que fossem realizadas a cada dois anos; a ideia de torná-las possíveis, viáveis sob os mais diversos aspectos não apenas do ponto de vista estatístico, numérico, mas como um importante equipamento de cultura e educação, como, de fato, é.

Nesse contexto, a Arte Correio passa pelo mesmo problema que as outras formas de arte conceitual, realizadas a partir dos anos de 1960. Porque embora a Arte-Correio partisse, em geral, da iniciativa individual de uma pessoa, a questão é que para ser vista, ela precisa do espaço. Espaço este que, naquele momento, ainda não existia, pelo menos não preparado para lidar com a variedade múltipla dessa modalidade. Lembremos que a Arte Correio é antimercadológica. Não tem por objetivo a venda de trabalhos, como na lógica do mercado tradicional de Arte. Sua produção ocorre a partir de certo esgotamento e descontentamento com os meios tradicionais, e da procura de uma renovação das linguagens das Artes Visuais.

Se pensarmos numa perspectiva contemporânea, podemos dizer que a Arte Correio está dentro de uma lógica do que se convencionou chamar hoje de um meio híbrido. Como expor um trabalho de Arte Correio? Como controlar o seu fluxo do ir e vir? Havia também outro problema, os materiais empregados nos trabalhos eram frágeis, por vezes efêmeros e autodestrutivos. Como a

Bienal poderia abraçar essa proposta? Como abrigar os arquivos de Arte Correio que já se formavam sob os cuidados dos artistas desse meio?

A adesão dos artistas, e não artistas, jovens, era praticamente automática a esses meios. A possibilidade de fazer parte de um projeto em que a submissão dos trabalhos não dependesse do crivo institucional, como no passado (e ainda hoje), em que os artistas antes dependiam do aceite, ou não, de um corpo de jurados especialistas, e que, independentemente da lisura do processo de seleção, acabavam sempre por cometer algum tipo de injustiça, fez com que esse tipo de produção em rede proliferasse e, em certo sentido, contribuísse para a produção em outros campos também.

Podemos, por exemplo, perceber que é nesse mesmo período que ocorrem trabalhos que migram, ou rompem limites, transitando entre as linguagens e reunindo artistas que não são necessariamente artistas visuais, mas, artistas de multimeios, multilinguagens, como era dito na época, artistas multimídias, cientistas, engenheiros, economistas, arquitetos, biólogos, escritores, poetas, fotógrafos, designers, publicitários, ou seja, uma variedade de pessoas com novos olhares e novos fazeres para a produção visual e que serviram como elementos para a inovação de linguagens, inclusive da televisão, que assumia o papel central na comunicação do país, outrora baseada na radiodifusão.

São artistas que representam uma neovanguarda e passam a questionar a partir do objeto artístico a forma de apresentação no espaço, sua presença, a arte *in situ*, o *site specific*. Trabalhos como os de Cildo Meireles (1948-), em inserções em circuitos ideológicos, antecipam a ideia de uma arte nova, conceitual que, na medida em que assume outros suportes, também pode assumir outros circuitos. O público entra em contato direto com a obra, independente da instituição, e a obra passa a fazer parte do espaço cotidiano. O cidadão comum, alguém que não conheça o trabalho, pode experimentar, vivenciar algo a partir dele em algum lugar onde o encontre.

Os procedimentos adotados por artistas correio, como Bruscky, que publicava nos jornais classificados⁷⁸ textos de conteúdo irônico, contrários à

⁷⁸ É importante perceber que a rede de Arte Correio acabava sendo também uma espécie de plataforma de encontros, como hoje é a *internet*, possibilitava a troca, não apenas de trabalhos, mas, de ideias, projetos, contatos, informações, sem que a censura pudesse controlar o fluxo de informações, como

ditadura e aos sistemas de cultura e mercado, tornam-se práticas comuns em trabalhos de outros artistas, como Antônio Manuel, que faz a inserção em seu trabalho, a partir de textos e imagens das páginas de alguns periódicos censurados. Ele consegue inserir as imagens proibidas nas capas aprovadas pela censura. Antônio Manuel imprimia a capa original com a inserção do trabalho dele. Ou ainda o grupo 3nós3, que pensa a partir do espaço público, apoiando-se nas mídias para a veiculação de seus trabalhos, em uma lógica contrária aos demais, tendo como estratégia as mídias de comunicação de massa para divulgar seus trabalhos. Enquanto outros partem de dentro da lógica dessas mídias, o 3nós3 provoca a partir dos espaços externos, como também foi o caso de Artur Barrio, com suas trouxas ensanguentadas no córrego de Belo Horizonte.

Essas ações são levadas adiante, amparadas, em partes, por essa rede de contatos que se formou ao longo dos anos. Talvez seja arriscado colocar isto, mas, parece que mais importante do que a forma, era, naquele momento, o conteúdo, a mensagem, o grito pela liberdade dos direitos civis e democráticos.

Os arquivos começavam a ser pensados, mas, ainda era difícil imaginar a sua institucionalização de fato, como viria a ocorrer décadas depois, seguindo as normas e os protocolos internacionais de conservação⁷⁹.

Para muitos artistas e até mesmo pesquisadores, uma dúvida comum é se não temos uma aparente contradição em ter, arquivados, trabalhos cuja gênese se baseia na ideia de rebeldia, anti-sistema e anti-institucionalização como princípio.

Sim, é uma contradição, se pensado sob esse ponto de vista. Mas, como seria para efeito de estudos e compreensão de uma época se não tivéssemos esses materiais arquivados? Talvez não exista uma resposta única. Alguns trabalhos foram feitos para um momento e se perderam, restaram seus registros, documentos que testemunham sua potência, criatividade, coragem, resistência, tantas qualidades inerentes ao posicionamento e independentes do meio e dos procedimentos escolhidos por seus autores.

Paulo Bruscky e Clemente Padin nos lembram em inúmeras entrevistas dadas por ambos após a reabertura democrática.

⁷⁹ Como no caso do arquivo pessoal de Paulo Bruscky que tem despertado o interesse de diversos museus pelo mundo, dentre os quais destacamos o MoMA e o próprio MAC.

Em São Paulo, o primeiro arquivo oficial de Arte Correio foi constituído durante a Bienal de 1981 e que, a propósito, é doado em 1984, graças a iniciativa do artista e arquiteto Gabriel Borba Filho (1942-), quando esteve à frente como diretor do Departamento de Artes Plásticas do CCSP - Centro Cultural São Paulo, criando o Escritório de Arte Postal. Na época, o CCSP atende a solicitação formal do Professor Walter Zanini (Figura 53), e recebe o acervo de obras que havia sido exposto na XVI Bienal de São Paulo, em 1981. Em 2014 o CCSP fez uma importante retrospectiva exibindo parte desse acervo, com uma intensa programação, com ciclos de palestras e oficinas (Figura 54).



Figura 53 – Ofício de Walter Zanini, solicitando o aceite do acervo da Bienal de São Paulo para o Escritório de Arte Postal criado por Gabriel Borba Filho.
Fonte: Gabriel Borba. *On-Line*.



Figura 54 – Folder de exposição em homenagem à exposição que celebrou os 30 anos do Escritório de Arte Postal do CCSP, criado por Gabriel Borba Filho e que abrigou o acervo de Arte Correio da Bienal de São Paulo de 1981.

Fonte: Blog do Coletivo Ateliê 308, no Blogspot. On-Line.

Atualmente podemos identificar o crescente interesse de Museus, Galerias, instituições públicas e privadas que tentam barganhar e; às vezes, obtêm êxito, negociando por valores consideráveis, os arquivos pessoais dos artistas que praticaram e praticam, ainda, a Arte Correio. Seus arquivos são documentos históricos que podem fornecer muitas fontes de pesquisa sobre o momento em que foram criados. Porém, a formação e o repasse desses arquivos para instituições não implicam e nem garantem, necessariamente, a democratização e o acesso desse conhecimento para a sociedade. Pode sinalizar, inclusive, o contrário, se considerarmos a possibilidade de se tornar uma coleção particular.

Alguns artistas se mantêm firmes em suas características e propósitos iniciais e se recusam a negociar os arquivos constituídos ao longo de trinta, quarenta anos, de trabalho. Outros optaram por ceder parte dos materiais,

colocando condicionantes para que o acervo não ficasse restrito a um grupo de privilegiados.

Muito já foi perdido ao longo do tempo com o descaso das instituições; morte de seus autores, que, em alguns casos, familiares por não saber ao certo como conservar esse acervo, desfizeram-se de parte desse material. Para se ter ideia da gravidade, é possível encontrar trabalhos de Arte Correio em lotes de leilões da *internet* e até mesmo em *sites* de mercado eletrônico, contrariando fundamentalmente a essência da Arte Correio que é a de não ser vendida em hipótese alguma.

Outro ponto a ser considerado diz respeito ao atual momento histórico que atravessamos, diante de uma crise mundial provocada pela pandemia de COVID 19 e, no caso brasileiro, em especial, agravada pelos reincidentes ataques às instituições, promovidos tanto pela ausência de projetos consistentes do governo, como, também, pela falta de verbas e sucateamento da infraestrutura. Soma-se a isto, a rotina de ataques deliberados, a partir de um posicionamento contrário à Ciência e à Cultura, marcados por atitudes oficialmente negacionistas, evidenciando um modelo de Brasil reacionário, como se pode constatar, inclusive, a cada novo pronunciamento apregoado pelo próprio presidente, que nunca escondeu seu pouco apreço pela Cultura. Basta verificarmos suas declarações ainda antes de ser eleito, quando dizia que o Brasil, para melhorar, precisava voltar 50 anos atrás. Esse cenário, que parece ser uma visão exagerada, encontra apoio em uma sociedade atônita, que desde a sua formação primeira, teve dificuldades em estabelecer planos, metas eficazes para a Educação e a Cultura. O atraso e a exclusão também se fizeram presentes nessas áreas, e os privilégios, também aí, se configuraram como elementos estruturais de nosso país.

O que pensar então, das formas de produção alternativas e que, de alguma maneira, se contrapõem a esse estado de coisas? Torna-se um desafio ainda maior, quando pensamos em relação à produção contemporânea, entender como essa memória será preservada para as próximas décadas, para as próximas gerações. Essa reflexão, pelo que tudo indica, torna-se cada vez mais presente, necessária e será mais e mais aberta, compartilhada entre a sociedade. Os meios de produção, os trabalhos em rede, realizados de maneira colaborativa, atomizados entre os meios digitais, cada vez mais

comuns a quase todas as pessoas, nos colocam desafios de leitura, fruição, registro, conservação, memória, etc.

Será que estamos vendo uma descentralização real dos meios em que todos podem acessar, ser, fazer e gerar conteúdo? Ou será que as tenebrosas narrativas distópicas preconizadas no século passado por autores como Orwell (1903 - 1950) e Welles (1915 - 1985), em que a humanidade teria um destino controlado por máquinas e uma “entidade” totalitária, estariam corretas? Seria esse apenas um olhar ficcional, maniqueísta, ou algo muito mais próximo da realidade do que imaginaram?

Como será que essa arte “rebelde”, marginal por natureza, muitas vezes motor de mudanças concretas em costumes e fazeres, responderá diante do que temos como panorama real? O Brasil parece ter entrado em um túnel do tempo, voltando aos sombrios anos de chumbo iniciados em 1964. Temos visto uma escalada de violência institucional cada vez mais perigosa e assustadora. Os discursos estão acirrados e parece que, parte da sociedade, não consegue compreender ou mesmo acreditar que possamos cair em um estado em que os direitos civis possam ser ainda mais cerceados.

Como os artistas poderão responder e contribuir para termos um desfecho democrático e social, sem o rompimento institucional, mantendo a ideia e os ganhos civilizatórios acordados entre as nações?

Talvez, nesse panorama, tenhamos que repensar a ideia dos arquivos, dos fluxos de informação e veiculação das obras e, até mesmo, novamente, o conceito de obra e autor. Uma discussão que vem ganhando forma, e não é de hoje, trata do apagamento da história. O apagamento das populações desfavorecidas. Parece estar provado que na história Ocidental, algumas narrativas estão marcadas para desaparecer. A política do apagamento como política institucional de estados totalitários parece ser o procedimento normalizado como o padrão em nosso país e não faltam exemplos. Basta ver a diáspora dos povos africanos; o tratamento dado às populações indígenas; o descaso com a cultura de modo geral; os sucessivos incêndios ocasionados nos últimos anos, como o do Museu da Língua Portuguesa, o Museu Nacional, no Rio de Janeiro e, agora, recente, o triste caso da Cinemateca em São Paulo. Se museus e arquivos dessa importância desaparecem, em meio a um destino previsível e que poderia ser evitado, o que pensar da produção

contemporânea da Arte Correio e de outras tantas experiências realizadas dentro do que entendemos por Arte Conceitual?

Não temos a resposta, mas a provocação feita é no sentido de que tenhamos consciência de que o que está em curso de ser institucionalizado, não atende ainda a demanda e está distante das reais necessidades do que temos como ideia de Educação e Cultura a partir do patrimônio que é, ou deveria ser, preservado.

6 UMA POÉTICA DA DERIVA NA CIDADE – DESENHO, PINTURA, GRAVURA E EXPERIMENTOS HÍBRIDOS

Este capítulo apresenta trabalhos autorais, individuais e coletivos, que transitam pelas linguagens do Desenho, Gravura, Pintura e Arte Urbana, contendo também registros de sonoridades, vídeos e depoimentos colhidos em derivas realizadas ao longo do desenvolvimento da pesquisa.

Na ação do Coletivo Ateliê 308, a Poética da Deriva constitui-se como uma forma de manifestação de arte inspirada na Teoria da Deriva de Guy Debord, a partir de um artigo publicado originalmente no número 2 da Revista Internacional Situacionista em 1958. O conceito de Deriva defendido por Debord relaciona-se com vários outros aspectos que uma caminhada pode proporcionar: o contato com as pessoas; a revelação de lugares e realidades; as emoções trocadas a partir das experiências vividas; a escolha dos trajetos; a investigação. Nas palavras do pensador francês:

O conceito de deriva está ligado indissoluvelmente ao reconhecimento de efeitos da natureza psicogeográfica, e à afirmação de um comportamento lúdico-construtivo, o que se opõe em todos os aspectos às noções clássicas de viagem e passeio. (DEBORD, 2019)

Lembramos que Baudelaire (1821–1867) já havia discutido algo parecido ao falar do olhar do caminhante como o olhar de um *flâneur*, termo que significa “carrinho de bebê”, que o poeta empregou como uma metáfora para a caminhada desinteressada, aberta ao desconhecido e à surpresa do encontro com o desconhecido (BAUDELAIRE, 1985).

Todo o material foi selecionado tendo em perspectiva a ideia de interação de diferentes maneiras com o público fruidor, considerando o Ativismo como uma possibilidade e um dos elementos principais de configuração e estruturação dos trabalhos.

A recorrência de temas e procedimentos que acompanharam o desenvolvimento desse trabalho nos fez entender que o caráter experimental entre meios e linguagens seria o melhor caminho a ser adotado. Essa

recorrência encaminhava a produção pessoal deste pesquisador na direção da construção de trabalhos em que predomina uma leitura dialógica entre o fazer, a prática e o ambiente, mediados por questões que relacionam Arte e Política, nos aproximando da chamada Poética Artivista, que, em nosso entendimento, se configura também por ser híbrida, como já dissemos em diversos momentos, e aqui consistiria num exercício de hibridação de meios e sistemas (VALENTE, 2008) no desenvolvimento do trabalho de registros envolvendo uma variedade de meios e materiais, e diversas linguagens artísticas, que entram em sintonia com nossa proposição de cidade como campo ampliado, inspirada a partir das reflexões de Rosalind Krauss (2015), com a transferência das atividades do ateliê para o espaço público. Nessas ações artivistas, foram criados os trabalhos Itinerário, Paternal e Labor.

6.1 Itinerário: Deriva, Não-Lugares e Apagamento

Entendendo por ambiente o espaço em que se vive e trabalha, a maioria dos estudos apresentados tratam de memórias, lugares e pessoas relacionadas aos seus ambientes. A começar pelas memórias pessoais do pesquisador, mais precisamente a de seus pais, imigrantes portugueses, que chegaram ao Brasil no quarto centenário de São Paulo. A propósito, entre as memórias, as mais recorrentes e presentes são as que abarcam o território compreendido entre duas cidades, no eixo que se estende entre as cidades de Guarulhos e São Paulo, narradas por seu pai e desenhadas pelo pesquisador.

A partir dessas memórias coletadas, foi sendo ampliado o raio de ação da pesquisa, recolhendo depoimentos entre amigos, companheiras e companheiros do Coletivo, trabalhadores da Cultura e pessoas encontradas nas ruas.

Os depoimentos foram transformados em desenhos, xilogravuras, colados em locais públicos como lambe-lambes, contendo *QR Codes* (Figuras 55-56), que podem ser acessados e direcionados para poemas, sonoridades e histórias aleatórias disponíveis *on-line*, hibridando neste caso os meios artesanais, empregados inicialmente, ao meio digital como forma final de fruição. Retomando Marc Augé (1994; 2019), do não-lugar das ruas ao não-

lugar virtual, o trabalho envereda para a discussão da invisibilidade, do não-pertencimento e do apagamento.

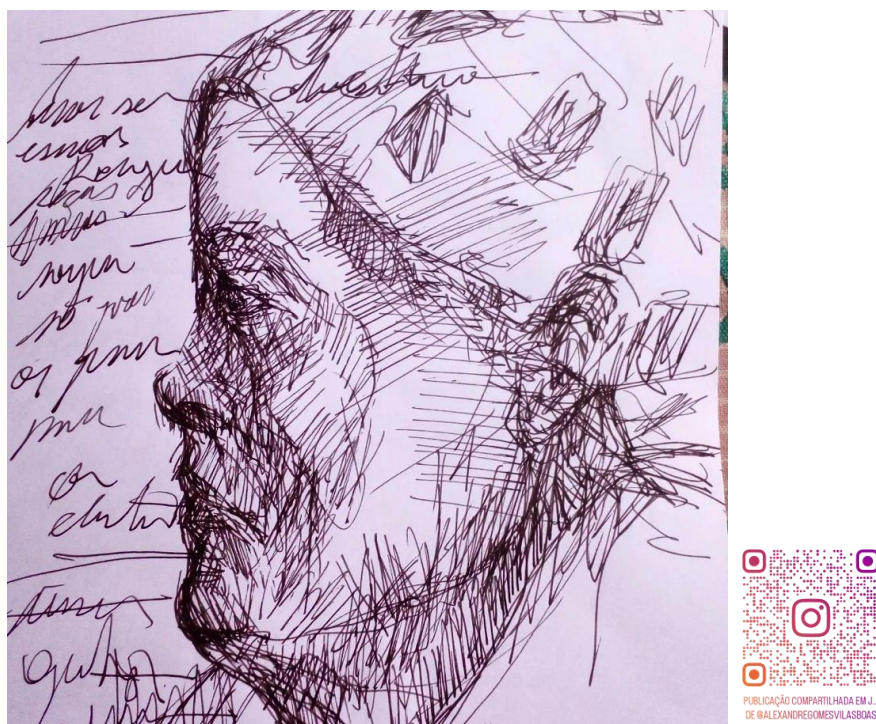


Figura 55 – Mulher. Vendedora ambulante do Mercado Municipal da Penha. 2021. Bico de Pena s/ papel, Xerox e colagem com QR Code.
Fonte: Acervo Pessoal.

Os trabalhos *on-line* não têm necessariamente a correspondência exata com a imagem nos lambe-lambes. Essa não-correspondência foi uma decisão tomada após a leitura do livro *Leite Derramado*, de autoria de Chico Buarque de Hollanda (2009), em que o protagonista, um idoso acamado, pouco a pouco perde a sua memória. Seus pensamentos se misturam com histórias reais de sua cuidadora, entrecortados por trechos de sua realidade, numa narrativa em que cada detalhe, ao ser repetido, é construído de maneira diferente, de forma que os personagens são trocados e suas ações igualmente confundidas com delírios ou sonhos. A personagem passa a ter dúvidas se viveu ou não os fatos dos quais está se lembrando e se as pessoas com quem interage são ou não verdadeiras.

Partindo dessa narrativa, percebemos que os registros que fazíamos eram, de todo modo, um recorte, um olhar do autor-editor. O que nos levou novamente ao pensamento já citado do poema de Waly Salomão (2007): “a memória é uma ilha de edição”. Fizemos, então, uma reflexão sobre os

apagamentos diversos e, neste caso, ampliando o conceito de Epistemicídio de Boaventura (2009), o genocídio epistemológico que apaga a existência de populações inteiras, entendemos a história dos retirados de suas terras, aqueles que desaparecem ao longo do tempo, por mais que resistam e permaneçam por meio de sua cultura e suas histórias.



Figura 56 – Limpador de Peixes. Feira da Ponte Grande, Guarulhos. 2021.
Nanquim sobre papel, Xerox e colagem com QR Code.
Fonte: Arquivo pessoal.

Acreditamos que chegamos a esse trabalho, essa forma de registro, por uma necessidade pessoal do pesquisador, que, em parte, acompanhou a história de vida de seus pais e demais parentes, todos imigrantes. Sua participação em grupos sociais, como a Pastoral da Terra, entre outros, lhe deu a consciência da relação que existe entre aqueles que saem de suas terras em busca de sobrevivência, de uma vida melhor, e cujas histórias são esquecidas.

O êxodo de pessoas sempre existiu na História da Humanidade, mas, ser obrigado a sair para que se possa sobreviver, contrariando a vontade

própria de permanecer, é sempre muito doloroso. Na História do Brasil, temos essa mácula, de populações inteiras, milhares de pessoas trazidas de maneira criminosa, para nossa tristeza, um trauma social que ainda não foi completamente resolvido em nossa sociedade.

Esse trabalho não é um trabalho completo, é uma aproximação, um registro sobre as andanças e vivências realizadas por nós ao longo de um tempo. Entendemos que a História Contemporânea nos desafia a esse procedimento de registro material, num tempo em que tudo parece estar destinado a desaparecer. Se, por um lado, temos o universo digital que nos permite ampliar tudo de forma muito rápida e, antes, impensável; por outro lado, tudo parece ser esquecido igualmente, como um não-lugar virtual (AUGÉ, 2019). O apagamento acontece de forma veloz, em questão de segundos, alimentado pela subjetividade da comunicação, num tempo não biológico, que parece ser o tempo da máquina.



Figura 57 – Caffé (sic) Torrado, 1826. Jean-Baptiste Debret. Aquarela sobre papel, c.i.d. 15,40 cm x 19,60 cm. Museu Castro Maya - IPHAN/MinC (Rio de Janeiro).
Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural *On-Line*.

Foram muitas as referências adotadas para nossos registros. Algumas, acreditamos que seja necessário citarmos, como é o caso de Jean-Baptiste Debret (1768–1848), pintor que integrou a Missão Francesa no Brasil e que fez centenas de registros em aquarelas (Figura 57), pinturas, litogravuras e desenhos, publicados mais tarde em três tomos⁸⁰, compondo um belíssimo e importante registro, em que pese todo o filtro cultural de seu olhar de homem europeu, acusações de plágio e outras polêmicas em torno de seus trabalhos; de todo modo, é difícil não reconhecer a importância historiográfica desse trabalho para o nosso país.

Os registros de Debret, assim como os de Rugendas (1802–1858)⁸¹ e tantos outros, nos permitem entender melhor a nossa História, tão mal resolvida até hoje. O desaparecimento trágico de vidas inteiras, destinadas ao genocídio chamado Brasil, aparece em muitas outras manifestações de artistas, escritores, músicos, pessoas sensíveis que emprestaram suas vozes para narrar essa tragédia. A célebre frase de Serafim Ponte Grande, de Oswald de Andrade (1971, p.122): "O Brasil é uma República Federativa cheia de árvores e gente dizendo adeus. Depois todos morrem", nos serve bem para ilustrar o quanto precisamos conhecer, narrar, fazer saber de nossas vidas, para a compreensão destes tempos que parecem ser tragicômicos, ou, quem sabe, apenas trágicos.

6.2 Paternal: Registro de Memória Imigrante

Outro ponto que nos conduziu para uma ênfase sobre a memória foi o falecimento de Manuel dos Santos Vilas Boas, pai do pesquisador durante os anos em que a pesquisa foi realizada. De repente, o trabalho que estava ainda sendo gestado, em pensamento, sofreu um abalo. Um abalo em que se perde parte fundamental, senão central, da noção do que se faz. Neste caso, uma perda definitiva, para sempre, sem qualquer possibilidade de recuperação.

O Desenho sempre foi uma sofisticada forma de comunicação, uma maneira, talvez a primeira, de se elaborar um código que não necessitasse de palavras, um código universal. Na história pessoal deste pesquisador, o

⁸⁰ *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*, publicado em Paris, entre 1834 e 1839.

⁸¹ Johann Moritz Rugendas, pintor alemão que integrou a expedição do Barão Georg Heinrich von Langsdorff (1774–1852) ao Brasil, iniciada em 1824.

desenho aparece como uma maneira de interação com seu pai, que também fazia pequenos registros em pedaços de papel utilizados para embrulhar mercadorias no comércio em que trabalhou por toda a vida. Seus desenhos, feitos geralmente com caneta, eram pequenos apontamentos de memórias, lembranças de sua vida, lugares por onde passou, pessoas que conheceu, animais de sua juventude no campo e no mar (Figura 58).



Figura 58 – A pesca, um dos temas recorrentes e que faziam alusão à infância do Sr. Manuel. 2015–2018. Manuel dos Santos Vilas Boas. Desenho em caneta sobre papel *layout* A4.
Fonte: Arquivo Pessoal.

Quando perguntado sobre seus desenhos, um Sr. Manuel encabulado, tímido, dizia: “Ah, isto são só porcarias”. Por sorte, conseguimos resgatar várias destas “porcarias” que foram descartadas por ele no lixo. Certa vez, flagrou-nos retirando os papéis com os desenhos amassados da lata de lixo e nos perguntou, perplexo: “Para quê você quer essas porcarias?”, ao que respondemos: “coleciono porcarias, eu gosto dessas aqui, em especial”. Apesar de ser um fato anedótico, um “causo”, é verdadeiro e nos faz refletir sobre a fragilidade daquilo que fazemos, sobre o quanto nossa estima, ou autoestima, é também um dado cultural que pode ser importante como elemento marcador de nossas histórias.

Os registros do Sr. Manuel não se restringiam apenas ao papel e ao lápis, ou caneta. Algumas vezes, utilizava outros materiais, retirados de embalagens, pedaços de madeira de caixas de frutas (Figura 59), papelão, plásticos, e até argila, como podemos verificar, em peças que se assemelham a uma espécie de *assemblage*, um aproveitamento dos materiais que tinha em mãos. Além dos desenhos, havia também objetos tridimensionais, como no caso dos trabalhos em argila (Figura 60).

A ideia desse trabalho de registro que, a princípio, era gravar vídeos – depoimentos, e cruzar essas referências com desenhos feitos por seus pais, amigos, conhecidos e seus próprios desenhos, teve que ser repensada. A partir disso, foram editados e realizados em uma multiplicidade de linguagens e meios. Mas o tempo... ...sempre o tempo.

A partir desse evento doloroso e desestabilizador, a memória passou então a ter outro sentido, porque, agora, parte dela não era mais possível de ser registrada, narrada ou verificada, principalmente na ausência. Havia, então, apenas uma tentativa de aproximação, recordando e reconstruindo algo parecido. Apenas parecido.

A reconstrução, no entanto, possui sempre um elemento de entrave presente, que é o engano dos sentidos. O embaralhar das peças desse jogo de memória, que já não se sabe mais ao certo, quais são reais, ou não. E mesmo que sejam reais, essas peças que se tem à mão, quais seriam mesmo as suas posições, os seus lugares?



Figura 59 – Um homem barbado com chapéu e bengala, 2015-2018. Manuel dos Santos Vilas Boas. Caneta hidrocor em madeira de caixa de frutas.
Fonte: Arquivo Pessoal.



Figura 60 – Retrato de um homem, provavelmente, um autorretrato, 2015–2018. Manuel dos Santos Vilas Boas. Argila em ponto de osso (quando está seca, porém sem ter sido queimada e transformada em cerâmica).

Fonte: Arquivo Pessoal.

A aceitação da morte, a incapacidade que temos diante dela e o sentimento de impotência diante de sua chegada, fazem com que a ideia de registro tenha o seu sentido ampliado, afinal, é naquilo que produzimos que ficam os rastros de nossa passagem pela vida. Considerando isso, percebemos o quanto das histórias contadas são sempre um recorte valioso, uma amostra que nos revela e que diz muito sobre o que escolhemos compartilhar como registro de nossa história.

6.3 Labor: Acima de Tudo – Psicogeografia e Memória Coletiva

Apesar da dor inevitável da morte e o desaparecimento da presença, da referência, que ela provoca, existe algo ainda mais cruel, que é o apagamento em vida. O sofrimento de populações inteiras, tendo que enfrentar dores ainda piores. No caso de nosso país, esse é um fator que parece estruturar a nossa história, desde o surgimento dessa ideia de país chamado Brasil.

Logo em seguida a esse acontecimento em que tivemos duas perdas pessoais, fomos assaltados pelos horrores provocados pela pandemia do COVID 19 e a incapacidade governamental em gerir a crise sanitária, levando à morte quase 700 000 pessoas. As mais atingidas pela pandemia, como já era previsto, foram aquelas que eram mais vulneráveis.



Figura 61 – Frentista, Guarulhos. 2022. Têmpera acrílica sobre papel, Xerox e colagem com QR Code.
Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 62 – O barraqueiro da rua da feira. Ponte Grande, Guarulhos. 2019.
Têmpera acrílica sobre papel, Xerox e colagem com QR Code.
Fonte: Acervo Pessoal.

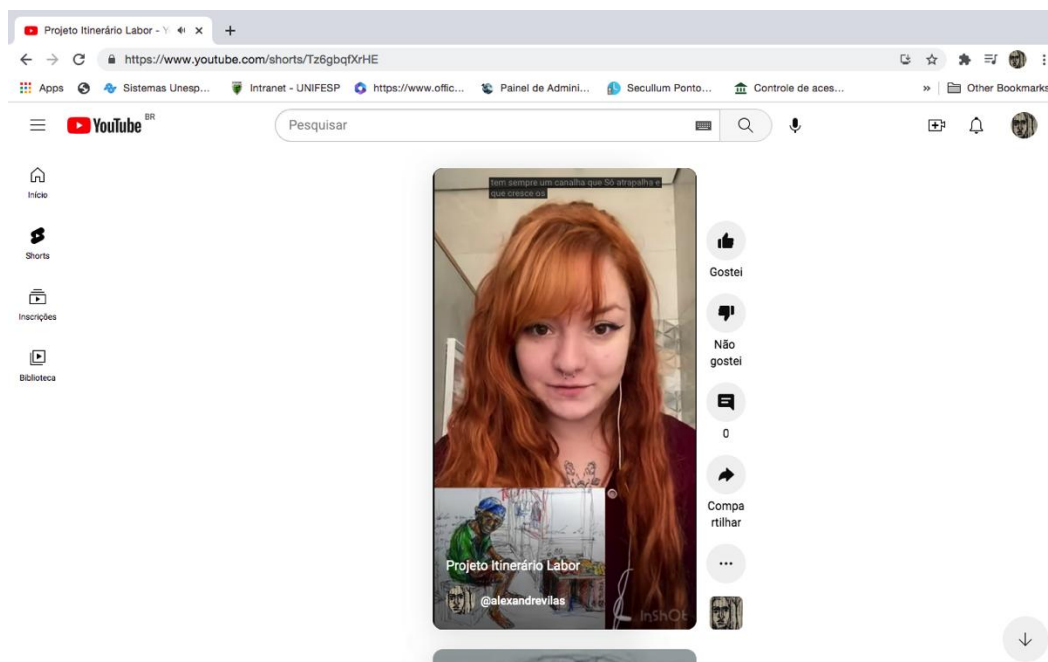


Figura 63 – Leitura de poema, por Victória Kloster, a partir do registro do barraqueiro da rua da feira. Youtube, 2023.
Fonte: Acervo pessoal.

Apesar da tristeza dessa situação em que fomos colhidos de repente, podemos compreender a fragilidade da vida, tendo que nos despedir de pessoas conhecidas e amadas sem poder, sequer, ter a oportunidade de estarmos com elas para uma última homenagem. A incapacidade do Governo Brasileiro foi avaliada por diversos organismos internacionais, que o consideraram responsável por promover um terrível genocídio.

Em que pese as interpretações diversas sobre o conceito de genocídio, recorremos mais uma vez à ideia de apagamento contido na obra do sociólogo português Boaventura de Souza Santos (2009), quando se refere ao que chama de Epistemicídio, conceito que significa um genocídio epistemológico, quando nos propõe a reflexão sobre a violência com que a história de populações inteiras foi apagada, no caso, o autor faz referência às milhares de pessoas trazidas do continente africano, escravizadas e brutalmente violentadas para fazer com que o projeto colonial das nações ibéricas atingisse seus objetivos ambiciosos, e criminosos de exploração. As culturas foram intencionalmente atacadas e reduzidas, em todos os sentidos, em função do projeto de colonização e domínio:

À destruição de algumas formas de saber locais, à inferiorização de outros, desperdiçando-se, em nome dos desígnios do colonialismo, a riqueza de perspectivas presente na diversidade cultural e nas multifacetadas visões do mundo por elas protagonizadas. (BOAVENTURA, 2009, p. 183).

Em nosso entendimento, o conceito de Apagamento que Boaventura utiliza para falar do Brasil colonial, é, não somente atual, como, infelizmente, indica uma política de extermínio velada e mantida em nossa sociedade. Política que, sem dúvida, foi muito agravada durante a gestão de Bolsonaro, que fez reiterados ataques e desmonte das instituições reguladoras, responsáveis pela manutenção dos direitos humanos.

Deriva (DEBORD, 2019) e Campo Ampliado (KRAUSS, 2015) circunscrevem as ações artivistas do Coletivo Ateliê 308: Diante daquele panorama de tragédia nacional, entendemos que poderíamos contribuir de alguma maneira registrando a história de pessoas que permaneceram em seus postos de trabalho durante a pandemia, por não contarem com alternativas de subsistência (Figuras 61-68). Em caminhadas diárias, foram feitos registros

que, depois, foram transformados em xilos, desenhos, pinturas, e serviram como material de arquivo para o desenvolvimento de novos trabalhos.

As imagens realizadas nas periferias da cidade de Guarulhos tiveram por objetivo registrar parte da realidade comum a muitas outras periferias do mundo: A estrutura precária; o abandono do governo; a população entregue à própria sorte, tendo que resolver suas questões diárias, convivendo com as dificuldades da falta de água, energia elétrica, transporte público; os problemas com a violência, o tráfico; os contrastes entre as classes sociais, agora com o agravante trágico de uma pandemia; enfim, todos os dolorosos “efeitos da natureza psicogeográfica” (DEBORD, 2019) que foram se manifestando a partir das caminhadas, conversas, registros fotográficos e desenhos realizados.

Existem muitas maneiras de abordagem da Arte Engajada, o Ativismo é apenas uma delas. De todo modo, os problemas estruturais brasileiros, as pautas sociais, hoje, são discutidas e estão presentes nas mais variadas formas da Arte Contemporânea. Refizemos leituras que consideramos essenciais para a formação do pensamento moderno brasileiro e que já indicavam, há pouco menos de um século, os problemas estruturais do país. Autores como Gilberto Freyre, Caio Prado Júnior, Milton Santos, Sérgio Buarque de Hollanda, entre outros, serviram como nosso ponto de partida para entender a origem de nossos principais problemas. Investigamos os autores contemporâneos que analisam o Brasil sob uma perspectiva decolonial, como Ailton Krenak⁸², Sílvio de Almeida, Djamila Ribeiro, Esther Solano, Mario Pedrosa, Paulo Arantes, entre outros, e que consideramos estar em sintonia muito próxima das pessoas e lugares que escolhemos para fazer nossos registros. Entendemos na obra desses autores, a condição que nos permite compreender a trajetória política do Brasil contemporâneo e de que maneira as Artes conviveram com essa realidade.

Dois momentos, em especial, nos interessam muito. O início do século XX e a atuação dos modernistas brasileiros em seu questionamento sobre a

⁸² Ailton Krenak, líder indígena da etnia Krenak, além das diversas considerações, denúncias e advertências que faz sobre o genocídio indígena e a destruição do planeta, em seu livro *Ideias para Adiar o Fim do Mundo*, evoca a necessidade de se contar as histórias para resistir à destruição causada pela dita civilização, fundamentada no modelo eurocêntrico ao qual fomos submetidos desde o princípio.

brasilidade, em contraposição às tentativas oficiais de criar uma identidade nacional oficial, classista, eugenista e racista.

Os modernistas tinham a consciência do Brasil plural, incontido na estrutura oficial dominada por oligarquias que nada tinham de relação com a população, a não ser pela maneira cruel como a explorava. Artistas, escritoras e escritores, intelectuais e muitas outras pessoas engajaram-se para que o público pudesse perceber a ideia de que somos esse amálgama, esse povo composto por uma simbiose de culturas. Entendemos que é nesse momento que surge a figura do anti-herói, o trapaceiro macunaímico introjetado no imaginário nacional, desse ser humano que consegue sobreviver por meio de sua astúcia no país das contradições, uma alegoria de um povo resistente, contraditório, sofrido, mas vivo e intenso.

O outro momento é o que se relaciona com as transformações ocorridas no Pós-Moderno, quando artistas modificam os códigos estrategicamente para a preservação de suas vidas, diante da ditadura assassina, e para fortalecer os movimentos e formar uma resistência cultural e poética contrários à violência institucionalizada pelo golpe de 1964. Violência que não se iniciou em 1964, sempre esteve presente, desde 1500, nesse processo de apagamento de populações inteiras, promovido pelas classes dominantes, do qual Boaventura nos fala. Processo, inclusive, que antes era velado, mas que agora é mostrado sem nenhum pudor ou constrangimento pela dor que causam nas populações despossuídas.

Entendemos que as histórias, os desdobramentos provocados por essa potência latente contida no registro, e naquilo que ele pode ativar, são maneiras de combater esse apagamento e contribuir para a reflexão sobre como estamos estruturados como sociedade. Além disto, num determinado momento da pesquisa, percebemos que a tragédia causada pelo *Corona* vírus, caíria em maior parte sobre as pessoas que habitam a periferia, como já observamos, e como é o caso deste pesquisador.

Doloroso pensar que as pessoas menos favorecidas, não tendo outras opções a não ser trabalhar de forma presencial, se expunham com muita frequência, contando com certo grau de incredulidade, no que se refere ao vírus, levando adiante, como era possível, as suas vidas. Um humor macabro ante a impossibilidade de mudar a situação. Num dado momento, o lema

utilizado pelo presidente Jair Messias Bolsonaro, "Deus acima de tudo; Brasil acima de todos", nos fez considerar os registros como uma série, que denominamos Acima de Tudo.

A ideia dessa série foi valorizar, em contraposição ao lema oportunista do político de extrema direita, os personagens anônimos que saíram para o trabalho, se expunham ao contágio e, infelizmente, em muitos casos, pagaram o alto preço, contaminando familiares ou perdendo suas vidas; em suma, uma barbárie, uma tragédia inacreditável.

Nessa mesma ocasião, o cantor Chico César lançou uma música em que a composição se deu a partir de um poema de Bráulio Bessa, *Inumeráveis*⁸³, de sua autoria, que nos pareceu ser um correspondente poético sonoro do que tentávamos traduzir para a imagem, a partir dos registros realizados na rua.

A letra trata de pessoas desconhecidas, no entanto, todas possuem nomes, profissões, desejos e sonhos que foram interrompidos pelo COVID19. No refrão, a constatação dura da realidade: "Se números frios não tocam a gente, espero que nomes consigam tocar". Segue a letra para nosso conhecimento:

Inumeráveis

Composição: Chico Cesar,
a partir de poema de Bráulio Bessa (2020)
Intérprete: Chico Cesar

André Cavalcante era professor
amigo de todos e pai do Pedrinho
O Bruno Campelo seguiu seu caminho
Tornou-se enfermeiro por puro amor
Já Carlos Antônio, era cobrador
Estava ansioso pra se aposentar
A Diva Thereza amava tocar
Seu belo piano de forma eloquente

Se números frios não tocam a gente
Espero que nomes consigam tocar

Elaine Cristina, grande paratleta
fez três faculdades e ganhou medalhas
Felipe Pedrosa vencia as batalhas
Dirigindo uber em busca da meta
Gastão Dias Junior, pessoa discreta
na pediatria escolheu se doar
Horácia Coutinho e seu dom de cuidar

⁸³ Inumeráveis. Música de Chico César publicada em 2020, a partir da letra de Bráulio Bessa. Fonte: Rádio Peão Brasil *On-Line*.

De cada amigo e de cada parente

Se números frios não tocam a gente
Espero que nomes consigam tocar

Iramar Carneiro, herói da estrada
foi caminhoneiro, ajudou o Brasil
Joana Maria, bisavó gentil.
E Katia Cilene uma mãe dedicada
Lenita Maria era muito animada
baiana de escola de samba a sambar
Margarida Veras amava ensinar
era professora bondosa e presente.

Se números frios não tocam a gente
Espero que nomes consigam tocar

Norberto Eugênio era jogador
piloto, artista, multifuncional
Olinda Menezes amava o natal.
Pasqual Stefano, dentista, pintor
Curtia cinema, mais um sonhador
Que na pandemia parou de sonhar
A vó da Camily não vai lhe abraçar
com Quitéria Melo não foi diferente

Se números frios não tocam a gente
Espero que nomes consigam tocar

Raimundo dos Santos, um homem guerreiro
O senhor dos rios, dos peixes também
Salvador José, baiano do bem
Bebia cerveja e era roqueiro
Terezinha Maia sorria ligeiro
cuidava das plantas, cuidava do lar
Vanessa dos Santos era luz solar
mulher colorida e irreverente

Se números frios não tocam a gente
Espero que nomes consigam tocar

Wilma Bassetti vó especial
pra netos e filhos fazia banquete
Yvonne Martins fazia um sorvete
Das mangas tiradas do pé no quintal
Zulmira de Sousa, esposa leal
falava com Deus, vivia a rezar.

O X da questão talvez seja amar
por isso não seja tão indiferente
Se números frios não tocam a gente
Espero que nomes consigam tocar

A letra de Bráulio Bessa trata desse país plural, formado por pessoas tão diferentes, repletas de qualidades, que se perderam de forma banal. Um problema chama a atenção na descrição de uma pessoa citada, Felipe Pedrosa, motorista de aplicativo que busca atingir a sua meta diária. Chico e Bráulio trazem à tona o problema do trabalho informal, que explodiu em

números estratosféricos diante da crise do vírus e o desemprego gerado pelas desastrosas reformas da economia e do trabalho, além do impacto dos anos anteriores, agravados pelo *impeachment* de Dilma Rousseff, quando o país mergulhou num abismo, numa viagem que parecia irreversível.

Antes de chegarmos à conclusão desse trabalho, nos deparamos ainda com os reflexos e a constatação disso, que afirmamos ter sido o genocídio, ou o Epistemicídio e que ainda permanece. Tivemos o triste episódio nos recentes acontecimentos políticos no país, em que uma tentativa de golpe no dia 08 de janeiro de 2023 culminou com a invasão do Congresso Nacional, e que nos deixam um exemplo inequívoco do ódio que a extrema-direita tem pela cultura. Além da carga simbólica contida na invasão da Praça dos Três Poderes, a destruição de obras de arte, documentos e registros históricos, nos deixa o exemplo do quanto a cultura, as artes e a memória podem ser incômodos para quem almeja o predomínio de suas ideias no campo político. Esses atos demonstraram o pouco apreço pela democracia, pelo patrimônio cultural, que parcela da sociedade alimenta, dentro de sua quase total ignorância.

A destruição de obras de arte e do patrimônio nada tem a ver com o conceito de Artivismo. Não foi uma retirada pontual ou um ataque a uma ideia de representatividade com a qual não se concorda, como foi aventado por mecanismos de extrema direita, tentando justificar a ação criminosa dos pretensos manifestantes. Ao contrário, foi uma tentativa de golpe, abolindo todos os mecanismos e símbolos do sistema democrático, por meio de atos de violência que beiram ao terrorismo. Por sorte, não houve ocorrência de vítimas fatais.

Ainda é cedo para compreender todos os detalhes que levaram a esses atos, embora já estejam sendo investigados e se tenha um número considerável de provas que parecem estar chegando muito próximo dos verdadeiros responsáveis; mas, mesmo que ainda demore para termos uma conclusão, já é possível verificar o quanto a condução dessa massa de pessoas tem de semelhante com as estratégias de comunicação de Benito Mussolini (1883–1945) ou de Adolf Hitler (1889–1945).

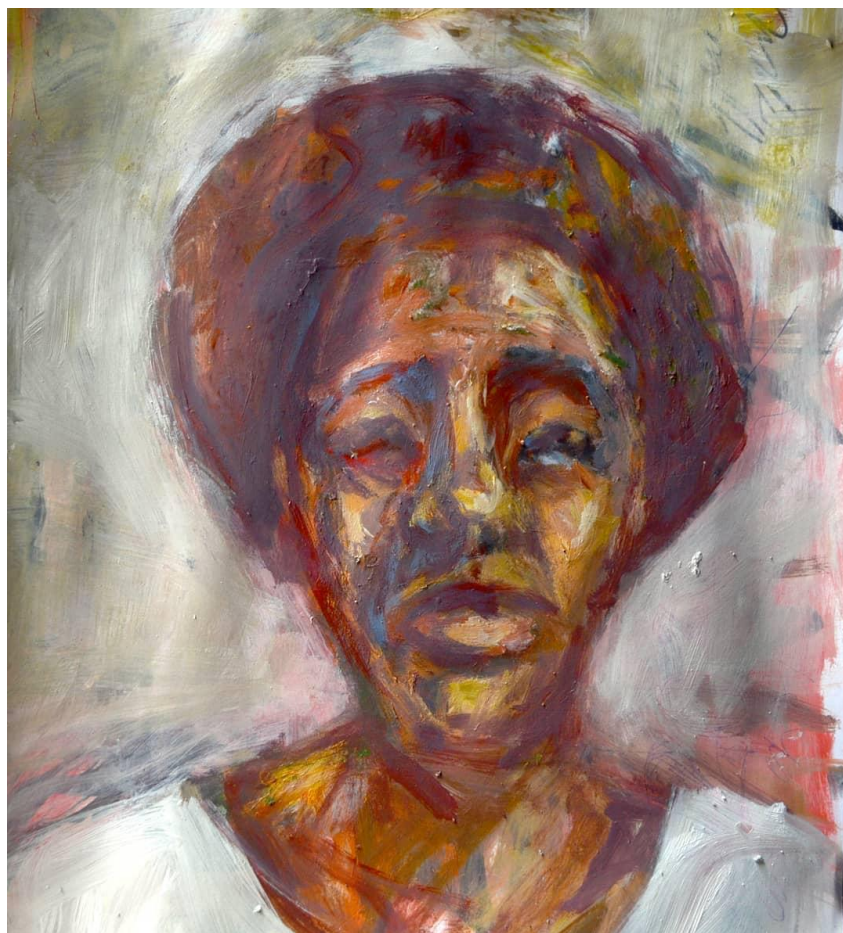


Figura 64 – Hermínia. Guarulhos, 2021. Têmpera acrílica sobre papel, Xerox e colagem com QR Code.
Fonte: Youtube. On-Line.

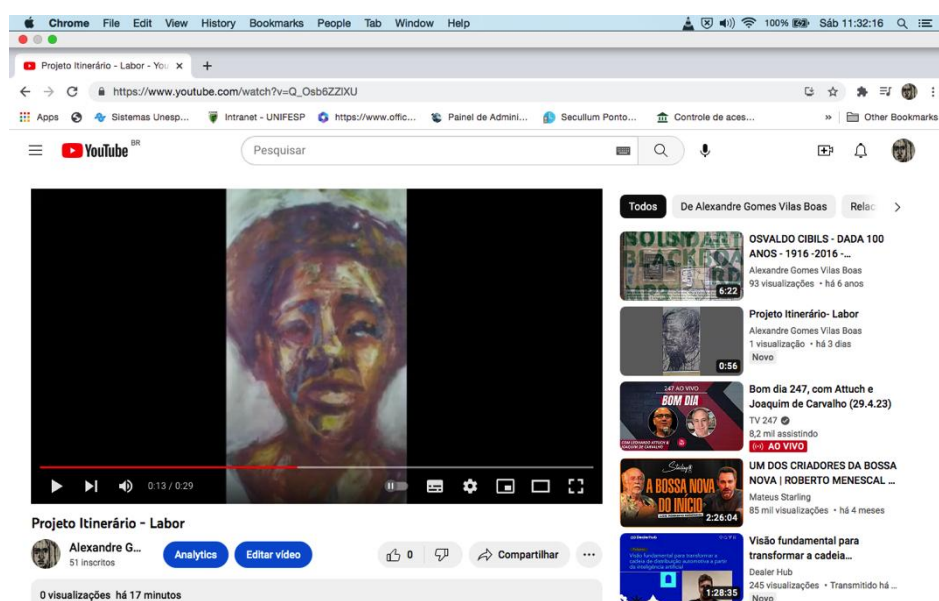


Figura 65 – Leitura de poema, por Julianne, professora, a partir do registro de Hermínia, auxiliar de limpeza (falecida).
Fonte: Youtube On-Line.



Figura 66 – Professora aposentada, 2021. Nanquim sobre papel. Lambe-lambe. Imagem transformada em lambe-lambe, com vídeos poemas, depoimentos de moradores locais. As imagens são coladas em postes, com *QR-CODES*, poemas e *links*.
Fonte: Youtube. OnLine.



Figura 67 – Professora, 2021. Têmpera sobre papel, Xerox. Lambe-lambe. Imagem transformada em lambe-lambe, com vídeo depoimento de moradores locais. As imagens são coladas em postes, com QR-CODES, poemas e links.
Fonte: Acervo pessoal.

Não devemos esquecer que, em ambos os casos, do Fascismo e do Nazismo, a ascensão desse tipo de pensamentos aconteceu a partir de uma rede sólida de estratégias de propaganda e da propagação de discursos de ódio⁸⁴. Para os que estiveram envolvidos nesses atos, não se trata de vencer pelo debate de ideias, de compartilhar sonhos, utopias, como é comum em toda a sociedade livre. Aniquilar o que consideram como sendo contrário aos

⁸⁴ Recomendamos o documentário *Arquitetura da Destruição*, de 1989, em que o diretor sueco, Peter Cohen (1946 -), apresenta didaticamente a maneira como entende a consolidação da Alemanha Nazista, o *zeittergust*, e o uso da propaganda e da arte a serviço dessa grande loucura que mergulhou o mundo na II Grande Guerra Mundial.

seus ideais, o adversário e, se possível, tudo aquilo que possa lembrar a sua existência, torna-se um objetivo.

Sob essa ótica, os radicais extremistas atuam entendendo que é preciso destruir, de todas as maneiras possíveis, aquele que elegem como inimigo. Tentam justificar toda a violência que empregam alegando a necessidade de fazer a manutenção do poder que almejam.



Figura 68 – Trabalhadora do comércio – funcionária de pizzaria, 2021. Imagem transformada em lambe-lambe, com vídeo depoimento de moradores locais. As imagens são coladas em postes, com QR-CODES, poemas e links.
Fonte: Youtube. On-Line.

Essa violência, no caso brasileiro, gerou ainda outro genocídio. Tivemos a triste confirmação sobre o que já se sabia, mas, talvez não se imaginasse que o agravamento fosse numa proporção tão grande e aviltante, que é o problema relacionado às questões indígenas, em especial, os pertencentes à cultura Yanomâmi. Na transição do ano de 2022 para 2023, com a mudança de governo, foi confirmada a suspeita e trazido para conhecimento público o descaso e o assassinato programado dos Yanomâmis, fruto do abandono de políticas públicas de modo intencional, provocado e ostensivamente defendido por iniciativas da gestão Bolsonaro no Governo Federal.



Figura 69 – Protesto feito em Brasília, por ocasião do desaparecimento de Bruno Pereira e Don Phillips. Junho de 2022.

Fonte: Poder 360, *On-Line* (2022).



Figura 70 – Protesto em Nova York, por ocasião do desaparecimento de Bruno Pereira e Don Phillips. Junho de 2022.

Fonte: Terra *On-Line*.

Meses antes desses acontecimentos escandalosos, tivemos ainda outro, igualmente terrível. O assassinato de um indigenista, especialista de carreira, considerado um dos maiores conhecedores do Vale do Javari e das populações que lá habitam, Bruno Pereira (1980–2022) e um repórter de renome internacional, também jornalista experiente em áreas de conflito, Don Phillips (1964–2022), ambos, vítimas de crime organizado, em território pertencente aos povos originários do Amazonas, mas, dominado por grupos

que dividem o poder entre traficantes de drogas e armas, garimpeiros e uma população ribeirinha, refém desses grupos. Naquele momento, o Brasil foi denunciado por diversos organismos internacionais, dentre os quais, a Anistia Internacional, que apontou em seu relatório a preocupação da não observância do cumprimento dos direitos e das liberdades garantidas pela Carta de Direitos Humanos.

Semelhante ao caso do assassinato de Chico Mendes, que também ganhou projeção internacional na década de 1980; ativistas do Brasil e de todo o mundo protestaram em diversas capitais, cobrando uma resposta do Governo do Brasil sobre o caso. Dois pontos merecem ser observados. Na ocasião em que Chico Mendes foi assassinado, não existia ainda para o grande público, a *internet*. Tudo era muito mais lento, a informação levava bem mais tempo para ser divulgada. Sobre o caso atual, envolvendo Bruno e Don, a imagem de divulgação para as manifestações ganhou o mundo rapidamente. Produzida por um *designer* ativista brasileiro, Cris Vector, a peça gráfica (Figura 69) ganhou diversas versões em escalas diferentes, que foram reproduzidas em adesivos, cartazes, camisetas e inclusive em mídia eletrônica (Figura 70), como foi o caso de um carro de som circulando pelas ruas de Nova York, num processo que promoveu uma hibridação de *design* e ativismo, bem como a hibridação de meios, do industrial com o digital, envolvendo recursos visuais, verbais e sonoros. Isso nos aponta para o fato de que o envolvimento das pessoas sobre o que se entende por Artivismo é algo que articula uma relação muito maior de fatores, criando uma rede tão vasta e plural, que torna impossível imaginá-la vinculada apenas a uma área de conhecimento.

Nossos registros foram feitos na cidade e, evidentemente, não dizem respeito a problemas tão complexos e, aparentemente, tão distantes. Porém, quando iniciamos os diálogos com as pessoas retratadas, começamos a perceber um fio condutor que unem essas vidas. Primeiramente, muitos dos entrevistados que registramos são pessoas oriundas de realidades diferentes da grande capital que é São Paulo.

Na medida em que íamos conquistando a confiança da pessoa que estava sendo registrada, emergiam histórias de dor e sofrimento que, se não eram trágicas como as de Bruno, Don ou Chico Mendes, ainda assim traziam

consigo uma raiz, uma origem próxima, que está ligada à extrema pobreza e à falta de condições básicas de sobrevivência.

Parte considerável da triste história da diáspora dos povos africanos, gerada no passado, permanece, contada por netos, bisnetos, parentes distantes, mas que trazem vivas as marcas do país colonial. Situação igualmente encontrada nos entrevistados de origem nos povos indígenas e, até mesmo, nos europeus refugiados de guerras, perseguições étnicas e fome.

São Paulo, assim como Guarulhos, abriga essa pluralidade que é, em verdade, uma das marcas de nossa identidade. Para a coleta das histórias, utilizamos o procedimento de deriva, entendendo que essa seria uma forma de investigar a realidade e transformá-la em registro, documento não limitado a uma forma específica.

O material coletado durante as derivas gerou uma quantidade e, também, uma variedade expressiva de trabalhos, que foram guardados como matéria-prima para gerar novos trabalhos, resultando em um arquivo híbrido, multimídia, com uma quantidade considerável de textos, imagens, sonoridades, vídeos, entre outras formas de registro.

Essa coleta não teve por objetivo produzir um objeto estético como um produto, uma obra, embora essa comparação possa ser feita e, talvez, seja inevitável. As caminhadas foram a maneira que encontramos para abordar um problema hipotético, que seria o de registrar a realidade local, interagir com a população, ao mesmo tempo em que, utilizando-se de linguagens diversas, pudéssemos criar os trabalhos de forma conjunta, envolvendo as pessoas.

As caminhadas transformaram-se em uma forma de ação, uma intervenção direta sobre a realidade, nem sempre programada. A análise da cidade vazia, fechada por conta da pandemia, nos aponta caminhos, apresenta problemas, desnuda o que já sabemos. A caminhada, mais do que o ato de andar pura e simplesmente flanando, como sinalizava Baudelaire, nos impele ao contato com o desagradável e nos expõe ao choque cruel, inevitável, para quem estiver de olhos bem abertos, de encontrar um país que, às vezes, parece estar parado no tempo.



Figura 71 – Professora. Nanquim e crayon, 2021. Xerox e lambe lambe – QR Code. Imagem transformada em lambe-lambe, com vídeo depoimento/poesia de morador local. Imagens coladas em postes, com QR Codes, poemas e links.
Fonte: Acervo pessoal.

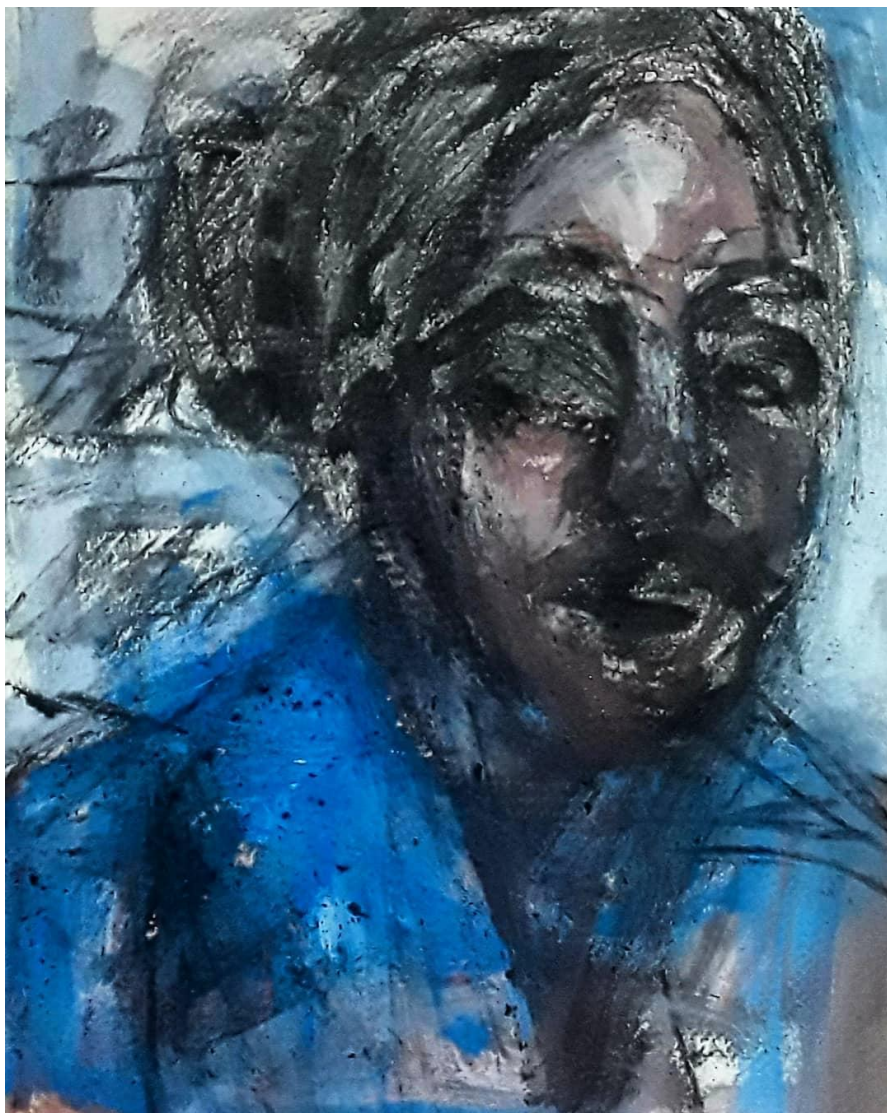


Figura 72 – Professora. Carvão e têmpera. 2021. Xerox e lambe-lambe, *QR Code*.
Fonte: Acervo pessoal.

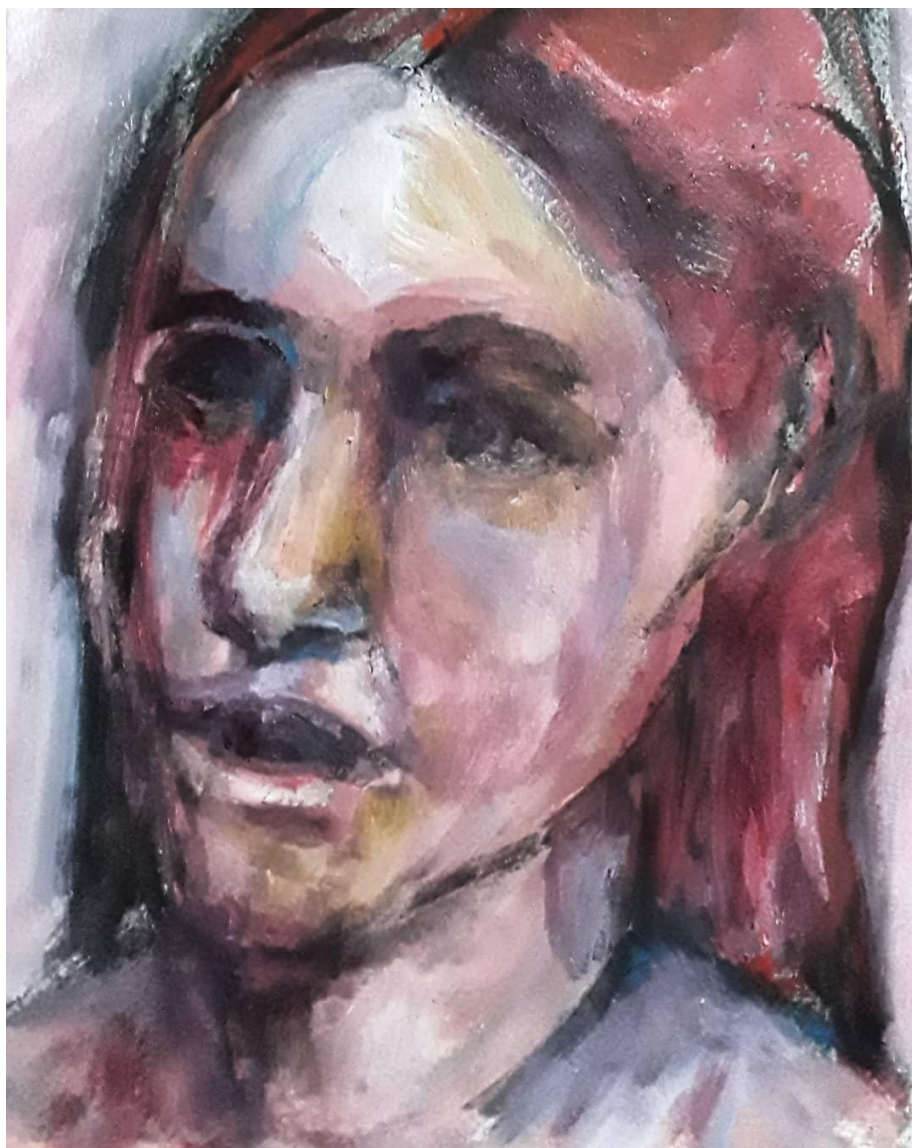


Figura 73 – Catalina. Têmpera Acrílica sobre papel. 2021. Xerox e lambe-lambe, QR Code.

Fonte: Acervo pessoal.

Registrar o que se via nesse momento tão especial da humanidade, foi uma oportunidade para ver, de perto, nossas fragilidades ainda mais expostas. Reconhecer-se no outro, nas dores, dificuldades, tristezas, mas, mais do que isso, na maneira como lidamos, todos, com os problemas que surgem; é nesse poder que detemos de retroalimentar a roda da vida, com as histórias que aprendemos e que passamos adiante, que encontramos o sentido da política. O elo que nos une como espécie. Capazes de superar as adversidades, mesmo diante de tanta dor.

A cultura é o fio delicado que no une. E esse fio, assim como o da vida, é composto por muitas linhas. Este nosso trabalho tem essa intenção, compor apenas mais uma dessas delicadas linhas, que estrutura a nossa vida; que nos alimenta para seguir; que nos dá força para sensibilizar e lutar pelo que se acredita.

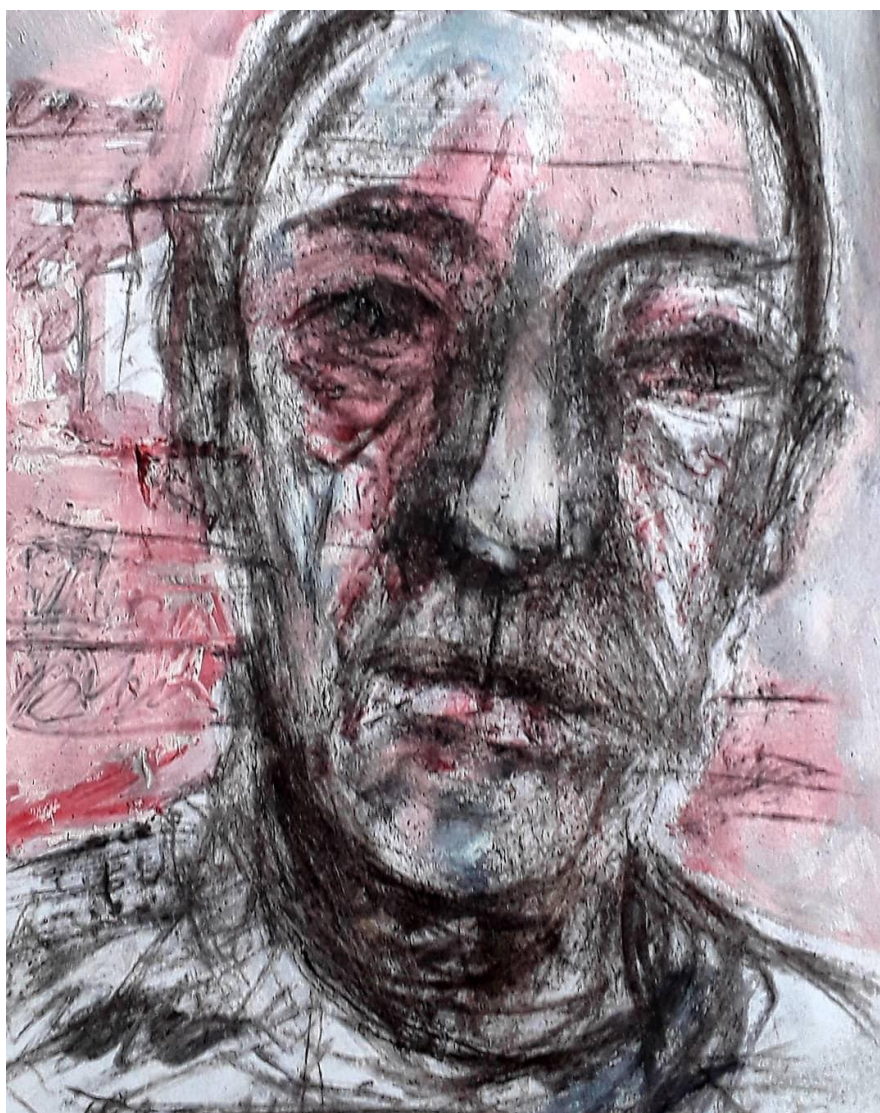


Figura 74 – O cara do balcão. Têmpera Acrílica sobre papel. 2021. Xerox e lambe-lambe, QR Code.
Fonte: Acervo pessoal.



Figura 75 – Sra. Flores. Bico de pena e lápis *crayon* sobre papel. 2021. Xerox e lambe-lambe, QR Code.
Fonte: Acervo pessoal.



Figura 76 – Cabritinha no bairro dos Pimentas. Imagem transformada em lambe-lambe, com vídeo depoimento de moradores locais. As imagens são coladas em postes, com *QR Codes*, poemas e *links*.
Fonte: Acervo pessoal.



Figura 77 – Necrópole da Vila Rio. 2022. Imagem transformada em lambe-lambe, com vídeo depoimento de moradores de outro lugar. As imagens são coladas em postes, com QR Codes, poemas e links.
Fonte: Acervo pessoal.



Figura 78 – Casa de início do Século XX. Entrada do bairro da Ponte Grande. 2022. Imagem transformada em lambe-lambe, com vídeo depoimento de moradores de outro lugar. As imagens são coladas em postes, com *QR Codes*, poemas e *links*.
Fonte: Acervo pessoal.



Figura 79 – Terminal Pimentas. 2022. Imagem transformada em lambe-lambe. As imagens são coladas em postes, com *QR Codes*, poemas e *links*.
Fonte: Acervo pessoal.



Figura 80 – O menino e a Anhuma. Xilogravura e pintura digital transformada em lambe-lambe e *outdoor* pelo SESC-Araraquara. 2023. Trabalho colaborativo a partir da sobreposição de matrizes de Alexandre Vilas Boas e Sérgio Augusto de Oliveira, para o Coletivo Ateliê 308.
Fonte: Acervo pessoal.



Figura 81 – O menino e a Anhuma. Xilogravura e pintura digital transformada em lambe-lambe e *outdoor* pelo SESC-Araraquara. 2023. Trabalho colaborativo a partir da sobreposição de matrizes de Alexandre Vilas Boas e Sérgio Augusto de Oliveira, para o Coletivo Ateliê 308.
Fonte: Acervo pessoal.



Figura 82 – Colagem de lambe-lambe em Guarulhos. 2023.
Fonte: Acervo pessoal.



Figura 83 – Colagem de lambe-lambe em Guarulhos. 2023.
Fonte: Acervo pessoal.



Figura 84 – Colagem de lambe-lambe em Guarulhos. 2023.
Fonte: Acervo pessoal.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desenvolvimento deste trabalho esteve entremeado por crises que alteraram o curso de parte da metodologia planejada, como é comum acontecer na pesquisa acadêmica. No entanto, três acontecimentos inesperados durante esse período impactaram diretamente os processos de coleta de dados: dois falecimentos – do pai e do orientador do pesquisador – e a pandemia de *COVID 19*.

Após a ocorrência desses eventos, foi preciso reconsiderar as possibilidades do que seria exequível, dentro do tempo que restava. Referimo-nos ao tempo porque, uma parcela dele, que corresponde, praticamente, a metade do período planejado para a pesquisa, foi passada em confinamento, em observância das orientações recomendadas pela Organização Mundial da Saúde.

A pandemia impactou profundamente as relações sociais, de modo geral, fazendo com que o mundo parasse, como na música *O dia em que Terra parou*, de Raul Seixas. A Terra, como sabemos, não parou, mas, parte dela, se modificou para sempre.

Estavam previstas viagens por dois países da América do Sul e uma ida a Pernambuco, no Nordeste Brasileiro. As viagens seriam parte do trabalho de campo a ser realizado. Prevíamos ações conjuntas, coleta de dados e entrevistas com artistas ativistas, com quem fizemos contato na ocasião da elaboração da dissertação de Mestrado, entre 2012 e 2015. Pensávamos em retomar os contatos para a elaboração da Tese de Doutorado.

O primeiro a ser estudado seria o uruguaio Clemente Padin, importante artista conceitual e arte postalista, como ele mesmo se auto define. Clemente é um artista de grande importância da Arte Contemporânea de seu país; preso durante a ditadura, tornou-se um dos expoentes da Arte Conceitual e Arte Ativista do Uruguai.

Na Argentina, esperávamos encontrar Gabriela Alonso para o segundo estudo de caso, artista, *performer* e, hoje, ativista que trabalha em projetos de cultura popular junto à secretaria de cultura da cidade de Buenos Aires. Esteve à frente de uma T.A.Z., Zona Autônoma Temporária, com o grupo coletivo Zona de Arte Nación.

E no Nordeste, entrevistaríamos duas pessoas para o terceiro estudo de caso. O artista multidisciplinar Paulo Bruscky, um dos pioneiros na Arte Postal e da Arte Conceitual brasileira, e Dudu Gomes, arte-postalista da Embaixada Brasileira de Arte Postal⁸⁵, pesquisador de práticas relacionadas à arte e política de resistência.

Nas três situações, a intenção inicial era a de propor um trabalho de residência artística e de intervenção em suas cidades, realizada a partir de oficinas colaborativas, mas, percebemos que seria inviável diante de todo o panorama pandêmico.

Em virtude disto, a pesquisa de campo foi alterada. Ao invés de visitarmos locais e artistas ativistas pertencentes a outros contextos, resolvemos adotar um procedimento que oferecesse menos riscos e que permitisse algum grau de interação com a população local.

Esse exercício pode ser entendido como um processo de deriva, que consiste no ato de caminhar. Imaginamos naquele momento, que o ato de caminhar em uma cidade que passava por um processo de confinamento, poderia nos fornecer dados valiosos para o trabalho, apesar dos riscos implicados que esta ação poderia trazer. Percebemos que a compreensão de tempo, espaço, prioridades, afetividades, relações de trabalho, haviam sofrido uma profunda mudança na maneira como eram assimiladas e compreendidas a partir do início da pandemia.

A decisão por caminhar teve por base o pensamento que relaciona práticas já utilizadas por artistas do passado. A ligação entre arte e vida, utilizando para isto, referências teóricas, iconográficas e estéticas de autores e artistas como: Artur Barrio, Carla Caffè, Charles Baudelaire, Francis Allÿs, Joseph Beuys, Hélio Oiticica e Paulo Von Poser, entre outros.

⁸⁵ Trabalho conceitual e colaborativo de Arte Correio desenvolvido por Dudu Gomes e sua companheira, Lara Leal, em parceria com o autor deste trabalho.

Além disto, para documentar o material coletado durante as caminhadas, foram utilizados os registros da participação em diversos projetos em que o pesquisador está inserido, tanto no grupo coletivo do qual é membro, como em grupos coletivos que atuam na cidade em que vive, em ambos casos, os registros aconteceram a partir de ações geradoras de material para a análise sobre a ideia de Ativismo.

Um dos projetos desenvolvidos pelo grupo, em especial, trata de relações do indivíduo com a memória, o patrimônio material e imaterial, e as narrativas que surgem a partir da dinâmica das caminhadas. Esse material, em nosso entendimento, constitui uma fonte rica em referências, por se tratar de um apontamento feito a partir do contato com outros lugares e pessoas.

A ideia de anotação, rascunho, *scketch* ou registro, feitos a partir de caminhadas, já era uma prática realizada por este autor, junto do grupo em que trabalha, por uma razão muito simples: a cidade em que vive possui um sério problema em manter o patrimônio histórico, e público, do município, em condições mínimas de conservação. Sendo assim, essa não era uma ideia totalmente nova, ao contrário, era um trabalho que já vem sendo desenvolvido, há, pelo menos, uma década.

O confinamento trouxe-nos algumas surpresas a partir da nova rotina ao qual ficamos todos submetidos. A necessidade que temos de contato com o outro ficou mais evidente. Percebemos que o material coletado, quando espalhado em forma de lambe-lambe, por exemplo, gerava novas imagens, histórias, reverberando nas pessoas de uma maneira que não esperávamos.

Começamos a coletar as impressões que as pessoas tinham a partir da história que ouviam ou viam, incitando-as a produzir novas histórias a partir daquelas que estavam tendo o contato.

No início dessa pesquisa, considerou-se que, parte dos trabalhos desenvolvidos pelo pesquisador, não seguiam uma regularidade quanto ao uso de meios. Havia uma alternância de linguagens, procedimentos, suportes, lugares, que formavam um conjunto “caótico”, segundo a análise de seu orientador inicial, e isto, por si, indicava uma caminho de aproximação com as poéticas híbridas e sugeriam duas possíveis abordagens para o estudo.

A primeira abordagem foi no sentido de compreender que o trabalho poderia estar em um limiar, por fazer uso de linguagens entrecruzadas, o que resultava em trabalhos com uma gênese de caráter plural, multidisciplinar, nos aproximando, do que se considerou, naquele momento, ser a poética híbrida que mencionamos.

A segunda maneira de abordagem foi no sentido de tentar compreender que a aproximação com o Ativismo estava relacionada a um ponto levantado durante o desenvolvimento inicial do projeto, que foi a constatação de que esses trabalhos tinham recorrência a temas políticos e a ações diretas, envolvendo mais pessoas, em processos colaborativos de construção.

Percebemos que havia um problema para situar e compreender qual o ponto de intersecção entre o trabalho de criação a ser realizado, a obra considerada híbrida, e o que era entendido como um trabalho político.

Passamos a considerar que a obra, quando híbrida, carrega, em si, a possibilidade de ser política por natureza. Em nossa interpretação inicial, isso ocorre porque no trabalho híbrido reside a recusa em se adequar a uma formatação demarcada por limites estanques, determinados por técnicas, tradições, costumes, enfim, por padrões, previamente estabelecidos.

Utilizamos para o aprofundamento das questões, autores que tinham relação maior com o que entendíamos ser Ativismo, dos quais, destacamos André Mesquita, Jacques Rancière, Miguel Chaia, Nicolas Bourriaud, Sylvia Werneck, e Walter Zanini, entre outros.

Diante disto, encontramos o que parece ser um embate entre artistas, instituições, crítica, mercado, o meio em geral, o que pode parecer um paradoxo. Como indicamos, artistas se relacionam com as instituições de diferentes maneiras, e o Ativismo pode ser uma dessas maneiras, mas, também poderá gerar atritos e passar para o outro lado, em oposição direta e nada fácil de se manter.

Entendemos que o Ativismo está mais fortemente ligado a um problema, uma pauta pela qual artistas resolvem se engajar e pela qual passam a “militar”. Isto significa que o problema levantado e discutido na obra pode ser tão ou mais importante do que as questões estéticas, materiais, e

procedimentais, que ocupam os pensamentos e as ações de quem produz, cria, e faz arte.

Encontramos em Nicolas Bourriaud a proposição sobre o objeto relacional, e entendemos que essa, talvez, fosse a melhor forma de associação entre quem cria e quem faz a fruição da obra. Estaria nele, no objeto relacional, a possibilidade de ação política junto ao público, que é incitado a sair de seu lugar passivo, e interagir, mesmo quando está em estado de contemplação. O desafio é fazer com que participe, criando relações significativas entre a obra e a sua vida.

Esse caráter de permanente experimentação que o trabalho pode despertar, nos parece o caminho que foi defendido por autores que lidam com a cultura e a educação em nosso país, desde a pós-modernidade, e dos quais, destacamos aqui alguns que tiveram influência em nossa forma de olhar, no caso, nos referimos a Paulo Freire, Augusto Boal e Walter Zanini. Os três, utilizando-se de diferentes formas de abordagem, em diferentes campos e dentro de suas áreas de atuação, referem-se ao contato entre o indivíduo e a sua realidade.

O desejo da construção e formação da autonomia do indivíduo e, por consequência, de sua emancipação política, o tornam capaz de reverberar sua experiência na sociedade, e tem início, no contato com a obra, na educação, que é fruto desse embate de relações que são estabelecidas; das experiências que carrega consigo, e que, nos parece ser, o que se aproxima do objeto relacional do qual nos fala Bourriaud. A emancipação deflagrada pelo objeto ou ação seriam, então, o que há de mais importante na ideia de uma arte engajada.

Determinar o que é, ou não, arte engajada, ativista, nos pareceu ser uma tarefa extremamente complexa, muito mais do que acreditávamos ser ao início do trabalho. Entendemos que a classificação desse tipo de trabalho exigirá, nos próximos anos, atenção cuidadosa. O trabalho político, engajado, ativista, esbarra em uma quantidade quase infinita de fatores que nos levam a considerar o quão difícil é categorizá-lo em definições que o limitem conceitualmente. A tentativa implica, inevitavelmente, no mergulho em outras áreas de conhecimento a fim de que possam ser compreendidos.

A ideia de classificação, uma necessidade dentro do ambiente acadêmico, torna mais fácil a compreensão de um conceito a partir da fragmentação do todo, faz parte desse sistema de valores e do que se entende por conhecimento científico, e remonta a uma tradição que está fortemente vinculada, principalmente, ao olhar ocidental. Isto, por vezes, parece entrar em choque com a natureza, o apelo sensível e comum ao ato de criar, seja em qual for a linguagem da Arte. Talvez essa dificuldade ocorra porque trabalhamos com uma parte, uma categoria da obra, que diz respeito ao subjetivo e à sensibilidade humana.

Seja como for, entender se existe esse tipo de arte, que é política por natureza, e que se diferencia de outras formas de se produzir arte, nos colocou diante de um desafio que consistiu em recorrer a outras áreas de conhecimento. Afinal, se analisarmos uma obra pertencente a um autor, lugar, tempo, técnica, meios que utilizou para fazer e agir, entenderemos que para compreender tais relações, teremos, também, que compreender a sociedade em que viveu e a forma como essa complexa rede de relações foi estruturada.

Estamos afirmando que é muito difícil decifrar o Ativismo se não forem feitos, em paralelo, estudos em outras áreas, como a Ciência Política, a Filosofia, a História e a Sociologia.

Quando falamos em Arte Política, de modo geral, pode ser que pensemos em algo que se é colocado sempre de forma combativa, por vezes agressiva, que envolve um embate a partir de um olhar polêmico sobre algo. Há também o discurso que beira ao senso comum, que diz que “tudo é arte”; no entanto, esse mesmo dito, como já indicamos no texto, é usado para outras generalizações, como a que se refere à política, na frase “tudo é política”.

Se seguirmos por essa linha de pensamento e admitirmos essas premissas, de que tudo é política, de que tudo é arte; correremos o risco de relativizar tudo e não conseguirmos discernir o que está ocorrendo em nosso próprio trabalho e nem reconhecer o momento histórico pelo qual passamos neste exato momento. Portanto, a ideia de aderir a tais generalizações não nos parece uma boa alternativa.

A tentativa de classificação, no entanto, não tem o propósito de controlar, censurar ou dizer o que é, ou o que não é, Arte, Política e, muito menos, dizer se algo é bom, ruim, certo ou errado.

Definitivamente, o que se pretendeu com este trabalho foi encontrar um modo de verificar e compreender a que área de conhecimento, de fato, pertence o Ativismo. Se a sua relação com Arte merece maior atenção. Se a forma como é materializado e o uso que se faz dele pelos agentes políticos e culturais, colabora para a construção, aos poucos, de uma nova maneira de se fazer e se entender Arte.

Compreendemos que o Ativismo é um assunto que pode ser bem mais complexo do que o tema sugere à primeira vista. Não nos parece que pertença a uma área específica de conhecimento. É, antes, um procedimento, um exercício, um uso de ferramentas e linguagens, que transita entre as áreas e, por isso, o entendemos como híbrido em vários sentidos. Híbrido, desde a hibridação de duas áreas do conhecimento, Arte e Política, em sua definição e na configuração do neologismo “Ativismo”, que sugere a criação de uma terceira área distinta; até a hibridação de meios, sistemas e poéticas nos processos de criação, transitando livremente entre os meios artesanal, industrial e digital, no encontro de várias linguagens com diálogos entre Desenho, Escultura, Pintura, Fotografia, Video etc., e na produção coletiva de grupos de artistas em torno de uma causa. Nessa perspectiva, como não está sob o domínio de uma linguagem artística específica, o Ativismo pode fazer uso de uma, ou outra, ou várias, conforme convenha no momento de criação.

Sabemos que o uso de um processo de criação, de uma linguagem, por alguém que não a utiliza naturalmente, pode incomodar quem dela faz uso com frequência e a tem como disciplina. O que ocorre, no entanto, é que nem sempre o artista se coloca essa preocupação, a do reconhecimento por parte de um sistema de valores. Ao contrário, na maior parte das vezes se opõe a ele, e é nesse momento que pode acontecer uma contradição, ao menos, aparente.

A ideia de resistir ou comentar algo sobre um meio, um sistema, utilizando as próprias regras e meios desse sistema, é um procedimento conhecido como metalinguagem. Essa forma de se produzir costuma ser algo que exige uma sofisticação da linguagem, é mais complexo do que parece ser.

E não é algo novo, como já afirmamos. Muitos artistas do passado adotaram esse tipo de procedimento.

Tradicionalmente, toda pessoa do meio artístico que contestou de forma incisiva algum aspecto sobre como o sistema das artes está estruturado, teve sempre um momento de grande rejeição e incompreensão por parte da crítica e, às vezes, por parte do público também. Mas, o que estamos discutindo aqui, não é sobre um sistema relacionado às Artes apenas. Estamos nos referindo a algo que está fora desse sistema, transita dentro dele quando lhe convém, e utiliza de suas ferramentas, e de outras áreas, para criar algo que não sabemos ao certo como poderá ser categorizado – e reside nisso a sua força.

Dizemos isto porque, em diferentes grupos sociais por onde transitamos, pudemos constatar que parte dos movimentos acompanhados de perto durante a pesquisa, não considera o uso da Arte da mesma maneira, como quem está dentro de um processo de criação e se autodenomina artista.

Essa diferença dos olhares nos chama a atenção porque demonstra e, de certa forma, confirma algo de que desconfiávamos em relação ao sistema institucionalizado da arte. As pessoas que estão excluídas desse processo institucional de mercado, de crítica, e até de consumo, em geral, entendem arte como algo que está longe de sua realidade. Em nossas conversas realizadas nas ruas, com pessoas das mais variadas profissões, nós observamos que parte das pessoas diz gostar de arte, mas também diz considerá-la como algo distante e sem utilidade.

Sobre a questão da utilidade, o caráter utilitarista na Arte seria um tema de outra extensa pesquisa e, em geral, confunde-se o senso de utilidade com algo que se possa consumir. Este não é o nosso foco, e sim, compreender o que nos parece ser razoável, aquilo que as pessoas dizem ao afirmarem ter outras preocupações mais importantes, como por exemplo, saber se conseguirão pagar o aluguel, se a energia elétrica de suas casas será cortada ao final do dia, se terão o que comer no final do mês. Não raro, ouvimos declarações de que Arte é coisa de burguês, é coisa de rico, não serve para nada; enfim, que gosta de Arte, mas não entende nada.

Cada frase dessas nos renderia uma análise, um ensaio sobre uma série de questões, como acesso à educação, oportunidades, meio de vida,

cultura regional, enfim, temas que se atravessam e se complementam no que diz respeito à maneira como as pessoas se relacionam com a Arte.

Apenas para ilustrar o que estamos afirmando sobre a complexidade e a dificuldade para mapear os elementos do que chamamos Ativismo, apresentamos aqui o relato de uma vivência que realizamos, recentemente, em março de 2023. Tivemos uma experiência numa Ocupação de um edifício no centro de São Paulo, conhecida como Centro Cultural Ouvidor 63, realizada por artistas sem teto, provenientes do Brasil e de diversos países da América Latina.

Propusemos uma oficina de cartazes feitos em xilogravura, um encontro de discussão e de introdução à história e técnica de gravação e impressão para cartazes, com o objetivo de fornecer para os moradores, instrumentos para fortalecer suas estratégias de comunicação do movimento.

Tudo correu muito bem; no entanto, no final de um dia pesado de trabalho, uma das participantes nos disse: “Sabe? Todo mundo vem aqui, fazem pesquisa, escrevem artigos, dizem que vão nos ajudar, mas, no final do dia, vão embora. E quem fica sem ter o que comer, e tendo que tomar banho de caneca com água gelada, somos nós!”. Essa fala foi dita por uma moradora da Ocupação, que já reside nesse espaço há um ano. Vinda do Norte do país, essa participante tem formação em Psicologia e Arte-Educação. Escreve poemas e faz publicações numa editora independente. Disse-nos que, durante esse tempo em que vive na Ocupação, viu muitas pessoas se aproximarem, dizendo-se militantes e artistas, e utilizarem o movimento, segundo a percepção dela, como forma de construção de uma carreira, um currículo, demonstrando uma pretensa preocupação social. Em sua fala, ela nos disse ter o sentimento de que era usada por muitos dos que se aproximavam e, mais do que isso, que esse era um sentimento de muitos dos moradores da Ocupação – algo que, depois, pudemos constatar ser uma afirmação verdadeira. Pensamos o quanto essa frase é reveladora de um estado de coisas que nem sempre percebemos; talvez, porque tenhamos um olhar externo a essa situação, ou, quem sabe, estejamos excessivamente imersos em nossas criações e crenças, não restando muito de nosso tempo e atenção para a outra pessoa.

Ainda que tenhamos tido o contato com teorias, proposições de projetos, vivências em ateliês e instituições culturais diversas, e mesmo trabalhando em sintonia com a realidade à nossa volta, entendemos que nada se iguala à condição do outro, que passa por necessidades básicas e que, para nós, muitas vezes, são inimagináveis.

Avaliamos que isto pode ser um ponto crucial, e determinante, entre quem faz um trabalho considerado artista, e quem é um ativista, militante de uma causa. O que estamos afirmando, não é um discurso demagógico, de uma retórica esvaziada, sobre quem pode, deve fazer, ou não fazer, Ativismo. O que buscamos neste trabalho foi compreender as possíveis limitações de nossas áreas de estudo e criação.

Compreender as razões que nos aproximam de uma determinada pauta; qual a contribuição que podemos oferecer; o que é que nos leva a ignorar a realidade pela qual parte da população passa; entender que, por mais que tenhamos engajamento em projetos sociais, de Cultura, Arte e Educação, continuaremos tendo que lidar com problemas estruturais básicos.

Temos consciência de que a adesão a uma causa é uma questão delicada e bastante pessoal. É comum encontrarmos posicionamentos radicalmente contra e também a favor do engajamento dos artistas e de seus trabalhos com alguma pauta social. Esta, aliás, parece ser uma maneira equivocada, em nosso entender, porque costuma causar a aversão de quem prefere seguir, aderir ou não, tendo a sua liberdade de escolha.

Talvez seja verdade que quase sempre tenha sido assim. Em outros momentos de nossa História, as disputas por protagonismos e pelo domínio da narrativa, eram vigiados de perto pelo Sistema e por seus opositores. Dificilmente a neutralidade foi vista com bons olhos, mesmo que seja, também, uma escolha. A neutralidade em tempos difíceis pode sugerir a omissão e a covardia. Ao universo da criação, é difícil conviver com aquilo que impede o ser humano de viver de forma plena, tendo os seus direitos desrespeitados.

A pesquisa nos reafirmou que o Ativismo desponta como uma possível área híbrida de conhecimento, e não temos como prever aonde isso chegará, mas, é possível identificar alguns riscos, acertos e erros que consideramos pertinente serem mencionados.

Compreendemos que existe um processo de defasagem em nosso sistema de educação, e isto inclui a maneira como a Arte é tratada, gerando entraves em nossa formação quanto a um pensamento político mais crítico, combativo e consciente de nossa realidade social. Percebemos que algumas questões relacionadas a mercado, economia, sistema político, lutas de classe, e tantos outros apontamentos comuns para áreas como a Sociologia, a Filosofia, a História e as Ciências Políticas, ainda são evitados dentro dos processos de educação em Artes.

Apesar dessa resistência por parte de quem cria, estuda e circula no meio, entendemos que a visão política de um artista passa, obrigatoriamente, por essa educação, para que a construção de um trabalho, quando intencionalmente ativista, seja, no mínimo, coerente com a causa para a qual se está engajando. Se engajar a uma causa exige uma aproximação cuidadosa, que respeite quem já esteve nessa mesma luta.

Fazer arte, estudar arte é também um ato político. Quase sempre, uma carreira difícil, dura, com poucas compensações, E nossas escolhas materiais, processuais, estéticas são, também, políticas. Não há como dissociá-las.

Diante do atual cenário político e social que o país e o mundo atravessam, o Ativismo está em ascensão e, inevitavelmente, tem um papel importante na agenda de muitos movimentos sociais, entidades civis e grupos que buscam sua representatividade. Existem muitas maneiras de se pensar e praticar o Ativismo, porém, há também uma reação do sistema instituído, que resiste às mudanças.

Nosso temor, talvez infundado, é de que o Ativismo se torne um programa previsível, um conjunto de ações que possa ser desarticulado antes mesmo de nascer. As estratégias usadas pelos poderes institucionais são, por vezes, perversas. Ao mesmo tempo em que seduzem, atraem, também cooptam, neutralizam, punem e descartam.

Ainda assim, o olhar atento sobre as instituições deve ser redobrado, porque assumir um discurso de que suas estruturas devem ruir, ser derrubadas, pode nos conduzir à barbárie, ao niilismo, à prática utilizada nestes últimos dez anos pela extrema direita, que dividiu o país e acirrou ainda mais as polaridades secularmente existentes.

Acreditar que essas polaridades e esses discursos não estão presentes nas instituições, indica imaturidade de pensamento político do indivíduo, tal como aquele que proclama “não sou nem direita, nem de esquerda”, numa visão que nos parece vinda de algum conto de fadas. As instituições possuem planos políticos e pedagógicos.

Jacques Rancière (2018), assim como Augusto Boal (2009) e Paulo Freire (1996) apresentam-nos a ideia de que a emancipação política ocorre junto com a estética. A Arte e a Política são duas formas de desafiar as estruturas de poder existente e criar novas formas de participação e igualdade. Acreditamos firmemente nessa maneira de pensar, mas entendemos que apenas o tempo poderá nos demonstrar se conseguimos construir uma realidade menos desumana, menos excludente, e nos revelar qual foi o papel do Ativismo na construção de nossa sociedade, sempre aspirando por mudanças.

8 REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ADAMI, Ana. Memes. **Infoescola On-line**. s/d. Disponível em: <<https://www.infoescola.com/comunicacao/memes/>>. Acesso em: 02 ago. 2022.

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

ANDRADE, Oswald. **Memórias Sentimentais de João Miramar / Serafim Ponte Grande**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

ARANTES, Otília (org.). **Política das artes**: textos escolhidos I / Mário Pedrosa. SP: Edusp, 1995

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea**: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

AUGE, Marc. Não-Lugares: uma Introdução a uma Antropologia da Supermodernidade. São Paulo: Papirus, 1994.

_____. Marc Augé: “Com a tecnologia já carregamos o ‘não-lugar’ em cima, conosco”. Entrevista a Carles Geli. El País – Tecnologia. Barcelona, 04 de fevereiro de 2019. Disponível em: <[HTTPS://brasil.elpais.com/brasil/2019/01/31/tecnologia/1548961654_584973.html?outputType=amp](https://brasil.elpais.com/brasil/2019/01/31/tecnologia/1548961654_584973.html?outputType=amp)>. Acesso em: 9 jun. 2019.

BAUDELAIRE, Charles. Flores do Mal. Tradução: Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BELANCIANO, Vitor. Gil Scott-Heron nunca esteve tão vivo. **Público**. Cultura *Ípsilon*. 4, fevereiro 2010. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2010/02/04/culturaipsilon/noticia/gil-scott-heron-nunca-esteve-tao-vivo-250084>>. Acesso em: 19 jul.2021.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Obras escolhidas I**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENTES, Ivana. A Virtualização da Vida. In: DUARTE, Luisa; GORGULHO, Victor (Org.). **No Tremor do Mundo**: Ensaios e entrevistas à luz da pandemia. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2020, p.255-268.

BESSA, Bráulio; CÉSAR, Chico. Inumeráveis. Música de Chico César publicada em 2020, a partir da letra de Bráulio Bessa. **Rádio Peão Brasil On-Line**. Disponível em: <<https://radiopeaobrasil.com.br/chico-cesar-canta-inumeraveis-musica/>>. Acesso em: 02 de nov. 2022.

BLEUS, Guy. Iniciação al arte-correo o arte postal (1981). **Mail Art Zenón**. Disponível em: <<http://mailartzenon.3dup.net/init.htm>>. Acesso em: 20 jul. 2021.

BIBLIOTECA DO CONGRESSO NORTE AMERICANO. Disponível em: <<https://www.loc.gov/search/?in=&q=coup+of+state+brazil+1964+documents&new=true>>. Acesso em: 25 jun. 2019.

BOAL, Augusto. **Estética do Oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

BORGES, Fabiane, Integração Sem Posse. In: BORGES, Fabiane. **Domínios do Demasiado**. PUC: Núcleo de Subjetividade. 2007.

BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRUSCKY, Paulo. **Depoimento**. Belo Horizonte: Circuito atelier, 2011.

CALABRE, Lia (Org.). **Políticas culturais**: diálogo indispensável. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2005.

CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp**: Engenheiro do Tempo Perdido. São Paulo: Perspectiva, 1997 (Série Debates).

CARRIÓN, Ulises. **A Nova Arte de Fazer Livros**. Tradução de Amir Brito Cadôr. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea**. Tradução Rejane Janowitzer. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CHAIA, Miguel. (org.) **Arte e Política**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.

COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE (CNV) *On-Line*. **Memórias Reveladas**. Disponível em: <<http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/>>. Acesso em: 25 jun. 2019.

CRITICAL ART ENSEMBLE. Disponível em: <<http://critical-art.net/>>. Acesso em: 02 ago. 2022.

DANTO, Arthur. **Após o fim da arte** – A arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Odisseus Editora, 2006.

_____. **A transfiguração do lugar-comum**. Uma filosofia da arte. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: CosacNaify, 2005.

DÉBORD, Guy. Teoria da Deriva. In: **Biblioteca Anarquista On-Line**. 19 de junho de 2019 (Texto publicado originalmente no nº. 2 da revista Internacional Situacionista em dezembro de 1958). Segunda tradução do Espanhol para Português: Membros do Gunh Anopetil. Disponível em: <<https://bibliotecaanarquista.org/library/guy-debord-teoria-da-deriva>>. Acesso em: 02 ago. 2022.

DICIONÁRIO ETIMOLÓGICO *ON-LINE*. **Verbetes: Ateliê**. Disponível em: <<https://www.dicionarioetimologico.com.br/atelie/>>. Acesso em: 02 jan. 2021.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Introdução à arquetipologia geral. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FERREIRA, G; COTRIM, C. (org.). **Escritos de Artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FABRIS, Annateresa; COSTA, Cacilda Teixeira da. **Tendências do Livro de Artista no Brasil**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1985.

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FREIRE, Cristina. **Paulo Bruscky**: arte, arquivo e utopia. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2006.

_____. **Poéticas do processo**: arte conceitual no museu. São Paulo: Iluminuras, 1999.

FREIRE, Paulo. **A educação na cidade**. 4. Ed. São Paulo: Cortez, 2000.

_____. **Pedagogia da Autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996. (Coleção Leitura).

FREITAS, Artur. **Arte de Guerrilha**. São Paulo: EDUSP, 2013.

GADOTTI, Moacir (Org.). **Paulo Freire**: uma biobibliografia. São Paulo: Cortez – Instituto Paulo Freire, 1996.

_____. **História da Ideias Pedagógicas**. São Paulo: Editora Ática, 2003.

GERMANO, Berta; PARENTE, Fran. **Espaços de trabalho de artistas Latino-Americanos**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

GOMIERO, Eric Rahal. **Autenticidades** - um livro de artista. 67 f. Dissertação (Mestrado em Poéticas Visuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-01122010-102022/>>. Acesso em: 05 dez. 2022.

GONÇALVES, Fernando Nascimento. Arte, ativismo e tecnologias de comunicação nas práticas políticas contemporâneas. **Contemporânea**, Edição 20. Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Volume 10, p.178-193, 2012. Disponível em: <http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_20/contemporanea_n20_12_GONCALVES.pdf>. Acesso em: 03 ago. 2022.

HELD, John Jr. **Small Scale Subversion: Mail Art & Artistamps**. Breda: TAM Publications, 2015.

HERZ, Daniel. **História Secreta da Rede Globo**. Porto Alegre: Editora Tchê, 1987.

HOLLANDA, Chico Buarque. **Leite Derramado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUGO, Victor. **O Corcunda de Notre Dame**. Tradução de Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

HUMAN RIGHTS WATCH (HRW) *On-Line*. Disponível em: <<https://www.hrw.org/pt/americas/brasil>>. Acesso em: 25 jun. 2019.

JUNG, C. G. **O homem e seus símbolos**. 15 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

KRAUSS, Rosalind E. **Caminhos da Escultura Moderna**. Tradução de Júlio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. Tradução: Elizabeth Carbone Baez. **Gávea**: Revista semestral do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, Rio de Janeiro: PUC-RJ, n. 1, 1984,

KRAUSS, Rosalind E. A escultura no campo ampliado. **Arteversa. On-Line**. 2015. Publicado Em 21 de maio de 2015. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/artevera/rosalind-krauss/#:~:text=A%20escultura%20no%20campo%20ampliado.,-Este%20post%20foi&text=O%20%C3%BAnico%20sinal%20que%20indica,se%20usa%20para%20penetrar%20nele>>. Acesso em: 02 ago. 2022.

Koivunvia. Hibridando arte e ciência para uma resistência cultural. **Jornal Mapa. Portugal**. 2017. Disponível em: <<https://www.jornalmapa.pt/2017/05/18/hibridando-arte-ciencia-resistencia-cultural/>>

LE GOFF, J. **O imaginário medieval**. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

LEITE, Ruy Moreira. Flavio de Carvalho: *Media Artist Avant La Lettre*. **Leonardo Online Journal**. Arizona, volume 37, nº02, (2004). Disponível em: <<http://www.leonardo.info/isast/spec.projects/brazil.html>> e <<http://www.leonardo.info/isast/spec.projects/MoreiraLeite/moreiraleite.html>>. Acesso em: 22 out. 2019. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2016/02/09/politica/1455015637_003155.html>. Acesso em: 02 ago. 2022.

LERER, Rebeca. Quando a pessoa se torna ativista. **Revista Tuíra**, 1, janeiro, 2019, p. 96-100. Disponível em: https://escoladeativismo.org.br/wp-content/uploads/2019/02/Tuira01_WEB.pdf Acesso em: 03 ago. 2022.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo**: viver na era do capitalismo artista. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2015.

LIPPARD, Lucy R. **Seis Años: La Desmaterialización del Objeto Artístico de 1966 a 1972**. Madrid: Ediciones Akal, 2004.

MAC - Museu de Arte Contemporânea - SP. **Biblioteca Universitária**. Educativo. Catálogos de Universidades. Apresenta endereços de Universidades nacionais e estrangeiras. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/expos/2013/julio_plaza/curadora.htm>. Acesso em: 19 maio 2018.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco (1984). **A árvore do conhecimento** - As bases biológicas do conhecimento humano. Tradução de Humberto Mariotti e Lia Diskin. Campinas: Ed. Psy, 1995. São Paulo: Ed. Palas Athena, 2004.

MCLUHAN, Marshall. **Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem** (*Understanding Media*). 18 Ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2012.

MESQUITA, André. **Insurgências Poéticas**: Arte Ativista e ação coletiva. São Paulo: Annablume Editora, 2011.

MEMÓRIAS DA DITADURA. **Memórias da Ditadura On-Line**, Disponível em: <<http://memoriasdaditadura.org.br/radio/>>. Acesso em: 25 jun. 2019.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX**: o espírito do tempo. Rio de Janeiro: Forense/Universitária, 1967.

_____. Epistemologia e Complexidade. In: SCHNITMAN, D.F. (Org.). **Novos paradigmas, cultura e subjetividade**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.

MOTA, Urariano. O fascismo no Brasil destes dias. **Blog Boitempo On-Line**. 2022. Publicado em 19 de setembro de 2022. Disponível em: <<https://blogdaboitempo.com.br/2022/09/19/o-fascismo-no-brasil-destes-dias/>>. Acesso em: 06 dez. 2022.

MURAD, Julia. **Ocupação**: uma alternativa de moradia? O Caso Prestes Maia. 2019. 300 f. Dissertação (Mestrado em Habitat) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://www.observatoriodasmegacidades.net.br/wp-content/uploads/2019/08/Julia-Murad_ME_Ocupac%CC%A7a%CC%83o-uma-alternativa-de-moradia.-O-caso-Prestes-Maia.pdf>. Acesso em: 23 dez. 2021.

NAVES, Rodrigo. **O Vento e o Moinho** – Ensaios sobre Arte Moderna e Contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

OITICICA, Hélio. Esquema Geral da Nova Objetividade. 1967. In: OLIVEIRA, Ana de. **Tropicália** – Leituras Complementares. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/esquema-geral-da-nova-objetividade>>. Acesso em: 08 dez. 2021.

OLIVEIRA NETO, Sebastião. **Situação Prestes Maia**: colaboração entre artistas, coletivos e Movimentos dos Sem Teto do Centro. São Paulo: Invisíveis Produções, 2019.

PAIVA, Ana Paula Mathias de. **A Aventura do Livro Experimental**. São Paulo: EDUSP, 2010.

PAREYSON, Luigi. **Os Problemas da Estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

PEDROSA, M; ARANTES, Otília Beatriz Fiori. (org.). **Textos Escolhidos**. São Paulo: EDUSP, 1995. 2.v.

PHILLIPS, James. *Arab Spring into Islamist Winter: Implications for U.S. Policy*. **The Heritage Foundation**. December 20 2012. Disponível em: <<https://www.heritage.org/report/the-arab-spring-descends-islamist-winter-implications-us-policy>>. Acesso em: 02 ago. 2022.

PLAZA, Júlio. Arte e Interatividade: Autor-Obra-Recepção. **ARS (São Paulo)**, [S. l.], v. 1, n. 2, p. 09-29, 2003. DOI: 10.1590/S1678-53202003000200002. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2909>>. Acesso em: 01 ago. 2022.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível**: Estética e Política. São Paulo: Editora 34 Ltda, 2018.

REDAÇÃO OUTRAS PALAVRAS. Ativismo: Criações Estéticas para Ações Políticas. In: **OUTRAS PALAVRAS**. Publicado em 20 de janeiro de 2014. Disponível em: <<https://outraspalavras.net/blog/artivismo-criacoes-esteticas-para-acoes-politicas/>>. Acesso em: 02 mar. 2023.

ROSENBERG, Harold. **Objeto ansioso**. São Paulo: CosacNaify, 2004.

SALLES, Cecília. **Gesto Inacabado**. Processo de Criação Artística. São Paulo: Editora Intermeios Annablume, 2012.

SALOMÃO, Waly. **Algaravias**: câmara de ecos. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

SENADO ON-LINE. Projetos buscam assegurar acesso à internet a estudantes durante pandemia. **Senado On-Line**. Redação – Notícias. 25 de junho de 2020. Disponível em: <<https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2020/06/25/projetos-buscam-assegurar-acesso-a-internet-a-estudantes-durante-pandemia>>. Acesso em: 22 dez. 2022.

SILVEIRA, Paulo. **A página violada**: da ternura à injúria na construção do livro de artista. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2001.

STEINBERG, Leo. **Outros Critérios**. São Paulo: CosacNaify, 2001.

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à Estética**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2004.

TAYLOR, Terry. **Altered Art: Techniques for Creating Altered Books, Boxes, Cards & More.** New York: Lark Books, 2004.

TROPICÁLIA. **Tropicália On-Line.** Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/>>. Acesso em: 22 jun. 2022.

ULRICH, Jacobus ed., **Pamphilus.** Codici Turicensi. Zurique, 1983.

VALENTE, Agnus. **ÚTERO portanto COSMOS:** hibridações de Meios, Sistemas e Poéticas de um Sky-Art interativo. 2008. 238 f. Tese (Doutorado em Poéticas Visuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-14052009-154333/pt-br.php>>. Acesso em: 03 dez. 2019.

_____. Hibridação intersensorial, intertextual-semiótica e interformativa: trans-hibridações. **Revista Rumores** – USP. Edição 7, volume 1, Janeiro-Junho de 2010. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/51195>>. Acesso em: 02 ago. 2022.

_____. Heurística híbrida e processos criativos híbridos: uma reflexão sobre as metodologias da criação no contexto do hibridismo em artes. In: FIORIN, E; LANDIM, PC; LEOTE, RS (Org.) **Arte-ciência:** processos criativos. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015, p. 11-28. Desafios Contemporâneos Collection. Disponível em: <<http://books.scielo.org/id/jhfsj/pdf/fiorin-9788579836244-02.pdf>>. Acesso em: 04 ago. 2022.

VISCONTI, Jacopo Crivelli. **Novas Derivas.** São Paulo: Editora WMF Martins Fontes Ltda, 2014.

WELCH, Chuck, **Eternal Network: A Mail Art Anthology.** Calgary: University of Calgary Press, 1994.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte:** um paralelo entre arte e ciência. 3. Ed.Rev. Campinas: Autores Associados, 2006 (Coleção Polêmicas do Nosso Tempo, 59).

FILMES

Critical Art Ensemble – *The Influencers* – Filme, 2010 – Disponível em: <<https://theinfluencers.org/en/critical-art-ensemble/video/1>>. Acesso em: 01 ago. 2022.

Fahrenheit 451. Filme. Direção de François Truffaut. São Paulo: Paramount / Universal, 2003. 1 DVD (111 min): DVD, Dolby Digital 2.0 (mono) , color. - Inglês, Legendado. Port.

9 APÊNDICE



Figura 85 – Oficina colaborativa na ocupação Centro Cultural Ouvidor 63. São Paulo. Março, 2023.
Fonte: Arquivo Pessoal.



Figura 86 – Oficina colaborativa na ocupação Centro Cultural Ouvidor 63. São Paulo. Março, 2023.
Fonte: Arquivo Pessoal.



Figura 87 – Oficina colaborativa na ocupação Centro Cultural Ouvidor 63. Confecção de matriz para cartaz em homenagem a Paulo Freire. São Paulo. Março, 2023.
Fonte: Arquivo Pessoal.



Figura 88 – Oficina colaborativa na ocupação Centro Cultural Ouvidor 63. Confecção de matriz para cartaz em homenagem a Paulo Freire. São Paulo. Março, 2023.
Fonte: Arquivo Pessoal.



Figura 89 – Impressões em xilogravura sobre suportes alternativos para lambe-lambe. 2023.
Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 90 – Oficina colaborativa sobre o Patrimônio Histórico de Guarulhos. 2023.
Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 91 – Sarau do Peixe Barrigudo. 2018.
Fonte: Arquivo Pessoal.



Figura 92 – Impressões em xilogravura para lambe-lambe. 2023.
Fonte: Arquivo Pessoal.



Ateliê Aberto de Impressão
INTRODUÇÃO À XILOGRAVURA
08 encontros a partir de 08 de abril,
às sextas-feiras, das 15h às 17h
Faixa etária: a partir dos 16 anos
Vagas: até 20 pessoas
no Sesc Guarulhos

Sesc


COLETIVO
308

Figura 93 – Ateliê aberto de impressão-livre. SESC Guarulhos. 2022.
Fonte: Arquivo Pessoal.



Figura 94 – Impressão para o projeto *Labor – Contracondutas*. Escola da Cidade e UNIFESP. 2017–2019.
Fonte: Arquivo pessoal.