

INSURGÊNCIAS POÉTICAS
ARTE ATIVISTA E AÇÃO COLETIVA
ENTREVISTAS

ANDRÉ MESQUITA

INSURGÊNCIAS POÉTICAS

ARTE ATIVISTA E AÇÃO COLETIVA

ENTREVISTAS

ANDRÉ MESQUITA

Mesquita, André

Insurgências Poéticas: Arte Ativista e Ação Coletiva (Entrevistas).
São Paulo, 2011.

A obra **Insurgências Poéticas: Arte Ativista e Ação Coletiva (Entrevistas)**, de André Mesquita, foi licenciada com uma **Licença Creative Commons - Atribuição - Uso Não-Comercial - Obras Derivadas Proibidas 3.0 Não Adaptada**. Você tem a liberdade de:

* **Compartilhar** — copiar, distribuir e transmitir a obra.
Sob as seguintes condições:

* **Atribuição** — Você deve creditar a obra da forma especificada pelo autor ou licenciante (mas não de maneira que sugira que estes concedem qualquer aval a você ou ao seu uso da obra).

* **Uso não-comercial** — Você não pode usar esta obra para fins comerciais.

* **Vedada a criação de obras derivadas** — Você não pode alterar, transformar ou criar em cima desta obra.

©André Mesquita, 2011.



Imagem da capa:
Lotty Rosenfeld.
*Una milla de
cruces sobre
el pavimento.*
Washington DC,
1982. Imagem
cortesia de Lotty
Rosenfeld.



As entrevistas editadas neste pdf foram realizadas entre 2005 e 2007, e fazem parte da pesquisa realizada para o livro **Insurgências Poéticas: Arte Ativista e Ação Coletiva**, publicado pela Annablume em 2011 (<http://www.annablume.com.br>). As entrevistas apresentam tanto tamanho como conteúdo e percurso variados, e não foram dispostas de maneira cronológica, mas de acordo com os teóricos, coletivos e artistas citados durante os capítulos do livro.

ENTREVISTAS

Gregory Sholette.....	4
Geert Lovink.....	6
Guerrilla Girls.....	10
ACT UP.....	12
Beatriz da Costa.....	14
subRosa.....	17
Yomango.....	22
The Yes Men.....	25
Mark Dery.....	28
Stewart Home.....	37
Adbusters.....	39
Negativland.....	41
BUGA UP.....	44
Billboard Liberation Front.....	52
Carly Stasko.....	55
Jorge Rodriguez-Gerada.....	61
Mario Ramiro.....	65
Poró.....	75
Entorno.....	80
Grupo de Interferência Ambiental.....	87
Graziela Kunsch.....	93
Contrafilé.....	104
Frente 3 de Fevereiro e A Revolução Não Será Televisada.....	117
Cia. Cachorra.....	127
Fabiane Borges.....	138
Esqueleto Coletivo.....	145
Mariana Cavalcante.....	152

Para você, quais foram os fatores que contribuíram para a convergência entre coletivos de arte e ativismo nos últimos anos, ligando questões sociais e políticas a práticas artísticas intervencionistas?

Acredito que o interesse nas expressões do ativismo político através daquilo que pensamos como formas e canais artísticos está, principalmente, vindo da ausência ou do enfraquecimento das formas tradicionais de espaço público e das privatizações da comunicação e da cultura, sendo atualmente ampliadas a um nível nunca antes visto historicamente. Talvez a pergunta que deve ser feita é “por quê?” Por que é na arte que esta expressão política está focalizada? Em termos de coletivismo, isso está, eu acho, em parte como uma resposta à competição e ao hiperindividualismo do capitalismo neoliberal.

Mas acho também que o atual coletivismo é algo muito semelhante ao antigo movimento do “espaço alternativo” que, com uma certa distância, representa uma nova direção dentro do mesmo jogo do velho mundo da arte. Isso reflete alguns dos aspectos do livro que estou editando com Blake Stimson, *Collectivism After Modernism* (*Coletivismo Depois do Modernismo*), que tenta chamar a atenção para um novo tipo de prática artística coletiva, flexível e descentralizada no mundo pós-fordista. Esta questão que você colocou retorna com frequência.

Em um recente ensaio que escrevi para o *site* artwurl.org¹, focalizo a própria repetição das relações entre o coletivismo artístico e o ativismo como uma função de um registro perdido, ou “matéria escura”, que invisivelmente se inclina e às vezes colide com profundidade no visível, institucional e atual mundo da arte. Temos de ir além ao questionar este tipo de discussão, em incluir a própria repetição como algo potencialmente radical e desestabilizador, algo que, contraditoriamente, abre espaço para a mudança. Hoje, muitas pessoas pensam que não é possível mudar as relações sociais e que os erros do passado serão sempre reproduzidos... Mas esta é a chance que precisamos aproveitar.

Penso que a sua teorização sobre a “matéria escura” dialoga com o conceito de “amador”, utilizado com muita frequência pelos coletivos de mídia tática que afirmam a necessidade de uma colaboração multidisciplinar. De que modo o coletivismo artístico pode contribuir para a redefinição dos meios de produção cultural e de especialização do trabalho?

O amador tornou-se um conceito-chave na nova economia. Não completamente, mas em áreas obscuras. O meu entendimento de amador não tem a ver com uma falta de habilidade. Pessoas que não são profissionais, ou que não se consideram “profissionais”, trabalham muito mais arduamente que a categoria especializada, tornando-se experientes em um certo tipo de

¹ “Snip, Snip...Bang, Bang: Political Art, Reloaded”, 2006. Disponível em: <http://gregorysholette.com/writings/writingpdfs/SnipSnipBangBang..pdf>.

produção. Imagine que um pintor amador pode ter um *hobby* como a construção de barcos em miniatura, produzindo cada pequeno detalhe com exatidão. Enquanto isso, o artista em um museu ou galeria emprega uma outra pessoa para fazer o seu trabalho, simplesmente porque é uma forma mais rápida e rígida de fazê-lo, pois, em último caso, é a “ideia” que importa, não o ofício.

Coletivos como The Yes Men e Yomango têm utilizado as “falhas” do sistema capitalista/neoliberal, produzindo ataques intervencionistas e de mídia tática contra as corporações. Como uma ação local promovida por estes e outros grupos pode resultar em um impacto global?

O Yes Men vem, diferente de muitas intervenções táticas similares, tentando construir pontes organizacionais atuais e efetivas para os ativistas locais, principalmente em Bhopal, na Índia, e esta é a única maneira de vincular o local ao transglobal. Só que muito mais deve ser feito para construir redes institucionais. O importante é não apenas criar, mas sustentar essas ligações. O Indymedia foi o único esforço em fazer essa ligação, algo que me parece ter sido paralisado nos últimos anos. Analisar o motivo dessa paralisação poderia ser muito útil. Eu gostaria também de ressaltar como certos países sul-americanos têm sido capazes de expressar suas mensagens contra o neoliberalismo de uma outra forma. Mas é preciso fazer mais.

Para você, quais foram os fatores que contribuíram para a convergência entre coletivos de arte e ativismo nos últimos anos, ligando questões sociais e políticas a práticas artísticas intervencionistas?

Sem querer soar muito mecânico ou determinista (ou mesmo marxista!), os artistas que você mencionou aqui reagem às grandes mudanças na sociedade e no mundo. Alguém poderia dizer que “são os temas que eles escolheram”. Claro, o avanço por uma outra globalização tem um papel aqui, mas é um papel menor. O que é mais importante é a busca comum por novas formas de engajamento político. Os artistas assumiram um importante papel como catalisadores. Se eles são bem sucedidos nisso, essa é uma outra questão. Eu ainda estou otimista. Por baixo do regime de Bush, as coisas não podem ficar muito piores, não é? Muitos norte-americanos funcionam como modelos para mim. A mudança tem que surgir de lá, por isso, temos que apoiá-los. O que os americanos precisam é de apoio moral, não financeiro ou conceitual. De fato, eles podem se articular muito bem no lugar onde os problemas estão, eles são mestres em diagnósticos! Agora, no nível organizacional e no que se refere a criar uma hegemonia cultural, isso já é um outro assunto...

Coletivos como The Yes Men e Yomango têm utilizado as “falhas” do sistema capitalista/neoliberal, produzindo ataques intervencionistas e de mídia tática contra as corporações. Como uma ação local promovida por estes e outros grupos pode resultar em um impacto global?

Sem querer subestimar o trabalho do Yes Men e Yomango, mas não vamos por aí. Grupos de mídia tática como os que você citou, e isso também inclui o meu trabalho, não podem e não devem ser instrumentalizados e colocados em evidência como grandes exemplos. Isso apenas nos levará à decepção e ao afastamento. Certos trabalhos podem inspirar e se propagar como *memes*. Mas eles não são capazes de igualar-se aos grandes problemas do mundo. Acho que não existe um trabalho que aponte isso, e se você começar a procurar por ele, encontrará algo próximo ao *kitsch* político de organizações como Band Aid e Make Poverty History.² A mídia mostra que não dá para ir muito além, e que tudo isso parece ser uma grande volta ao passado...

Gosto do trabalho o inglês Glen Tarman. Ele é um referencial para mim pelo modo como ele mudou a mídia comunitária e as iniciativas de organizações não governamentais, como a One World³ e grandes eventos ocorridos em 2005. Glen escreveu uma contribuição provocante para a publicação *Incommunicado*

² Band Aid (<http://www.bandaid20.com>) e Make Poverty History (<http://www.makepovertyhistory.org>) são campanhas humanitárias que contam com a adesão de artistas internacionais e promoção de shows.

³ Rede composta por cerca de 1600 organizações dos direitos humanos e combate à pobreza espalhadas pelo mundo. Mais informações no *site* <http://www.oneworld.net>.

Reader sobre esses assuntos.⁴ O que está em jogo aqui é a questão da capacidade das ações. Quantos *memes* podemos mudar? Como podemos olhar para a mudança da relação entre a nova mídia e os canais oficiais de transmissão? E quais são as consequências da mídia tática?

Desculpe, mas o midiativismo simplesmente não cumpre essa tarefa. Da mesma maneira, também não acredito que a “questão da mídia” esteja no centro do problema, ou ela mesma seja a causa do problema (quanto mais a solução). Estes dois coletivos que você citou têm um impacto global. Alguém poderia dizer que eles são até mais globais e não exatamente locais. E isso conta para a maioria das ações de mídia tática.

Estratégias de reapropriação tecnológica podem reduzir a distância entre a exclusão de indivíduos e as contradições econômicas do capitalismo global?

Não sou um grande fã do conceito de “reapropriação”. Nós somos usuários, esta é a nossa crença. Quando ela se aproxima da tecnologia militar, podemos dizer que este ou aquele projeto de arte reapropria, mas isso não é uma coisa muito fácil de se fazer (pense em um projeto como o Makrolab).⁵

Por outro lado, a maioria dos *geeks* e *hackers* perceberam que a *internet*, sendo uma arquitetura aberta, era algo com um valor a ser defendido, espalhando spams, vírus e outros tipos de ataque remoto, tais como o DOS. Meus trabalhos também lidam com conflitos online e também como tratar esses assuntos por meio de uma perspectiva comunitária. Hoje, o cenário tem se deslocado de alguma maneira distante dos então chamados tipos “progressistas e esquerdistas” próximos dos “radicais islâmicos”. Visto de uma perspectiva social, eles não são muito diferentes de um adolescente de 14 anos *wizkid* ou *script kiddie*.⁶ Eles estão isolados e na defesa, podem facilmente ser mobilizados por pessoas que estão inseridas em uma ideologia. Já os serviços secretos espalhados pelo mundo estão prontos para começar uma “guerra virtual” (muito diferente daquela ocorrida há cinco ou há dez anos).

Na minha opinião, não há tecnologia sem usuários. Somos sujeitos constitutivos de uma tecnocultura e não de um efeito especial ou um fator redundante. Não somos marginais, mas o centro do estágio e não devemos exigir nada! O problema que eu vejo é essa inclusão forçada na tecnologia, pois não há mais um “lado de fora”. Pense no programa de introduzir carteiras de identidade eletrônicas na Índia. Isso é tão amplo – e é, essencialmente, um problema de software.

⁴ Disponível em:

←<http://www.networkcultures.org/weblog/archives/IncommunicadoReader.pdf>→.

⁵ Criado em 1994 pelo esloveno Marko Peljhan, o Makrolab é uma estação de pesquisa autônoma e de residência artística movida a energia solar e eólica. O projeto foi apresentado na *Documenta X* (1997) e produziu uma experiência de convergências entre mídia tática, meio ambiente e performance, criando uma unidade ecologicamente sustentável de vida, de investigação e de comunicação. *Site* do projeto: <http://makrolab.ljudmila.org>.

⁶ *Wizkid* seria a expressão usada para denominar um “gênio da informática”, enquanto *script kiddie* seria alguém que tenta montar ou invadir sistemas sem possuir conhecimentos técnicos para tal.

Sem dúvida, isso tudo pode ser explicado como sendo as “contradições econômicas do capitalismo global.” Quando temos uma pesquisa autônoma nessa área, há uma grande quantidade de trabalho a ser feita. Se tivermos de exigir algo, então devemos exigir melhorias nas infraestruturas públicas, como as estradas, melhorias na educação e no suprimento de água. Devemos recuperar as ondas e os cabos para a comunicação, mas isso está bem encaminhado se olharmos a emergência dos movimentos *Wi-Fi*.

O conceito de “amador”, utilizado com muita frequência pelos coletivos de mídia tática que afirmam a necessidade de uma colaboração multidisciplinar. De que modo o coletivismo artístico pode contribuir para a redefinição dos meios de produção cultural e de especialização do trabalho?

Essa pergunta traz de volta uma velha história, suponho. Precisamos de mais especialistas, não de generalistas, mas de pessoas que se comuniquem sem perder suas competências. Precisamos de “livre cooperação” e temos que entender, cada vez mais, como as pessoas trabalham coletivamente nos dias de hoje. Prolongando um pouco mais, precisamos também de algum conhecimento sobre as possibilidades e os limites das ferramentas online atuais, como é o caso da *Web 2.0*.

Qual a relevância política da inserção da arte ativista no circuito institucional?

Sua questão implica a existência de um “lado de fora”, mas eu receio que isso, para a maioria de nós, não importa. Há poucos espaços autônomos de arte e aqueles que existem têm os seus próprios aspectos rituais. O que os artistas devem fazer é intervir e criar Zonas Autônomas Temporárias. Isso é raro e se você, por um acaso, viver alguma experiência como essa, sinta-se privilegiado, pois é algo único. Todo o resto é formado por lutas entediadas no cotidiano sobre a negociação de um espaço dentro do sistema. A relevância disso, a meu ver, não é muito grande e isso pode significar alguma coisa para as carreiras individuais dos artistas. Seria algo útil vindo de uma perspectiva educacional, mas não como uma fonte de inspiração ou um sinal de contra/antipoder. A grande arte nos nossos dias passou ao nosso redor. Você talvez já deve ter dado de cara com um festival (como as festas *rave*), um espaço temporário, mas você não vê esse tipo de coisa nos museus ou nas galerias.

Depois do 11 de Setembro, qualquer tipo de protesto nos Estados Unidos poderia ser considerado pelo governo norte-americano um pretexto para um ato terrorista. O que os artistas-ativistas podem fazer no contexto dessa situação política?

Acho que a esquerda não está mais desempenhando um papel nos grandes debates do nosso tempo. Como de costume, a esquerda está dividida e não sabe se defende a liberdade de expressão ou se mostra apoio aos mulçumanos seguindo a ideologia multicultural. Há pouca ação sendo desenvolvida com respeito ao 11 de Setembro. Contra a guerra do Iraque, sim, no início de 2003, mas não depois da invasão. O movimento contra a guerra é forte, mas não é

visível nas ruas. E todos os eventos trabalham ao seu favor, isso é o irônico. Isso é o mínimo a ser feito, exceto esperar pelo próximo movimento dramático de Bush.

O movimento contra a globalização capitalista está estagnado?

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

Gostaria que você falasse sobre *Culture Jamming*. Hoje, ações como intervenções em outdoors e antipropagandas parodiando as grandes corporações continuam efetivas?

No meu ponto de vista, *Culture Jamming* é uma diversão sem valor. Mas é exatamente por isso que o *Culture Jamming* deve ser realizado, cometendo atos de beleza sem sentido. Só não pense que esses atos são efetivos ou subversivos por esse motivo. O propósito de uma corporação não pode ser revelado pelo ativismo midiático. Isso só pode ser realizado por anos a fio, cuidadosamente e lentamente, com jornalismo investigativo. Dano à marca não tem provado o suficiente. O que precisamos é pesquisa e opinião, reflexão e então a ação.

E quanto às formas tradicionais de protesto, como manifestações ou *sit-ins*? Qual a eficácia dessas táticas?

Não vamos fazer afirmações gerais. E nunca diga nunca. As ações contra os regimes comunistas na Europa Oriental, em 1989, foram simples, mas efetivas. Olhe para a multidão de métodos que finalmente derrotaram o regime do *apartheid* na África do Sul. A *internet* pode representar um apoio ao coordenar um papel na mudança, mas não mais do que isso. Os movimentos não crescem fora do espetáculo da mídia. O que queremos está disperso em grupos heterogêneos que trabalham com assuntos similares e que se encontram, se fundem e se multiplicam. É desse modo que os movimentos chegam à existência.

Entrevista com Guerrilla Girls

Entrevistada: Käthe Kollwitz (pseudônimo)

Data: 27/10/2005

Em 2005, o Guerrilla Girls comemorou vinte anos de atividades e participou da Bienal de Veneza. Pensando na trajetória do grupo, o que mudou na arte quanto ao papel das mulheres nos últimos anos?

As coisas têm começado a mudar. Porém, a cada dois passos à frente, se dá um passo atrás. Antigos estereótipos acabam com dificuldade. Embora a situação esteja um pouco melhor para as mulheres e os artistas de cor, há um longo caminho a ser percorrido.

Quando contamos o número de mulheres artistas em exibição no Museu Metropolitano de Nova York, em 2004, 15 anos depois de ter feito o nosso pôster *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?* (*As mulheres precisam estar nuas para entrar no Met. Museum?*), vimos que nem tudo tinha mudado. De fato, havia um número menor de artistas mulheres em exibição que em 1989! Penso que ainda não podemos descartar as nossas máscaras de gorila.

Você considera o trabalho do Guerrilla Girls arte e/ou engajamento social?

Sempre fomos interessadas em realizar mudanças transformando a opinião dos espectadores. Sempre tentamos encontrar maneiras mais eficazes de romper noções preconcebidas e preconceitos. Não fazemos pôsteres e ações que simplesmente apontam para algo e dizem “isto é ruim”, assim como ocorre na arte política. Apresentamos imagens provocadoras e frases que apoiam uma informação que possibilite pensar sobre um assunto e chegar a uma conclusão, com a esperança de que o público fique do lado do feminismo e da mudança social. Acreditamos que certas discriminações são conscientes, e outras inconscientes, e que podemos envergonhar alguns de seus perpetradores no sentido de mudar suas condutas.

O Guerrilla Girls já pensou em promover uma greve de arte para estimular o debate crítico sobre a produção cultural nos Estados Unidos?

Temos participado de ações contra museus, mas sentimos que a nossa especialidade está em produzir pôsteres provocativos, adesivos, outdoors e livros. Uma greve nunca funcionaria nos Estados Unidos, pois é muito difícil para os artistas alcançar o sucesso. Você poderia não encontrar um número suficiente de artistas dispostos a lutar contra o sistema. A maioria ainda está esperando pelo reconhecimento e muitos não querem abandonar o barco. Sem contar que os museus norte-americanos estão em um estado lamentável, dependentes dos grandes colecionadores e das corporações.

Que impacto o Guerrilla Girls espera provocar na sociedade e na mídia com suas intervenções e performances?

Será que nós temos um impacto? Talvez não seja o nosso intuito julgar isso, levando em conta a dificuldade que é ter um trabalho realizado. Mas, considerando apenas duas de nossas centenas de ações: primeiro, nossos outdoors em Hollywood, bem abaixo da rua da cerimônia do Oscar, dizendo a verdade sórdida sobre o número baixo, muito baixo de mulheres e pessoas de cor atrás das cenas da indústria do cinema; e segundo, nossa instalação em grande escala na Bienal de Veneza deste ano, examinando a discriminação contida na própria exposição. As duas intervenções produziram um diálogo público sobre assuntos que poderiam ter ficado ausentes de alguma maneira.

Entrevista com ACT UP

Entrevistada: Andrea Lindsay, uma das ativistas responsáveis pela organização na cidade de São Francisco.

Idade: 44 anos

Data: 4/05/2006

As ações do ACT UP e do coletivo de artistas Gran Fury tiveram importância significativa na era Reagan e no governo Bush. Que diferenças você aponta entre o ativismo praticado pela coalizão nos anos oitenta e noventa e hoje, na atual administração de George W. Bush?

O clima político nos Estados Unidos tem mudado bastante desde as grandes ações de conscientização sobre a AIDS nos anos oitenta. Ao invés da AIDS ser um assunto que ninguém gosta de falar, transformou-se em algo que pesquisadores, companhias farmacêuticas e políticos usam para ganhar dinheiro. Nos anos oitenta, os ativistas da AIDS poderiam fazer qualquer protesto sério que resultaria em pouca ou em nenhuma repercussão. Mas, nos últimos cinco ou oito anos, sob a atual administração Bush, tivemos ativistas do ACT UP de São Francisco sendo acusados de crime, processados, penalizados e colocados na cadeia por causa de protestos.

O que o ACT UP deixou como legado para os novos coletivos de arte ativista?

Os ativistas aprenderam muitas coisas com a longa história do ACT UP. O grupo tem passado por importantes mudanças em sua estrutura (democrática e coletiva), muito mais que os outros ativistas que aprenderam com modelos de decisão coletiva (poder da maioria, consenso, consenso combinado etc).

Temos também uma longa história sobre o uso de diversas estratégias de manifestação, desde protestos contra alvos específicos, desobediência civil e teatro de rua, até encontros com políticos e protestos convencionais. O ACT UP tem utilizado todos esses métodos e eles podem servir como modelos de táticas efetivas (e também ineficazes). Claro, os tempos políticos mudaram, mas algo ainda pode ser aprendido. Penso que o ACT UP São Francisco tem mostrado que essas táticas ajudam na formação de diferentes alianças. Fazemos campanhas sobre a situação dos moradores de rua, direitos dos animais, homossexuais etc. Essas alianças têm resultado em um apoio cada vez maior para as nossas ações.

As intervenções do ACT UP estão produzindo um impacto midiático global?

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

Por outro lado, sempre nos orgulhamos pelas maneiras hábeis, cômicas, dramáticas e graficamente prazerosas que passamos as nossas mensagens. Estas são as maneiras que encontramos de chamar a atenção do público e da mídia. Provavelmente, as pessoas respondem muito mais à forma teatral e dramática que os velhos e tediosos signos de protesto.

As formas tradicionais de protesto, como manifestações ou *sit-ins*, são eficazes nos dias de hoje?

ACT UP tem notado que muitas ações de desobediência civil podem ser efetivas, mas isso depende do tempo e do alvo do protesto. Um protesto normal pode ser efetivo, assim como simplesmente colar cartazes na rua. Isso depende apenas de onde está o seu público-alvo e o que você espera alcançar.

O que o ACT UP espera provocar na sociedade e na mídia?

O ACT UP tem realizado um trabalho com outros grupos para colocar a AIDS na frente dos assuntos sociais, trazendo-a para o discurso público. Além disso, desde 1996, o ACT UP de São Francisco tem sido o único a ir contra os testes em animais. Assim como a AIDS, testar animais em laboratório é algo que só as indústrias farmacêuticas, científicas e médicas tiram proveito, se recusando a aceitar qualquer tipo de debate público sobre o assunto.

Em uma época com ampla discussão sobre o “tratamento humano” dos animais usados em pesquisas, há uma atitude de rotular as pessoas que se opõem a isso como “anti-humanas”. Os testes em animais continuam porque há uma grande quantidade de dinheiro ao redor. Cria-se uma falsa sensação de segurança para as companhias farmacêuticas que estão tentando se proteger de processos. Nós ajudamos a refutar a ideia de que os ativistas dos direitos dos animais não ligam para as pessoas. E sempre falamos com orgulho que os ativistas da AIDS e as pessoas com AIDS podem ser, e são, contra os testes em animais.

Você tem uma formação em artes visuais, mas seus trabalhos artísticos estão profundamente interligados com ciência e tecnologia. Quando você começou a se interessar por essas áreas de pesquisa?

O meu interesse começou em uma pequena escola de arte no sul da França chamada École d'Art d'Aix-en-Provence. Lá, não havia muito apoio financeiro, mas a escola tinha uma faculdade que enfatizava a arte eletrônica. Desde o primeiro dia na escola, integrei o meio eletrônico ao trabalho de arte; nós construíamos robôs e equipamentos eletrônicos usando sobras de materiais vindos de carros e de computadores usados.

Depois, estudei na Carnegie Mellon University (CMU), nos Estados Unidos. A Carnegie Mellon é uma grande escola de engenharia e lá a situação era bem diferente. A CMU tinha muito dinheiro, o que dava acesso não apenas a uma boa faculdade, mas ao uso de ferramentas mais caras. Mas foi a experiência na França que realmente me deu motivação e confiança para inserir a tecnologia no meu trabalho. Hoje, acredito que o desenvolvimento de tecnologias através de materiais usados, um ensino auto-organizado e o mais importante, o desenvolvimento de aplicativos e de aparelhos baseados em necessidades locais, constituem um grande caminho de resistência à dominação tecnocrômica pelo ocidente (principalmente pelos Estados Unidos).

Tenho algumas perguntas sobre o projeto *Free Range Grain* que você desenvolveu com o Critical Art Ensemble. A instalação participou da mostra *At Your Own Risk*, no Schirn Kunsthalle, o que ajudou a criar um debate público sobre biotecnologia e as barreiras impostas pela União Europeia. Porém, confesso que ainda questiono a ideia do grupo em levar este projeto apenas para uma exposição em um museu. O grupo pensou em produzir esta instalação em outros espaços, a fim de ampliar as discussões fora do mundo da arte?

Fico feliz de você ter perguntado isso. Nossa ideia inicial foi executar o projeto no lado de fora das lojas de alimentos. Assim, as pessoas poderiam levar seus próprios alimentos para serem testados ali mesmo na rua. Porém, com o equipamento de baixo custo que tínhamos, calcular os protocolos científicos e receber os resultados levariam 36 horas. Então, seria impensável realizar este projeto na rua... Para ser bem honesta com você, nunca fiquei muito satisfeita com o *Free Range Grain* exatamente por esta razão que você mencionou. Mostrar este tipo de trabalho em um museu foi a solução menos adequada.

E quais foram os resultados dos testes na exposição na Alemanha?

No Schirn Kunsthalle, em Frankfurt, todos os testes deram resultado negativo. No entanto, eu suspeito que algo deu errado com os nossos protocolos. Fizemos uma outra performance em Graz, na Áustria, depois de um ano. Nós

apenas testamos Corn Flakes na Áustria e quase todos os resultados dos testes com os cereais constataram a presença de OGMs...

Que benefícios você aponta no uso e na manipulação de organismos geneticamente modificados (OGMs) pela ciência?

Acho que OGMs relativamente livres de riscos podem ser desenvolvidos, embora eu não tenha ainda muita certeza sobre isso. Também depende de como você define o risco do progresso. Há riscos para a saúde? Há riscos ao meio ambiente? A bactéria para “comer” óleo, o primeiro organismo patenteado, parecia ser uma aplicação segura, desde que a bactéria morresse depois de comer o óleo. Porém, este microorganismo não parece ser usado hoje e eu não sei por que isso acontece (seria algo a ser investigado).

Penso que não existe uma resposta direta sobre os OGMs serem uma coisa boa ou ruim, pois deve-se analisar caso por caso. Neste momento, estou trabalhando no desenvolvimento de uma bactéria geneticamente modificada que muda de cor quando exposta em um local com um alto índice de poluição no ar. Sempre haverá um limite, o que faz com que não aconteçam riscos a longo prazo.

Em um ensaio do Critical Art Ensemble intitulado “Observations on Collective Cultural Action”⁷, o grupo discorre sobre a estrutura organizacional de um coletivo e recomenda, baseado em Foucault, o uso do poder hierárquico (não dirigido à dominação), de forma a criar uma coordenação flutuante. Assim, um integrante com grande conhecimento em uma área teria autoridade sobre o projeto final de um grupo. Nos projetos que você participou com o coletivo, *Free Range Grain* e *Molecular Invasion*, qual foi a sua atuação no processo criativo?

Nunca me adaptei a este modelo hierárquico que o Critical Art Ensemble propõe. Essa foi uma das razões que me fizeram parar de trabalhar com eles. No projeto *Free Range Grain*, eu estava basicamente envolvida com o desenvolvimento conceitual, assim como formular em conjunto o laboratório e preparar os processos de trabalho. Para o *Molecular Invasion*, eu executei os testes e ajudei com o conceito (embora o Critical Art Ensemble tivesse feito mais disso).

O conceito de “amador”, utilizado com muita frequência pelos coletivos de mídia táctica que afirmam a necessidade de uma colaboração multidisciplinar. De que modo o coletivismo artístico pode contribuir para a redefinição dos meios de produção cultural e de especialização do trabalho?

Há muitos coletivos na comunidade da arte biotecnológica crítica usando o termo “amador” nesse contexto. O Critical Art Ensemble é apenas um desses artistas. Mas, respondendo a sua pergunta. Não, eu não acredito que o trabalho multidisciplinar possa substituir o trabalho especializado. Especialistas são

⁷ Disponível em: <<http://www.critical-art.net/books/digital/tact4.pdf>>.

necessários para o avanço da ciência! O que eu acredito, e tenho dedicado meu tempo lutando para isso, é ver o trabalho multidisciplinar sendo levado a sério como algo produzido por especialistas.

Para você, quais foram os fatores que contribuíram para a convergência entre coletivos de arte e ativismo nos últimos anos, ligando questões sociais e políticas a práticas artísticas intervencionistas?

Não sei te dizer exatamente... Se eu tivesse que especular algumas das razões, provavelmente, citaria duas:

1. No sentido de se engajar com eficiência dentro da economia da informação, pessoas estão se habilitando em diversas disciplinas. É muito difícil prosseguir com tudo que você conhece sem dar conta da capacidade de responder e conversar com múltiplos meios e tecnologias.
2. Os Estados Unidos estão fazendo um movimento significativo para a direita. Isso não é uma boa novidade, mas tem levado os artistas para um trabalho mais politizado. E este tipo de trabalho é muito difícil de ser feito sozinho, então as pessoas precisam começar a formar coletivos.

Entrevista com subRosa

Entrevistada: Hyla Willis

Data: 26/05/2006

Quando o subRosa começou a integrar tecnologia e biotecnologia em trabalhos de arte ativista? De onde partiu esse interesse?

O subRosa foi formado em 1998 quando um grupo de artistas mulheres, educadoras e ativistas comunitárias se juntaram para instruir a si próprias e discutir as implicações da tecnologia da informação e da biotecnologia para as mulheres. Naquele tempo, algumas de nós eram estudantes de graduação, bacharéis ou visitantes da Escola de Artes da Carnegie Mellon University (CMU), em Pittsburgh, Pennsylvania. A CMU é uma instituição privada, altamente voltada para a tecnologia, e que usa um fundo do governo para pesquisa em robótica para medicina e em tecnologias de vigilância militar de todos os tipos. A instituição também ostenta um vigoroso programa para artes. A nossa outra entrada foi na Universidade de Pittsburgh, uma das principais frentes em pesquisa médica e genética, incluindo tecnologias de reprodução humana (fertilização *in vitro*).

Naquele tempo, ficamos saturadas com essa atmosfera pró-tecnologia direcionada ao mercado. Mas, enquanto o programa de artes da CMU tentava injetar um discurso crítico e um acesso da arte aos programas interdisciplinares de pesquisa da universidade, o discurso feminista na tecnologia parecia ausente. Sentíamos que a pesquisa genética tinha também implicações específicas para os corpos femininos em todo o globo, e que isso não estava sendo reconhecido ou discutido.

Desse início, o trabalho do subRosa foi concebido coletivamente e produzido por um grupo de diversas mulheres com diferentes perfis culturais, religiosos e econômicos, assim como as experiências e atitudes direcionadas pela tecnologia em nossas vidas. O que inicialmente começou como uma leitura e discussão em grupo, acabou se transformando em projetos artísticos críticos. O grupo começou a publicar textos críticos e a imaginar maneiras interessantes de distribuir essas ideias. Experimentos em distribuição criativa, acompanhados do nosso interesse pela pedagogia como uma forma de performance (e vice-versa), nos levaram a desenvolver ambientes performáticos de aprendizados cada vez mais complexos.

Atualmente, o subRosa tem tentado compreender o papel e a importância da prática da experimentação biológica no nosso trabalho. A Bio-Arte está muito na moda no momento, mas carece de um conteúdo crítico (especialmente feminista), da mesma forma que as primeiras formas de arte-tecnologia (como arte robótica e instalações interativas) careciam. Na nossa observação, mesmo os trabalhos mais críticos são direcionados a um expectador masculino e branco, propagando uma cultura na qual projetos irônicos fazem com que artistas e público se sintam como se um trabalho político fosse feito apenas para ser exibido em um evento artístico. Uma das coisas que nós apreciamos sobre Bio-Arte é o seu potencial de transgredir as fronteiras sagradas a quem é permitido (ou não) realizar pesquisas ou compartilhar conhecimento. SubRosa

sente (e a história indica) que amadores e pensadores estão propensos a acidentes infelizes e a observações geniais, da mesma forma que os pesquisadores treinados institucionalmente.

Hoje, o tamanho do nosso grupo tem variado entre duas e seis pessoas, de idades entre 20 e 60 anos, todas mulheres. Nós também trabalhamos com artistas independentes quando um projeto precisa de colaboração fora do coletivo. Produzimos todos os nossos trabalhos sob o nome de subRosa e não usamos os nossos nomes pessoais. Duas das integrantes fundadoras coordenam as atividades e projetos do grupo: uma de nós ensina em uma universidade em Pittsburgh e outra de nós ensina em Chicago. Todos os nossos trabalhos estão documentados em nosso *site* (<http://www.cyberfeminism.net>).

Para grupo, qual a importância de se realizar projetos de mídia tática e de *internet* combinados com a visão crítica do ciberfeminismo?

O mundo da arte da “mídia tática” e da “intervenção tática” tem se apropriado em muito dos artistas-ativistas *gays*, feministas e defensores dos direitos civis. Tem sido apropriado de tal modo que as ligações históricas são perdidas e as mulheres e pessoas de cor são, frequentemente, convidadas a contribuir para os encontros culturais de mídia tática como algo que não foi pensado previamente. Gostaríamos de ver o “ciber” ligado a outras formas de feminismo. SubRosa decidiu denominar-se “ciberfeminista” no sentido de trabalhar para a expansão das possibilidades sobre o que isso pode significar.

Quanto à *internet*, bem, há ainda muitas pessoas que não usam a rede em seu próprio benefício por causa da linguagem, devido à economia ou à política. Combinada com telefones celulares, GPS (Sistema de Posicionamento Global) e RFID (Identificação Por Rádio Frequência), a *internet* tem o potencial de tornar-se uma janela dentro da vida das pessoas que estão dentro deste alcance. Existe um potencial político na forma como as tecnologias da *internet* são usadas, mas os artistas deveriam continuar explorando os campos que estão além da *Net Art*, especialmente as artistas feministas. Coletivos como o Preemptive Media⁸ estão fazendo um trabalho interessante a esse respeito.

Tem-se noticiado um aumento do número de mulheres trabalhando com ciência no Brasil, mas com uma defasagem salarial grande em comparação aos homens que realizam os mesmos serviços. De que maneira as ações do *subRosa* podem contribuir com o debate público sobre esta situação nos Estados Unidos?

É uma pergunta interessante. Há uma situação parecida nos Estados Unidos e na maioria do mundo. Além da ciência, o salário das mulheres está aquém na indústria de manufaturas, na universidade e em outras profissões que empregam ambos os gêneros, mesmo com um trabalho equivalente ou com um nível maior de competência.

Muitas vezes, as mulheres também são responsáveis pelos trabalhos

⁸ <http://www.preemptivemedia.net>.

domésticos e pelos cuidados com as crianças. E agora também são responsáveis (inconscientemente ou não) em fornecer milhares de óvulos que são solicitados pelos cientistas para a condição de pesquisas de células-tronco embrionárias. Assim, uma mulher nos Estados Unidos, México ou Israel pode agora trabalhar em quatro turnos se ela for jovem e fértil: ela pode ser mãe e esposa, guerreira, “doadora” de óvulos e profissional com carreira, tudo de uma só vez. Mesmo com esses quatro trabalhos e uma supercompetência, ela não ganhará muito dinheiro.

Esperamos que o nosso trabalho contribua para chamar a atenção a essas disparidades, criando novas análises e novos desenvolvimentos da luta feminista. Nós também continuamos a exigir salários justos e compatíveis com o trabalho.

Você considera o trabalho do subRosa arte e/ou engajamento social?

Nossos projetos são as duas coisas. Você poderia chamá-lo de “engajamento social artístico” ou “arte engajada socialmente”, dependendo do caso.

O subRosa participou da mostra *The Interventionists*, realizada em 2004 no Museu de Arte Contemporânea de Massachusetts (MASS MoCA). Como foi realizar um projeto inspirado na história do local que abriga o museu?

A história do prédio localizado em North Adams, Massachusetts, foi o mote para o nosso projeto *Can You See Us Now?* O MASS MoCA está localizado no complexo de uma fábrica da Sprague, que antigamente produzia capacitores. Nos anos oitenta, a Sprague terceirizou a produção para uma companhia na cidade de Juárez, no México. Os dois locais, North Adams e Juárez, tiveram relevância econômica no campo da indústria e do turismo e ambas empregaram uma grande porcentagem de mulheres na indústria de manufaturas. Achamos que seria interessante descascar algumas camadas da experiência em museus e ajudar os visitantes a se colocarem no seguinte quadro: turistas culturais com poder social e econômico.

Para nós, foi um pouco incomum fazer uma exposição deste tipo. A maioria dos nossos trabalhos combinam performance, pedagogia, interação social e qualquer meio que sustenta a ideia de um projeto particular (vídeo, escultura, *design* gráfico, comida etc). O que nos interessou nessa exposição, e o que foi bem sucedido como um projeto do subRosa, foi a capacidade de fazer a ligação entre a história do edifício do museu e os caminhos que surgiram através da nossa performance.

O conceito de “amador”, utilizado com muita frequência pelos coletivos de mídia táctica que afirmam a necessidade de uma colaboração multidisciplinar. De que modo o coletivismo artístico pode contribuir para a redefinição dos meios de produção cultural e de especialização do trabalho?

Sempre haverá um lugar para a especialização. Algumas habilidades, incluindo habilidades críticas e analíticas, precisam de um longo tempo de

desenvolvimento. Os artistas sempre experimentaram novas tecnologias e empregaram ajudantes e assistentes de vários tipos. Talvez a novidade seja a extrema velocidade com que as novas tecnologias são desenvolvidas no mercado global. Algumas dessas tecnologias são muito difíceis de controlar rapidamente, ou requerem um conhecimento muito especializado, o que faz sentido trazer a colaboração de outras disciplinas.

Amadorismo e “artesanato” podem também ser uma prática radical quando o artista desafia as fronteiras regulares limitadas àqueles a quem é “permitido” produzir e distribuir conhecimento. Algumas formas de ativismo são mais efetivas quando temos pessoas envolvidas com um bom conhecimento de História e um senso muito refinado de organização coletiva. Indivíduos experientes são necessários para construir e manter a solidariedade, especialmente durante épocas quando o governo espiona os encontros ativistas. Um artista pode proporcionar o encontro de pessoas vindas de diversas disciplinas, com o intuito de trabalhar uma ideia que poderia ser extremamente insatisfatória se acontecesse no isolamento de uma disciplina em particular.

Projetos como *U-Gen-A-Chix* fazem uma crítica contundente à cultura eugênica, mas imagino que seria interessante para o grupo explorar outros campos, como a indústria da publicidade e como a imagem da “mulher perfeita” é constantemente retratada e explorada em campanhas na mídia. Há interesse em discutir essas questões em algum projeto, apropriando-se dessas imagens, ou mesmo usando o humor como estratégia crítica?

Temos feito isto em projetos como *Smart Mom* (um antigo projeto em *internet*) e *Expo Emmagenics*. É interessante a forma como a imagem da “mulher perfeita” muda com o tempo. Hoje nos Estados Unidos, a mulher “pode tudo” se ficar bonita e charmosa. Ironia, humor e apropriação são estratégias difíceis de serem bem usadas, em parte porque há nuances culturais e hipóteses envolvidas.

Os recentes trabalhos do subRosa têm se apropriado da linguagem da publicidade, muito mais que as imagens. Tanto as imagens quanto as palavras da publicidade nos interessam e vemos isso como uma das manifestações da cultura eugênica.

Para você, quais foram os fatores que contribuíram para a convergência entre coletivos de arte e ativismo nos últimos anos, ligando questões sociais e políticas a práticas artísticas intervencionistas?

Coletivos de arte nos Estados Unidos e Canadá aprenderam muito com os movimentos globais e os movimentos dos direitos civis/humanos norte-americanos, incluindo o programa de arte feminista no início dos anos setenta na Califórnia.

Qual a sua opinião sobre as formas tradicionais de protesto ligadas ao feminismo, como as manifestações de rua? Ainda são eficazes?

Algumas formas tradicionais de protesto ainda continuam totalmente eficazes. SubRosa apoia um movimento criativo e multifacetado para os direitos humanos. As abordagens do grupo procuram usar da melhor maneira nossas fontes e habilidades em projetos específicos para um público específico. Para outros, diferentes abordagens são melhores. Apenas tomamos cuidado para o mero fato de que um artista usando um novo método ou novos materiais (por exemplo, materiais eletrônicos ou biológicos) não produz, necessariamente, um trabalho crítico.

Entrevista com Yomango

Entrevistado: Yoques (pseudônimo)

Idade: 24 anos

Data: 28/01/2006

No *e-mail* que mandei, pedi para que algum ativista do Yomango respondesse o questionário. Por favor, apresente-se e diga qual a sua atividade no grupo.

Olá, colega. Recebi o seu e-mail sobre o Yomango. Me parece que você está procurando alguém que responda a sua entrevista.

É que eu sou bastante inculto... Não tenho a menor ideia de história, nem de arte, nem de Situacionismo... nada de nada! Mas posso contar como estão as coisas na rua, do dia-a-dia das pessoas ligadas ao Yomango.

Meu apelido é Yoques, tenho 24 anos. Trabalho na construção, recupero blocos de solos (trabalho assalariado) e sou ativista social, *okupa* e reformo casas ocupadas. Sou psicólogo, sexólogo, ciberativista, funcionário público e consultor de dúvidas legais, entre outras coisas (trabalho não assalariado).

Nas horas livres, sou o encarregado de responder dúvidas sobre a comunidade Yomango (como muitas outras pessoas). De vez em quando, escrevo alguns textos reflexivos ou recolho textos que me parecem interessantes e dou a eles um formato mais bonito (estilo pdf, por exemplo).

Quando começou o seu interesse pelo ativismo político?

No meu tipo de vida de associação comunitária e apoio mútuo, novas ideias sempre surgem. Novas formas de confrontar a sociedade capitalista e de evitar uma ambição exclusiva vinda da mesma. Realmente, é muito frequente saber de vários grupos que estão trabalhando sobre algum assunto interessante. Assim, acredito que é quase impossível que, em sua vida, você não cruze com algo que valha a pena se dedicar, como foi o que aconteceu no meu caso.

E como surgiu a oportunidade de participar da rede Yomango?

Simplesmente aconteceu. Yomango *acontece, sucede, passa* na sua frente e faz você se dar conta de que isso está te esperando, te ajudando a crescer e a viver mais feliz consigo mesmo e com aqueles que estão próximos.

De que forma as ações do Yomango são criadas e organizadas?

Não sei como as ações são organizadas. Suponho que elas sejam criadas por amigos que tenham uma vontade em montar algo belo e reivindicativo. Não tenho participado muito das ações, tenho apenas acompanhado por vídeo ou conversado com as pessoas que participam. Só que, mais do que nunca, estou me concentrando em expandir a ideia de Yomango, em criar notícias, em ser crítico com as minhas explicações acerca das ações da rede pelo globo.

O Yomango pretende tornar-se um movimento internacional. Levando em consideração as “franquias” da rede na Espanha, México, Alemanha, Argentina e Chile, e as diferentes situações e realidades sócio-econômicas desses países, como uma ação do Yomango torna-se global nos dias de hoje?

Pergunta difícil... Yomango faz parte da vida de cada pessoa que sobrevive graças a essa ferramenta. Cada grupo que usa a ferramenta Yomango decide com seus conhecidos e amigos o que querem fazer. As ações surgem espontaneamente na mente de alguém. Ninguém é obrigado moralmente a participar delas.

Sobre as realidades sócio-econômicas de cada país, é importante saber que existem diversas leis nesses países que implicam diferentes ações Yomango no cotidiano. Por isso, o apoio que pode ser dado a uma ação do Yomango-BA (Buenos Aires) será diferente ao apoio dado ao Yomango-DF (México, Distrito Federal) e o Yomango-BCN (Barcelona e Catalunha). Cabe lembrar que, em 2002, o YMNG-BCN celebrou o aniversário da revolta argentina mangando um centro comercial importante de Barcelona e celebrando a revolta em um dos bancos responsáveis pela crise argentina (Santander) com a famosa ação *Yomango-Tango*.

Como um protesto contra as multinacionais, o Yomango propõe o ato de mangar. O roubo é um ato político?

Para mim, roubo é o que as empresas geram, jogando com a vida das pessoas e roubando sua alegria e felicidade, assim como o seu tempo livre em todos os países que, infelizmente, têm economias catastróficas.

Eu não PROTESTO contra as multinacionais. Eu LUTO contra elas. Protesto pelas condições injustas de vida que estão no mundo e resolvo mão a mão o conflito com as multinacionais e com os inimigos da humanidade.

Para mim, *mangar* é um ato político, tal como se entende na Espanha. É algo que não afeta você sendo de direita ou de esquerda, anarquista ou capitalista... Essa situação afeta a todos por igual e acredito que a definição que tenho de algo político não é bem isso. O que eu tenho claro é que *mangar* não é um roubo. No pior dos casos, é um furto.

Você considera o trabalho do Yomango arte e/ou engajamento social?

Ação direta.

As formas tradicionais de protesto, como manifestações ou *sit-ins*, são eficazes nos dias de hoje?

Acredito que são ineficazes. E acredito que apenas são eficazes quando reina a anarquia entre elas. Agora que as pessoas de direita saem às ruas para manifestar-se contra os direitos dos homossexuais, dos bissexuais e dos imigrantes, agora que se pode *assumir* que esta é uma sociedade madura, as manifestações organizadas me parecem tão estúpidas quanto os desfiles de

moda. É o tipo de estratégia que você já sabe bem o que vai acontecer, o que te faz voltar tranquilo para casa... Para mim, manifestações com cartazes não têm o mesmo valor de antes.

Acredito nas revoltas, nos enfrentamentos diretos contra a ordem pré-estabelecida, nas formas possíveis de se fazer isso. O Yomango é uma dessas manifestações anarquistas de recusa. Surge no interior de pequenos grupos de amigos que planejam uma ação concreta, mas que desconhecem o seu resultado final. São pessoas capazes de decidir a realização de um plano inicial em três minutos. Pessoas autônomas que levam adiante suas ideias com a aprovação do subconsciente coletivo.

Qual a importância da *internet* na realização e divulgação das ações Yomango?

Fundamental na divulgação. Desprezível (quero dizer, não necessária) no caso de se montar uma ação. Mas continuo pensando que, para montar as ações, não é necessário usar a *internet*, ainda que ela possa dar uma ajuda.

O movimento contra a globalização capitalista está estagnado?

Acho que está um pouco estagnado, sim. Mas é porque as pessoas estão recompondo suas lutas para ver se são ou não efetivas. Desde a invasão do Iraque por parte dos malditos Estados Unidos, se resolveu fazer um boicote à Malboro, ao BBVA (Banco Bilbao Vizcaya e Argentaria) e à Coca-Cola, mas que finalmente se desfez por si só...

Para mim, o exemplo mais claro disso é que, em algumas casas ocupadas, ainda se encontra Coca-Cola em algumas geladeiras, e também em concertos e festas (é uma lástima, realmente...).

O que o Yomango espera provocar na sociedade e na mídia com suas ações?

Espero que as pessoas assumam o Yomango e que, a partir disso, se crie uma forma de distribuição de justiça e de luta. Mas não penso que a mídia queira dar uma versão real de nossas atitudes. No fundo, estamos lutando contra o capitalismo desde a raiz, que é o mercado de compra e venda.

De parte da sociedade, para mim, ela tem mostrado que existem muitas pessoas que usam a ferramenta Yomango e que se sentem endossadas por outras que compartilham suas inquietações, ajudando com comentários e ações públicas.

E, finalmente, acrescento que essa entrevista pode te servir mais como a minha contribuição individual para responder suas dúvidas, mas quero que entenda que esta é a minha visão sobre Yomango, não a OPINIÃO do Yomango.

Entrevista com The Yes Men

Entrevistado: Mike Bonanno (pseudônimo de Igor Vamos)

Data: 9/02/2006

Há alguns meses, o governo brasileiro fez o pagamento antecipado da dívida que tinha com o FMI (US\$ 15,5 bilhões) e a Argentina pretende fazer o mesmo. Como vocês receberam essa decisão?

Não recebemos a decisão muito bem. Claro, isso tudo está apenas focado em detalhes que vão desde a mudança do clima ao fim do petróleo. No fim das contas, ficará impossível para qualquer país liquidar suas dívidas, deixando as economias em uma desordem completa e irreparável. Realmente, é uma infelicidade que implica em aceitarmos o fim do mundo como o conhecemos e nos obriga a mudá-lo.

Você considera o trabalho do Yes Men arte e/ou engajamento social?

Nosso trabalho é ativismo criativo, mas isso depende apenas de quem o observa. Tanto faz o modo como as pessoas o enxergam.

O famoso *prank* do desastre em Bhopal envolvendo a Dow Chemical foi certeiro no objetivo de levar às pessoas um assunto até então pouco conhecido e discutido. Por outro lado, acredito que vocês conseguiram, de alguma forma, mostrar a fragilidade da imprensa ao publicar notícias artificiais (por exemplo, os *pranks* de Joey Skaggs mostram muito bem isso). De que forma o seu trabalho pode contribuir para a mudança da situação atual do jornalismo político, no sentido de reformular a cobertura da imprensa, ou mesmo de promover a democratização da mídia?

Sem dúvida, nós achamos que democratizar a mídia seria ótimo! Quebrar os conglomerados da mídia, assegurar que o dinheiro não traz um acesso igualitário, pois as pessoas que estão no comando não têm o menor interesse nisso...

Para nós, pelo menos, a mensagem do nosso *prank* sobre o caso em Bhopal não foi exatamente sobre a fragilidade da imprensa. Não estamos tão interessados nesse aspecto do trote. Já o Joey Skaggs concentra suas ações precisamente no modo como ele explica os seus *pranks*: “você não pode acreditar em tudo que ouve na mídia.” Essa é uma boa mensagem, mas não é o nosso objetivo. Na maioria das vezes, os brilhantes *pranks* de Joey Skaggs não são viáveis politicamente, mas alguns deles são.

Com o *prank* da Dow, quisemos causar a essa corporação uma humilhação pública pela sua recusa em ajudar o povo de Bhopal. Por um momento, mostramos que um outro mundo NÃO É possível se deixarmos as corporações decidirem aquilo que elas acham certo. A nossa mensagem é clara: devemos mudar o sistema. A imprensa unidimensional é apenas um sintoma da doença e nós estamos interessados em nos livrar da doença não apenas tratando um único sintoma.

O *Management Leisure Suit* faz também uma crítica à situação da exploração do trabalho no Terceiro Mundo. Pensam em realizar mais *pranks* enfocando essa questão nos Estados Unidos e na Europa?

Pensamos bastante nisso. Mas agora, estamos concentrados em assuntos um pouco maiores do que nós. Assuntos que, de alguma maneira, perdemos de vista enquanto nos preocupávamos com os detalhes. Estamos tentando lidar com a questão da mudança climática...

Em diversas ações, o Yes Men tem abordado o conceito de “correção de identidade”. Assumir os papéis e usar a linguagem do inimigo são, na sua opinião, as formas mais eficazes de produzir um protesto político atual?

Poderíamos não ser úteis sem uma forma tradicional de organização. A organização real é a única forma útil de ativismo. Sem ela, poderíamos ser desnecessários, pois não teríamos como expandir o interesse de muitas pessoas sobre estes assuntos. Há uma série de atividades que são mais importantes do que aquilo que fazemos: processos, agitação, organização, passeatas etc.

Mas adoramos aquilo que fazemos. Contanto que se tenham pessoas fazendo um trabalho duro, continuaremos fazendo essas ações e dirigindo as pessoas que nós encontrarmos aos grupos mais sérios.

Para você, quais foram os fatores que contribuíram para a convergência entre coletivos de arte e ativismo nos últimos anos, ligando questões sociais e políticas a práticas artísticas intervencionistas?

Ativismo criativo sempre acontece de uma forma ou de outra, mas está mais popular agora porque é mais divertido que a maioria das formas tradicionais de ativismo. Mas há um perigo em pensar que esse ativismo criativo fará uma diferença quando, na verdade, não faz, superestimando sua importância com relação a outras formas de manifestação.

O movimento contra a globalização capitalista está estagnado?

Não, ele ainda continua fluindo... Somos otimistas.

Depois do 11 de Setembro, qualquer tipo de protesto nos Estados Unidos poderia ser considerado pelo governo norte-americano um pretexto para um ato terrorista. O que os artistas-ativistas podem fazer no contexto dessa situação política?

Não sei se tenho uma boa resposta para isso... O que eu posso dizer? O vice-presidente Dick Cheney atirou em um amigo que participava de uma caçada com ele, mas isso não foi lá grande coisa! Acidentes acontecem o tempo todo, eles dizem. Acho que não consegui responder a sua pergunta...

Vocês participaram da mostra *The Interventionists*, realizada em 2004 no Museu de Arte Contemporânea de Massachusetts (MASS MoCA). Como foi levar o trabalho que realizam para uma exposição de arte?

Não nos importamos muito com isso, apesar de ser uma chance de contarmos a nossa história de uma outra maneira. Com frequência, financiamos o nosso trabalho por meio da arte. Temos conseguido algum dinheiro através desse canal.

De que maneira as ações do Yes Men podem resultar em um impacto global? Dentre os diversos *pranks* que o grupo realizou, qual foi o mais bem sucedido?

Muitas das nossas ações locais são ativadas nas histórias que são contadas sobre elas mais tarde. Nós as contamos em textos, vídeos e mandamos *press releases*. As pessoas leem e assistem sobre elas, e assim esperamos atingir os nossos objetivos.

Dentre os *pranks*, o anuncio da Dow na BBC foi o nosso trote mais importante porque:

- A) Forçou a Dow a anunciar que eles não ajudariam as vítimas de Bhopal,
- B) Causou a Dow uma perda temporária de 3 US\$ bilhões no mercado de ações,
- C) Fez com que milhões de pessoas soubessem que a Dow não havia limpado a sujeira em Bhopal (não necessariamente nessa ordem).

Além dos Diggers, dos Yippies e dos situacionistas, que outras manifestações artísticas são referência para o Yes Men?

Há uma quantidade grande de influências. Satiristas como Jonathan Swift (1667-1745), Honoré Daumier (1808-1879), Denis Diderot (1713-1784) etc. Antigos mitos indígenas e seus personagens *tricksters* também são importantes. Esses personagens, regularmente, mudam de aparência, mascaram, interveem e interrompem de modo a refletir os absurdos ou as injustiças do sistema. Influências posteriores incluem os movimentos artísticos, especialmente a vanguarda histórica, como o Dadaísmo, o Surrealismo e por aí vai.

O que o Yes Men espera provocar na sociedade e na mídia com suas ações?

Esperamos provocar uma mudança em um nível fundamental e profundo. Mas nós esperamos apenas mudar algumas poucas opiniões, principalmente opiniões políticas e sua convicção sobre a possibilidade de mudança. Através disso, queremos trabalhar em direção a uma mudança profunda.

Um dos primeiros críticos a escrever sobre *Culture Jamming* foi você no início da década de noventa, popularizando o termo em jornais e revistas, como o *The New York Times* e a *Adbusters*. Passados todos esses anos, intervenções em *outdoors* e antipropagandas parodiando as grandes corporações continuam efetivas?

Sim, *Culture Jamming* e outras formas de guerrilha semiótica não farão os joelhos do capitalismo tremerem. Você quer provocar um “ataque no coração do Estado”, como diziam as Brigadas Vermelhas nos anos setenta na Itália? Vestir um paletó sobre uma camiseta com material explosivo, infiltrar-se na próxima reunião no Bohemian Grove⁹ e então apertar o detonador e transformar o encontro da elite dominante da América em um banho de sangue? Vamos encarar os fatos: *Culture Jamming* é a Intifada dos estudantes de graduação. Eles não denominam *Culture Jamming* de “resistência simbólica” por acaso. Isso não vai diminuir o custo dos medicamentos, diminuir o nível de clorofluorcarbonetos na atmosfera ou provocar um enfarte no miocárdio do Poppy Bush.¹⁰ É uma “expressão à”, não um “substituto para” a base vergonhosa da verdadeira mudança política – *lobbying* e legislação das forças armadas, jogando o seu corpo sobre os sistemas de poder.

Mas, em uma sociedade do espetáculo, na qual o poder é exercido cada vez mais por narrativas midiáticas cuidadosamente planejadas e acontecimentos encenados – pense na postura do Bush depois do estrago em Nova Orleans devido ao Katrina, com um pano de fundo iluminado artificialmente e uma boa imagem televisiva no estilo de Hollywood – combater simbolismo com contrassimbolismo é uma parte essencial de qualquer estratégia ativista. Se uma árvore cai na floresta de signos e a câmera de um telejornal não está lá para gravar, ou um *blogger* não está lá para escrever o ocorrido em seu *site*, ou um curioso não está lá para registrar com a câmera de seu celular, ela fez barulho? Você não precisa ser Baudrillard para saber a resposta, no nosso momento mediado e sem esperança: é um ressonante “não”.

Em 1943, Winston Churchill disse aos filhos da classe dominante da América, em uma aula em Harvard, que “os impérios do futuro serão os impérios da mente.” Agora, o mundo paralelo das narrativas das notícias, do simbolismo da publicidade, das fábulas de Hollywood e das imagens de videogame é um teatro de guerra onde a competição das narrativas – a luta pelo controle do significado das coisas e pelo mundo paralelo da opinião pública – está sendo disputada. Obviamente, isso não significa que a realidade é uma estrada assassina. Por exemplo, os ativistas do movimento de reforma da mídia, como Robert

⁹ Clube selete situado perto de São Francisco, cujas reuniões participaram os antigos presidentes Richard Nixon, Ronald Reagan, George H. W. Bush e Bill Clinton, bem como o Primeiro-Ministro britânico Tony Blair.

¹⁰ “Poppy Bush” é como a família e os amigos mais íntimos do pai do presidente norte-americano o chamam desde a juventude.

McChesney, que formou uma organização, a Free Press¹¹, com o objetivo de exigir mudanças radicais na política de telecomunicação e de regulamentos da Comissão Federal de Comunicação (FCC), são de importância vital. Mas há também os bandidos de *outdoor* que sequestram o sistema da publicidade nas ruas, desconstruindo sua retórica visual para expor o materialismo em busca do sucesso, o sexismo da Idade da Pedra, o distúrbio de ansiedade, a rejeição do corpo, o falso alternativo e a rebelião de mentira que lubrifica as engrenagens da maioria das campanhas publicitárias.

Os embusteiros de mídia, como The Yes Men e Joey Skaggs, expõem a veracidade não questionadora das notícias da mídia corporativa diante do governo e dos relações-públicas corporativos, que são como cães inofensivos a serviço de líderes políticos e de negócios. A qualquer momento, The Yes Men, Billboard Liberation Front, Ron English ou Joey Skaggs expõem as agendas ocultas e os mecanismos de manipulação que estão por trás das estratégias de Karl Rove¹², as campanhas publicitárias corporativas da América ou as notícias obscuras. Eles nos levam para fora da nossa letargia consumista com uma astuta lembrança de que nós estamos sendo estimulados e persuadidos a “Obedecer o Gigante” (Obey the Giant, tomando emprestado a frase do grafiteiro norte-americano Shepherd Fairey, usada para a nossa cumplicidade descuidada com as agendas da elite).

Ao mesmo tempo, o *Culture Jamming* oferece desesperadamente lições necessárias de *media literacy*, sugerindo modos de ler as narrativas visuais que publicitários, marqueteiros, titulares das marcas, relações públicas e outros membros das indústrias da persuasão usam para maquiar nossas mentes. Enfim, atos casuais, sem sentido, são inspiradores. Eles nos lembram de uma cínica e deprimida *TV Nation*¹³ jogando um tijolo flamejante na indústria cultural, através de *pranks* políticos que podem ser potencializados tanto pelos *jammers* como pela audiência que observa, sem mencionar também uma boa diversão selvagem.

É importante lembrar também que o *Culture Jamming* tem na sua origem tanto a tradição do carnaval medieval (teorizado definitivamente por Mikhail Bakhtin em seu livro sobre Rabelais), como o teatro político dos ativistas dos anos sessenta, como Abbie Hoffman, ou as provocações na mídia dos situacionistas. Os *jammers* oferecem uma visão daquilo que Bakhtin chama de “mundo ao revés”. Seus *pranks* nos dão um controle necessário da realidade, nos lembrando que as relações de poder que estruturam a nossa sociedade são criadas pelo homem, e não dadas por Deus. Sobre o *statu quo*, os *culture jammers* argumentam que é puramente provisório. O gesto para um mundo melhor, onde os cidadãos são muito mais que meros consumidores – uma “carteira com uma boca”, para usar uma maravilhosa frase de efeito da publicidade – e onde a sociedade é muito mais que um vínculo com o dinheiro e uma escolha manipulada em meio ao menor dos males da política.

¹¹ <http://www.freepress.net>.

¹² Assessor político e principal estrategista do governo Bush.

¹³ Série de televisão dirigida por Michael Moore nos anos noventa.

Para você, quais foram os fatores que contribuíram para a convergência entre coletivos de arte e ativismo nos últimos anos, ligando questões sociais e políticas a práticas artísticas intervencionistas?

Por ter desafiado aquela multidão enlouquecida para ver a mostra sobre o Dadá no Museu de Arte Moderna de Nova York, tenho mostrado que a ideia de coletivo de arte não é exatamente recente. Não seria o que todos os “ismos” espalhados pelo Modernismo do século XX foram, mas com um outro nome?

Para ser mais claro, os nomes-marca dos movimentos do último século foram frequentemente dominados pelo produtor midiagênico de manifestos: Marinetti será eternamente o rosto público do Futurismo, Breton é o estenógrafo do Surrealismo (mas, nas mentes da maioria dos críticos de arte, Dalí é o Surrealismo na imaginação popular), Andy Warhol é a imagem da *Pop Art*, e por aí vai. E é claro, movimentos semelhantes sempre incluem em seus espaços de circulação um punhado flutuante de profissionais, astutos o suficiente para perceber que pular na tendência do dia é a única maneira de mostrar-se, de ser examinado e de vender...

Coletivos como Critical Art Ensemble, 0100101110101101.org, Billboard Liberation Front, Billionaires for Bush (ou Gore), The Yes Men, The Biotic Baking Brigade, Luther Blissett e outros descartam a ideia de serem conduzidos pelas energias de um único integrante ou dominados pelos olhares públicos de seus porta-vozes mais amistosos com a mídia, apesar de uma insistência “anarco-seja lá o que for” em uma identidade coletiva. Mas eles não são muito diferentes dos “ismos” modernistas que eu mencionei.

Por outro lado, você está certo em apontar que o mundo da arte (e por mundo da arte, penso até nas tendências que estão na mídia e no mundo da arte de Manhattan) tem testemunhado um afloramento do que poderia ser chamado de “consciência coletiva” nos últimos anos. Aliás, há um artigo do crítico Holland Cotter sobre este fenômeno, publicado no *The New York Times* em 5 de março de 2006.¹⁴ Claramente, esse “fenômeno de auto-organização” (para usar um vocabulário vindo de teoria da complexidade) é produto da nossa época, quando a atmosfera está densa com as conversas sobre “resistência sem líderes” das células terroristas – uma referência infeliz, talvez, mas a retórica de defesa do *Culture Jamming*, com suas ações de “guerrilha” e “mídia tática”, faz esse tipo de analogia ser inevitável. Perdoe o meu determinismo tecno à la McLuhan, mas as dinâmicas culturais da Era Digital – os *megatrends*¹⁵ – para desenterrar uma palavra dos anos noventa – são todas sobre conexões espontâneas e estruturas de poder descentralizadas que permitem a horizontalidade (*peer-to-peer*), assim como a verticalidade da mídia de massas que facilitou um

¹⁴ COTTER, Holland. “The Collective Conscious”, 2006. Disponível em: <http://www.caedefensefund.org/press/CollectiveConsciousNYT030506.pdf>.

¹⁵ Nome do livro de John Naisbitt, publicado em 1982, que indicava as novas tendências globais para o século XXI no campo corporativo e da informação.

“fenômeno emergente” (de novo uma referência vinda da teoria da complexidade), tal como *MoveOn.org*¹⁶ [política] e *The Huffington Post*¹⁷ [mídia].

É uma sabedoria comum que a rede, fiel ao seu nome, facilita a comunicação que caminha ao redor do *statu quo*, permitindo geograficamente que grupos espalhados, e com o mínimo acesso à mídia, alcancem a massa crítica, às vezes com uma rapidez de tirar o fôlego. Assim como essas novas estruturas oferecem aos artistas um espaço para organizar o dissenso, eu estou muito entusiasmado sobre o potencial dos coletivos subculturais em abrir seus caminhos para um discurso político dominante através do uso de táticas que rompam o espetáculo, que atraiam a cobertura da mídia e que agitem a estrutura diegética aprovada oficialmente para dentro das nossas relações culturais.

Eu estou igualmente entusiasmado com a habilidade desses coletivos em desestratificar o mundo da arte – em contornar a elite esclerótica formada por soldados de teorias acadêmicas e revistas que se incubem em apresentar as tendências como a “criança-prodígio do ano”. Mais especificamente, a lógica *open source* do nosso momento histórico, exemplificado pelos coletivos subculturais, poderiam levar à “napsterização”¹⁸ do mundo da arte, pela qual eu entendo como a eliminação da sufocante “artestocracia” na economia de seu mundo. Por muito tempo, um bando de negociadores e de revistas de alta qualidade que falavam sobre (e para) a grande elite (como se ela fosse um elenco de um anúncio da Polo Ralph Lauren) frequentaram alegremente o rebanho confuso de senhoras do Upper East Side, que financiavam a arte como a crista heráldica da classe dominante, sem esquecer do investimento em *marketing* elegante.

A música *pop* também tem mostrado um crescimento de bandas que estão dando um fim ao monopólio das gravadoras *majors* na máquina publicitária, usando os espaços sociais da *internet* no momento certo de dar adeus à indústria podre de discos e sua corrupção (suborno e contrato a juros). Nos meus sonhos, resistência celular – coletivos de arte e *Culture Jamming* explorarão estas e outras tecnologias para fazer o mundo da arte cair de joelhos (posso sonhar, não?). Um último ponto: esta lógica cultural se aplica da mesma forma aos agentes nômades – uma ação feita por uma única pessoa, como Obey the Giant, Joey Skaggs e Reverend Billy.

Depois do 11 de Setembro, qualquer tipo de protesto nos Estados Unidos poderia ser considerado pelo governo norte-americano um pretexto para um ato terrorista. O que os artistas-ativistas podem fazer no contexto dessa situação política?

Presumo que você esteja se referindo ao Critical Art Ensemble, cujo um de seus integrantes, Steve Kurtz, está sendo processado pelos caçadores de bruxas do FBI pelo uso inofensivo de bactérias e equipamentos caseiros de

¹⁶ <http://moveon.org>

¹⁷ <http://www.huffingtonpost.com>

¹⁸ Referência ao Napster, programa de compartilhamento de arquivos em mp3.

laboratório em sua performance artística antibiotecnologia. Eu não estou a par de outros *jammers* que estejam sobre suspeita oficial de crimes contra a segurança nacional.

Quanto ao *Culture Jamming* realizar uma crítica à administração Bush pós-11 de Setembro, por intimidar e interrogar pessoas (lembra do homem em *Fahrenheit 11 de Setembro* que recebeu uma visita ameaçadora do FBI depois de fazer comentários críticos sobre o nosso destemido líder?), mostrar a autocensura e o hiperpatriotismo pueril dos noticiários, bem, este trabalho tem sido abandonado, não? Nesse sentido, precisamos de jornalistas investigativos teimosos e “opponentes” (são uma espécie em risco de extinção na mídia corporativa), como Walter Pincus, Lowell Bergman, Seymour Hersh, Robert Fisk e Greg Palast, muito mais do que precisamos de *jammers*.

Em nosso crescente momento “orwelliano”, uma exposição corajosa na primeira página de um jornal nacional, ou melhor ainda, em um noticiário em horário nobre, das tentativas do governo norte-americano em pichar as vozes críticas dos grupos ativistas como “não patrióticas” – assim como no governo de Edgar Hoover, que enfatizava a ameaça da infiltração comunista nos Estados Unidos – e o uso de táticas de intimidação contra os cidadãos americanos (como o FBI batendo na porta das pessoas), vale mais que uma dúzia de *outdoors* alterados quando queremos criar um impacto político mais profundo.

Coletivos como The Yes Men e Yomango têm utilizado as “falhas” do sistema capitalista/neoliberal, produzindo ataques intervencionistas e de mídia tática contra as corporações. Como uma ação local promovida por estes e outros grupos pode resultar em um impacto global?

A crítica do Yes Men está na indústria cultural. Eles se infiltram no sistema da mídia de massa e usam a sátira sociopolítica e o humor desconstrutivo para ridicularizar e criticar a falta de ação do governo, denunciar danos corporativos e outras injustiças sociais.

Por outro lado, o Yomango me vem como um *revival* gelado de *Roube Este Livro* [*Steal This Book*], de Abbie Hoffman. O manifesto do grupo, “10 Sugestões para um Estilo de Vida Yomango”¹⁹, é uma mistura brutalmente inocente de estratégias contraculturais dos anos sessenta, “promovendo... o furto em lojas como uma forma de desobediência e ação direta contra corporações multinacionais”, um anticonsumismo pseudomarxista que substitui o vínculo do dinheiro com uma “política de felicidade, de colocar o corpo em primeiro lugar” (sabe lá o que isso significa). Uma visão pseudo-situacionista do *shopping center* transformado em um espaço para um jogo subversivo e alguma onda pseudo-batailleana sobre o furto como um *potlatch* pós-moderno. Enfim, ideias meio requentadas que tiveram seu prazo de validade vencido, assim como a sua periculosidade...

“Afanar” é entendido como um delito, mas o “Yomango não reconhece legalidades ou ilegalidades”, diz o seu manifesto. “Mas como um tipo de legitimidade que vem de baixo, do cotidiano, do desejo de viver com liberdade

¹⁹ Disponível em: <<http://www.yomango.net/node/110>>.

criativamente”. Que tipo de legitimidade é essa? Você sabe, cara, como “um tipo”. Isso está vago e é o tipo de coisa ectoplasmática – aquela autenticidade inexplicável que emana do povo, cara. Não me pergunte sobre detalhes! Quando a lei me acusar de furtar lojas, direi a ela que não reconheço legalidades ou ilegalidades. Isso realmente vai levantar o Pentágono! E para os varejistas miseráveis, cujas mercadorias eu estou afanando, queimar oferendas no altar da minha rebelião de classe média, bem, é um mundo cruel, cara!

Agora é sério: se você está me perguntando se *jammers* como Yes Men e os *manguistas* anticonsumo do Yomango têm um “impacto global”, vou te responder com uma outra questão: isso importa? Quando (e esse é um “imenso” quando) gestos micropolíticos capturarem o olhar desviado da atenção desordenada da grande mídia e se (e esse é um “imenso” se) a mídia captar a piada dos *jammers* (apurar corretamente a história, ao invés da complacência afetada e pseudointelectual voltada para todas as coisas que estão fora do *mainstream*), então talvez, apenas talvez, esses atos de *Culture Jamming* poderão perfurar a desordem midiática que obstrui a mente global.

Mas há também uma desordem fora disso. Nos dias de hoje, a meia-vida de um acontecimento é de apenas 15 minutos, incluindo os grandes acontecimentos. Por um longo tempo, o pesadelo interminável no Afeganistão desapareceu da tela do radar da mídia, impedido pela contagem diária de corpos em Bagdá, a guerra do Hezbollah israelense no Líbano e as incessantes críticas das últimas bobagens de Hollywood (os filmes *A Dama na Água* e *Serpentes a Bordo*). Se uma bomba geopolítica, como o Afeganistão, pode ser jogada para fora da mente das pessoas como o pecado mais leve cometido por uma celebridade, o último *prank* do Yes Men terá um impacto global? Se eu altero um *outdoor*, prendendo apenas a atenção de um transeunte ao invés de vários e plantando a semente da consciência crítica, isso já não é o bastante? Claro, as mudanças permanentes na política pública, a lei da terra e a consciência nacional são os últimos marcos dos impulsos progressistas expressos na organização de reforma da mídia de McChesney, no movimento “Sem Logo”, de Naomi Klein, ou na revista anticonsumo e ecopolítica *Adbusters*. Mas isso não significa que devemos dispensar a ajuda do ativismo micropolítico, que captura uma feliz compradora de seu transe consumista, ou inspira a questionar a aceitação da mídia como um alto-falante pessoal de Karl Rove. Se todo *jamming* libera uma mente por costurar as sementes da alienação marcusiana vindas do espetáculo, ou expõe a manipulação das indústrias de persuasão das “imagens em nossas cabeças” (de acordo com Walter Lippman), ao fabricar o nosso consenso pelas agendas da elite, então isso é muito mais do que merecido.

Como Umberto Eco em seu ensaio de 1967, “Guerrilha Semiológica”: “É preciso ocupar, em todos os lugares do mundo, a primeira cadeira diante de cada aparelho de televisão (e naturalmente: a cadeira do líder de grupo diante de cada tela cinematográfica, de cada transmissor, de cada página de jornal). Se quiserem uma formulação menos paradoxal, direi: a batalha pela sobrevivência do homem como ser responsável na Era da Comunicação não é vencida lá onde a comunicação parte, mas aonde ela chega”. Esta citação de Eco é a verdadeira resposta teórica do leitor, a ladeira escorregadia que conduz alguns seguidores dos estudos culturais a identificar a subversão subcultural em cada episódio de

Buffy, a Caça-Vampiros, mas também é um estimulante chamado à luta que, apesar de tudo, é o solo teórico do *Culture Jamming*.

Qual a importância da mídia tática hoje e do potencial da *internet* como uma ferramenta de distúrbio eletrônico?

Nunca soube perfeitamente o que a frase vaga “mídia tática” significa, por isso eu não a utilizo. O problema com a mídia tática é que ela é igualmente aplicável de uma forma divergente, tanto pelos *samizdat* russos, como uma ferramenta repressiva como os “receptores do povo” (rádios de baixo custo), que asseguraram um sistema de circulação da propaganda nazista no Terceiro Reich. O termo tem uma objetividade à la McLuhan, uma neutralidade estruturalista que eu acho problemática, mas eu estou me desviando da sua pergunta...

Com relação à eficácia da internet como uma arma para o que o Critical Art Ensemble chama de “distúrbio eletrônico”, eu estou mais entusiasmado sobre o seu papel como um adesivo social, da vida em rede ser uma máquina de conexão (no sentido figurado, não aquele dado por Danny Hillis), permitindo desde um isolamento progressivo até o conectar-se e a formar coalizões com a massa crítica. Este é o fenômeno do *MoveOn.org*, e embora esteja em uma fase de desenvolvimento, tem um potencial de agitar os pilares do poder. Mesmo agora, há uma necessidade desesperada de contrabalancear a morte da cultura de massa – a atomização e o isolamento da América em bilhões de micronichos demográficos e enclaves privatizados – e a vida pós-moderna sem raízes (empregos múltiplos e um número frequente de casamentos múltiplos em vários estados no curso de um tempo de vida).

Isso tudo importa porque muitos progressos nos tornam vítimas de um profundo sentido de isolamento, nos deixando sem poder e cínicos. Nessa atmosfera, é fácil que os poderes sejam divididos e conquistados especialmente por aqueles espíritos azarados e dissidentes. Se corresponder às expectativas de se continuar como uma rede sócio-política, a *internet* pode catalisar o equivalente cultural ao “equilíbrio pontuado” de Stephen Jay Gould, o aparecimento abrupto e assustador de novas formas de organização social e, nos meus sonhos, de mudança política.

De que forma as táticas do *détournement* e do plágio podem contribuir para a produção de uma crítica contra as atuais estratégias corporativas do capitalismo?

Bem, todos os textos – pelo menos todos os textos ocidentais – são intertextuais (segundo Foucault). Suas ideias, pontos de referência cultural e frases se cruzam como rizomas. Nesse sentido, toda a escrita é recombinante, especialmente no século XX. Modernistas como Joyce, Burroughs, pós-modernos como DeLillo e David Foster Wallace apenas deixaram evidente o que é latente em toda escrita da era dos meios de comunicação. Mas, quando você usa termos como, por exemplo, “apropriação”, e seu primo mais próximo, o “plágio” (mais politizado), desconfio que você esteja falando sobre roubar os

símbolos, propondo-os para fins subversivos. Esse não é único modo de tomar o poder de volta, mas é, certamente, um modo honrado pelo seu tempo. A noção de *hackear* a linguagem programada, que estrutura as relações de poder da sociedade, é tão antiga quanto a desconstrução das narrativas dominantes da cultura branca pelos escravos afro-americanos, reescrevendo-as através de paródias encriptadas culturalmente, de forma que os brancos não pudessem compreendê-las – um fenômeno que Henry Louis Gates analisou em seu ensaio *The Signifying Monkey*.

No século XIX, o crítico social vitoriano Henry Mayhew se maravilhava com as gírias dos vendedores ambulantes londrinos que falavam uma espécie de inglês invertido com o objetivo de ridicularizar impunemente seus superiores – ficando a dois passos à frente dos policiais. Aos entrarmos na era moderna, esta forma de decodificação e recodificação se move da trapaça linguística para o “meio tático”, escolhendo estratégias visuais mais apropriadas para a cultura emergente de imagens. Algumas delas eram explicitamente políticas, como as fotomontagens antifascistas de John Heartfield; outras eram puramente estéticas, como uma resposta artística à informação sobrecarregada e às mudanças sociais desgovernadas, como as colagens dadaístas de Hannah Höch. Inegavelmente, a colagem é a mais complicada alegoria modernista, das montagens cinematográficas de Eisenstein aos cadáveres esquisitos dos surrealistas e as novelas *cut-up* de William S. Burroughs. O *Culture Jamming*, cria bastarda de muita *media literacy* e tão pouca democracia, deveria falar da linguagem de cortes rápidos, mudança dos canais de televisão e clique em *links*. Este é o único meio capaz de produzir um trabalho artístico com conteúdo crítico? Não exatamente, mas tirar as palavras da boca daqueles que as controlam e usá-las para ridicularizá-los, certamente dá ênfase ao seu enfoque político.

A publicidade assimilou o protesto do *Culture Jamming*? Por exemplo, a propaganda do tipo *wink* analisada por Douglas Rushkoff, seria uma resposta corporativa a esse tipo de prática?

Rushkoff foi dificilmente o primeiro a notar a engenhosa forma de “ventriloquizar” a voz vinda das ruas do *Culture Jamming*. Leslie Savan, uma observadora atenta da cultura da publicidade, cita uma série de exemplos em seu brilhante livro *The Sponsored Life*. E críticos da cultura visual, como Rick Poynor e Stuart Ewen, têm notado a apropriação da publicidade sobre o que o *Culture Jamming* faz das ideias e imagens da propaganda. É um corredor de espelhos pós-moderno – aspas dentro de aspas, dentro de aspas. Como Savan mostra em seu livro, esse é o cinismo da maioria dos consumidores convencidos de que suas mentes serão salvas das mãos intrometidas dos publicitários, marqueteiros e criadores de marcas.

O problema, como os críticos como Savan (e Mark Crispin Miller em seu ensaio “The Hipness Unto Death”) argumentam, é que a ironia pós-moderna e o cinismo radical nos deixam tão blindados emocionalmente que a nossa experiência do mundo ao redor de nós é enfraquecida e achatada, com uma bidimensionalidade que é praticamente autista. O mais importante é que há

dois jogadores nessa competição: a publicidade cooptando as táticas de guerrilha e o “autêntico” visual vernacular, contra a postura “transgressiva” das subculturas como *Culture Jamming*, com a publicidade mostrando que nós também somos *cool* o suficiente para descobrir aqueles que nos persuadem escondidos debaixo da cama – os símbolos fálicos dos anúncios da Newport.

Este é o ponto que eu tenho chamado de “a física newtoniana da cultura de consumo”, onde qualquer ação repressiva vinda da cultura dominante é contrabalanceada por uma reação igualmente enfática (nem sempre igualmente efetiva) das subculturas transgressivas. E é claro, a apropriação tem aumentado a velocidade do ponto no qual o gesto mais radical de ontem é a moda comercializada em massa hoje. Com essa velocidade, chega também a rendição cínica do *coolhunter* – a crescente fé de que nenhuma tática subcultural é tão transgressiva a ponto de não ser apropriada pelo mercado e transformada em um significante padronizado de “se parecer como”, de “pensar como sem conformismo”. *Culture Jamming* constitui uma das últimas linhas de resistência contra essa lógica cultural. Mas, a completa noção de resistência pode ser agora uma utopia ingênua, um fóssil vindo do mundo perdido de Maio de 68.

Você considera o *Culture Jamming* arte e/ou engajamento social?

Obviamente, em uma sociedade capitalista, você utiliza este tipo de classificação (é isto ou aquilo?). Para mim, o ponto está em ir além de toda a canalização capitalista, de inundar todas as separações sociais e, particularmente, aquelas entre arte e política. A questão para mim não é tanto saber se é arte ou engajamento social, mas se é uma ação progressiva, se está derrubando barreiras, se gosto de fazer isso e se é algo que me entretém.

Quais são os pontos de contato entre as intervenções dos *culture jammers* com algumas manifestações artísticas e teóricas do século XX, como o Dadaísmo, a Internacional Situacionista ou mesmo a *Pop Art*, por exemplo?

Para mim, há alguns pontos em comum entre o *Culture Jamming* e essas correntes, embora as ações dos *jammers* não sejam tão coerentes teoricamente quanto os situacionistas (que não tinham uma política perfeita sobre si mesmos e estavam muito fechados para isso) e, muitas vezes, esteticamente insuficientes se comparadas aos artistas *Pop*, como Andy Warhol. O próprio Warhol era obcecado pelo dinheiro, mas essa obsessão serviu para desmistificar as relações sociais capitalistas. Embora Warhol não fosse um anticapitalista, suas obsessões levaram seu trabalho a um posicionamento mais progressivo, posições que não eram defendidas conscientemente. Os *culture jammers* estão a par dessas correntes, mesmo que não as conheçam com profundidade. Há uma influência amplamente positiva, às vezes negativa.

Como e quando a indústria cultural consegue banalizar o protesto de um artista? Por exemplo, a propaganda do tipo *wink* seria uma resposta corporativa a esse tipo de prática?

A recuperação acontece todo o tempo. Você já deve ter visto pôsteres com *slogans* pintados com *sprays* e impressos neles. O *graffiti* vem sendo utilizado por muito tempo pela propaganda corporativa das bandas de *rock n'roll*, em que as gravadoras pagam garotos para pintar esses *slogans* nas áreas urbanas.

Aquilo que é progressivo pode tornar-se regressivo/reacionário. A indústria da publicidade tem aprendido com o Surrealismo e os situacionistas, assim como os *culture jammers* aprenderam. A indústria cultural deseja recuperar essas correntes, os *culture jammers* querem derrubar as relações sociais atuais. A indústria cultural tentará despejar suas armas contra nós. Isso significa que nós devemos improvisar, pois, em algum momento, será possível também virar as armas da indústria cultural contra a sociedade capitalista.

De que forma as grandes corporações e a mídia contribuem para o aparecimento de artistas e coletivos dispostos a atacá-las?

Quanto mais a sociedade de consumo transforma pessoas em coisas, e infiltra objetos com uma aparência de subjetividade, maior o descontentamento, até que finalmente isso se amadurece como revolta. Devemos nos revoltar não apenas contra a sociedade dominante, mas também contra os papéis que nos são destinados. Aqueles que são artistas e veem suas ideias como progressivas devem, no fim das contas, rebelar-se contra a arte, atacar seus próprios privilégios e juntar-se à grande massa da humanidade e da correnteza da mudança revolucionária.

Quando que a arte torna-se publicidade ao invés de criticá-la?

Quando tudo reproduzir nossa própria alienação nesta sociedade e a indústria cultural tentar recuperar tudo aquilo que fizemos. Se nossas armas estão voltadas contra nós, devemos improvisar com armas novas e melhores. Claro, não vou me preocupar muito com os truques usados pelos *culture jammers* que querem publicidade e ajuda para propagandas. A crítica pode ser feita, mas nós também precisamos nos mover para coisas novas.

Quais as relações que você vê entre as intervenções dos *culture jammers* com atos de vandalismo ou desobediência civil?

Culture jamming está em descobrir o seu vândalo interior. Aquilo que os capitalistas rejeitam como destruição e violência são, frequentemente, as atividades mais criativas da nossa classe. Isso não é sobre objetos, mas sobre as relações sociais entre as pessoas, das quais as culturas progressivas emergem. É sobre dizer NÃO ao mundo com novos e criativos caminhos.

O que você espera que o *Culture Jamming* provoque na sociedade e na mídia?

O impacto deve mover-se do local para o global, começando com grupos pequenos de pessoas sentindo seu próprio poder e reunindo-se em solidariedade com outros grupos. *Culture Jamming* é excelente, mas a libertação não pode ser alcançada através da mídia.

Entrevista com Adbusters

Entrevistado: Julian Killam, funcionário da Adbusters Media Foundation.

Idade: 33 anos

Data: 1/11/2005

Coletivos como o Earth First! veem o *Culture Jamming* como uma tática ativista que possibilita causar danos concretos à propriedade, ao passo que Naomi Klein caracteriza as ações dos *jammers* como “uma versão diluída da revolução”. Em qual dessas duas visões você situa o trabalho da *Adbusters*?

De fato, essa é uma questão interessante. É muito comum para a maioria dos movimentos ativistas a promoção de uma revolução pacífica – principalmente quando você está falando sobre movimentos mais amplos e com maior reconhecimento. Você poderia argumentar, sem dúvida, que parte da razão está em proteger a si mesmo contra qualquer ação legal ou de consequências negativas. O *Greenpeace* pode ir longe o bastante com suas ações pacíficas, mas se eles encorajarem ações com bombas de incêndio, como as que o Earth Liberation Front executa, perderiam rapidamente o apoio que recebem.

Sem dúvida, defendemos o radicalismo e vemos que algumas dessas ações são muito divertidas. No último *Buy Nothing Day* de 2004, alguém derramou cola nas fechaduras de algumas lojas de grandes redes, justamente antes dos dias de maior movimento de compras. Este tipo de ação pessoal muda ideias, chama atenção para questões. Em Nova York, uma pessoa colou balões, como aqueles das histórias em quadrinhos, nos *outdoors*, dando às pessoas a oportunidade de escrever suas próprias e irônicas críticas sociais. Essa intervenção permite um ativismo aberto e ela não está realizando uma ação destrutiva. Há um lugar para todos, sem dúvida, e parte da nossa tarefa consiste em identificar e observar todas as iniciativas, igualitariamente.

Em suas edições, a *Adbusters* publica o que a revista chama de *subvertising*. Esse tipo de antipublicidade pode revelar o verdadeiro propósito das corporações? Como evitar a cooptação dessa manifestação midiática?

Com o passar dos anos, uma coisa estranha que aconteceu foi que o *subvertising* se transformou em uma arma usada pelos próprios anunciantes. Ficamos bastante chocados com isso, embora na prática não signifique uma grande ameaça real, pois os objetivos permanecem diametralmente opostos. Os anunciantes tentam fazer você se sentir como se estivesse rindo com eles, considerando que nós ainda pretendemos apontar os terríveis crimes inerentes na publicidade. Os dois lados estão se desenvolvendo e respondendo um ao outro, mas nós ainda defendemos a verdade e a realização dela. Então, acredito que a balança inclinará a nosso favor.

Para a *Adbusters*, a transmissão de *memes*, sobretudo pelas intervenções dos grupos de *Culture Jamming*, produz uma mensagem educativa?

Como um estudante de retórica, posso responder que qualquer mensagem pretende ser educativa. Se existe um *meme* que estamos tentando transmitir,

ele será novo para as pessoas e precisará ser apreendido e compreendido. Muito da maneira de como nós nos comunicamos está na própria persuasão e educação. Isso significa que a maioria de nossos *memes* está muito bem adaptada para ser usada na educação, mas isso é muito mais uma consequência do fato de que a maior parte da comunicação bem sucedida é planejada para ser dessa maneira.

Sobre algumas campanhas da *Adbusters*, como *TV Turnoff Week*, *Unbrand America* e *Buy Nothing Day*. Que avanços esses eventos conseguiram obter nos últimos anos?

Acredito que um dos maiores avanços foi o fato de que o *TV Turnoff Week* e o *Buy Nothing Day* são, agora, eventos internacionais e independentes. Inicialmente, nós éramos os únicos que promoviam essas coisas. Mas, agora, são eventos globais que acontecem por meio de suas próprias iniciativas.

O que você espera que a *Adbusters* provoque na sociedade e na mídia?

O que eu espero? Essa é uma questão interessante. Pessoalmente, espero organizar algo todos os dias, pois eu quero prosseguir com a luta, embora eu não espere, necessariamente, que o mundo mude imediatamente. Nós estamos lutando por um mundo onde seja possível comunicar-se de maneira justa e aberta. Uma de nossas batalhas fundamentais está em mudar a mídia para que todos tenham acesso a ela. A outra está em estimular uma reconsideração da economia moderna. Realmente, eu não sei como colocar esta resposta com apenas uma frase breve. Queremos o que é o melhor para todas as pessoas.

Entrevista com Negativland

Entrevistado: Don Joyce

Data: 14/09/2005

Tenho uma primeira pergunta sobre o disco *Jam Con '84*, do Negativland. O que inspirou a banda a criar o termo *Culture Jamming*?

Alguns membros do grupo estavam envolvidos com *ham radio* (rádio amador) nos anos oitenta e gravavam algumas coisas dos *jammers* amadores daquele tempo. Eram rádio-amadores mais jovens, que tinham prazer com o *jamming* fora do sério e perturbavam os tédiosos *old-timers*, predominantes nas bandas de onda curta, tocando trechos de fitas divertidas ou obscenas. Tudo isso era irreverente e hilário. A ideia estendeu-se às práticas de *Culture Jamming* em geral, interrompendo o fluxo “normal” das coisas com diversos tipos de comentários divertidos e irreverentes através de uma crítica não autorizada.

Quais são os pontos de contato entre as intervenções dos *culture jammers* (e mesmo os trabalhos do Negativland) e algumas manifestações artísticas e teóricas do século XX, como o Dadaísmo e a Internacional Situacionista, por exemplo?

Acho que nós nos identificamos com o humor e a ironia do Dadá e o crescimento das imagens culturalmente banais da *Pop Art*, mas nós, provavelmente, temos uma relação maior com a invenção da colagem dos surrealistas, agora transposta para o trabalho em áudio. A combinação de *found sound* é o nosso jogo.

Hoje, ações como intervenções em *outdoors* e antipropagandas parodiando as grandes corporações continuam efetivas?

Houve um grande movimento de alteração em *outdoors* em São Francisco, no início dos anos oitenta e noventa, mas me parece ter decaído um pouco agora. Eu gosto muito dessa expressão pública de antimensagens. Muitas vezes, as mudanças hábeis e sutis nas mensagens corporativas, frequentemente realizadas no próprio estilo do *outdoor*, são um grande gesto público de autodefesa contra o bombardeio da influência comercial que todos nós estamos sujeitos diariamente.

E é claro, a propaganda é o último conteúdo sagrado que não pode ser bagunçado. Tente reclamar sobre os comerciais nos programas de entrevistas nas rádios. Este é o ÚNICO assunto que não é permitido uma discussão livre. Então, naturalmente, a propaganda é um grande alvo!

A publicidade assimilou o protesto do *Culture Jamming*? Por exemplo, a propaganda do tipo *wink* seria uma resposta corporativa a esse tipo de prática?

A Sprite fez uma grande campanha na mídia aqui nos Estados Unidos em que denegria seus próprios comerciais (“este *jingle* é tão estúpido, obedeça a sua sede”). Sim, a cooptação corporativa de que tudo é uma “prevenção” é quase

imediatamente hoje, incluindo comerciais que são “anticomerciais”. Essas alterações psicológicas nos deixam confusos às vezes...

De que forma as grandes corporações e a mídia contribuem para o aparecimento de artistas e coletivos dispostos a atacá-las?

Creio que tudo isso seja uma questão de AUTODEFESA! Acho que todos os protestos referentes ao nosso meio ambiente, excessivamente comercializado e corporativo, são, mais ou menos, um modo de sentir se temos algum controle pessoal e individual sobre o *tsunami* de manipulação psicológica desses recursos que estão tentando ir contra nós todos os dias, vindo de qualquer direção e sem a nossa permissão.

Quando que a arte torna-se publicidade ao invés de criticá-la?

No caso das alterações em *outdoor*, elas são sempre realizadas anonimamente (para evitar que o artista seja pego!). Então, se isso está ligado a ego profissional, ou autopromoção, é uma maneira muito medíocre de alcançar esses efeitos! A maioria das ações de *Culture Jamming* é realizada relativamente no anonimato, pois é um ato considerado “ilegal”. Não acho que esse tipo de autopromoção que nós poderíamos associar ao estrelato *pop* se aplica a esta esfera. Acho que a satisfação no *Culture Jamming* está muito mais limitada à satisfação pessoal, e não baseada na procura de fama ou fortuna.

Culture jamming e fama podem confundir-se de qualquer forma, assim como quando fomos processados pela Island por causa do nosso *single* do U2. A publicidade dada pela imprensa musical em torno disso deu ao Negativland um grande destaque, embora fosse a última coisa que gostaríamos que acontecesse.

Qual a sua opinião sobre a arte exibida em museus e galerias e o aumento do número de grandes corporações investindo em espaços de arte?

Visitei recentemente o Museu de Arte Moderna de Nova York e fiquei surpreso de ver o quanto não me impressionei com as pinturas e esculturas que estão ali. Acho que a pintura está morta, tudo já foi feito e agora ela está se enfraquecendo fora da margem do possível, como um último suspiro de possibilidade. Estou exagerando um pouco, eu sei, mas é assim que me sinto no geral. E é claro, quando alguma coisa torna-se culturalmente morta (expressando uma penetrante falta de importância emocional), chega a hora perfeita para o apoio corporativo começar. As corporações nunca pensaram no assunto quando a arte era polêmica. Isso é um sinal de que a arte visual moderna, há tempos, não é mais sobre mudar precedentes ou superar atitudes, mas é, agora, um “padrão de vida melhorado”.

Quais as relações que você vê entre as intervenções dos *culture jammers* com atos de vandalismo ou desobediência civil?

Difícil dizer porque esses conceitos se sobrepõem ou tornam-se a mesma coisa. No geral, rejeito o plano do velho vandalismo favorável a uma maior ação inteligente ou uma manipulação do *statu quo*. Acredito que a sociedade capitalista tenha se comercializado além da conta para o seu próprio bem. Tudo o que importa é fazer dinheiro (em arte ou em qualquer outra coisa) e “desobedecer” essa demanda da sociedade moderna. Colocar a arte antes do lucro, por exemplo, equivale à desobediência civil. Ainda melhor que esmagar o sujeito, nós apenas o deixamos fora de forma... reutilizando-o de algum modo sem intenção, com humor.

O que você espera que o *Culture Jamming* provoque na sociedade e na mídia?

Apenas uma exibição pública e subversiva da “possibilidade” de ir contra os valores culturais predominantes com alguns valores contrários, como os nossos próprios pensamentos, reagindo individualmente. Isso, provavelmente, atinge pouco o quadro geral. Não posso prever nada, mas isso apenas ocupa o quadro como uma mosca no seu *drink*, que “pode” fazer você parar de bebê-lo, pelo menos “aquele” *drink*.

Entrevista com BUGA UP (Billboard Utilizing Graffitiists Against Unhealthy Promotions)

Entrevistado: Brian Robson

Idade: 62 anos

Data: 16/05/2005

História do BUGA UP - por Brian Robson.

O BUGA UP foi formado em outubro de 1978 e durou até 1985. O grupo não foi dissolvido formalmente, ele apenas seguiu o seu curso e as pessoas envolvidas resolveram sair. Ou seja, a data exata do início das atividades do grupo é outubro de 1978, mas não há uma data para o seu fim.

Muitas das pessoas que se conheceram no BUGA UP ainda são amigas próximas, um tanto quanto incomuns, mas com uma sinergia incrível. Costumo ver um dos camaradas toda a semana, outro a cada dois meses e outros dois eu encontro apenas duas vezes por ano. Um deles mudou de estado recentemente, mas temos contato via e-mail. Um outro companheiro vive em Melbourne e costumo ligar para ele de vez em quando. Nenhum de nós pintou *outdoors* por anos, com exceção de um que odeia a Coca-Cola e ainda altera propagandas. É difícil acreditar, mas todas essas coisas aconteceram há muito tempo... Temos ainda o nosso *website* (<http://www.bugaup.org>), que é essencial para conhecer as coisas que fazíamos.

Sobre *Culture Jamming*

É muito importante ressaltar que esse termo não existia quando estávamos na ativa. Um de nossos companheiros tinha um adesivo em seu carro com a frase "subverta o paradigma dominante." Para nós, era essa a ideia que circulava ao nosso redor.

O BUGA UP foi também um grupo anterior à era dos celulares e computadores caseiros. Os cds tinham acabado de ser inventados. Não havia AIDS. O computador Apple só veio em 1984 e algumas pessoas no BUGA UP experimentaram o uso de *walkie talkies* durante as ações. As câmeras eram Super 8 e a maioria das nossas imagens eram capturadas e transformadas em *slides*. Quando dávamos palestras, mostrávamos esse material em projetores.

A letra P, em BUGA UP, refere-se a "Promoções". Alguns jornais entenderam o termo errado, mas a definição da Wikipedia está correta.²⁰ Na gíria australiana,

²⁰ A Wikipedia apresenta a seguinte definição sobre "promoção": "Promoção é um dos quatro aspectos do *marketing*. As outras três partes são: gestão de produtos, custo e distribuição. A promoção envolve disseminar informação sobre um produto, a linha do produto, marca ou companhia. Tudo isso é compreendido em quatro categorias: propaganda, venda pessoal, promoções de vendas e publicidade e relações públicas. A especificação dessas quatro variáveis cria um mix promocional, ou um plano promocional. Um mix promocional especifica quanta atenção deve ser dada para custear cada uma das quatro subcategorias, e a receita de cada um. Um plano promocional deve ter uma gama de objetivos, incluindo: crescimento nas vendas, aceitação de novos produtos, criação de uma equidade da marca, posicionamento, retaliações competitivas ou criação de uma imagem corporativa." Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Promotion_%28marketing%29>.

bugger-up significa arruinar ou destruir além do normal. Esse duplo significado não existe só na Austrália, e o termo é bastante comum.

Referências

Seguem algumas referências que influenciaram bastante o BUGA UP naquele tempo:

(a) *Ways of Seeing*, por John Berger. Este livro inglês tem um capítulo no qual ele fala tudo sobre propaganda em poucas páginas.

(b) *Decoding Advertisements*, por Judith Williamson. Este livro foi uma leitura-chave para mim, e essencialmente é uma versão do pós-doutorado da autora. Na primeira vez que li, não entendi nada dele. Alguns meses depois, tudo ficou muito fácil.

(c) *Selling Us Ourselves*, por Simon Chapman. Este é um folheto de 40 páginas em formato A4, escrito em 1980. Ele mostra como os anúncios não vendem um produto, mas dizem para as pessoas como elas se sentirão depois de comprar. Este texto estava à frente do seu tempo e provavelmente serviu de base para a campanha antifumo californiana. Anos atrás, eles vieram até aqui para descobrir como isso estava sendo feito. Agora, nós é precisamos ir até lá para descobrir como eles fizeram para diminuir a taxa de fumantes...

É uma piada, mas os oito anos de governo conservador na Austrália antecederam um governo trabalhista que não realizou maiores mudanças na queda das taxas de adolescentes fumantes. Hoje temos espaços em restaurantes para não fumantes, em aviões, em locais de trabalho... A maioria das propagandas de cigarro sumiu e há muitas áreas públicas onde não é permitido fumar, principalmente nas nossas praias. Bares de hotéis estão na lista para 2007, mas a indústria hoteleira (estimulada pela indústria do cigarro) tem lutado contra esse último bastião. Eles argumentam que o ar-condicionado pode ser aperfeiçoado e eles tentam fazer as pessoas acreditarem que um bar não é um bar, a menos que você realmente fume... Bem, todos os *pubs* na Irlanda estão livres de cigarro, e isso mostra o quanto autêntico você pode ser.

(d) *The Communications Course* (do Instituto de Tecnologia de NSW). Este foi um curso sobre a esquerda na mídia, realizado em 1980. Alguns dos integrantes do BUGA UP em Sydney participaram.

(e) *Semiotics and media de-construction*. Este curso teve um pequeno papel no nosso início, mas ele não é muito do meu interesse. Cursos, estudos de mídia e acadêmicos que enfocam a cultura popular vieram mais tarde.

Há cinco anos, participei de um seminário sobre *Culture Jamming* e foi muito ruim porque as pessoas tinham aprendido tudo sobre o assunto, mas muitos

não eram realmente ativistas. Acho realmente que os jovens precisam começar algo, mas a plateia parecia ignorar o BUGA UP ou qualquer um dos precedentes estabelecidos em Sydney há 20 anos. A sala estava cheia de teóricos e pessoas que pensavam que fazer um *site* era sinônimo de protesto...

(f) O BUGA UP publicou diversos informativos, panfletos e pôsteres, especialmente em Sydney e Melbourne. Em particular, há dois “catálogos” publicados aproximadamente entre 1979 e 1980, os quais incluíam o nosso manifesto.

O legado do BUGA UP

Em curta sua existência, o BUGA UP aumentou o fim doentio da indústria da publicidade com muitos prejuízos.

(a) A publicidade sexista desapareceu completamente por alguns anos. Mas está de volta agora, disfarçada como estilo de vida e liberdade de escolha.

(b) Às pessoas, foi dada a permissão de rir das companhias de tabaco e álcool. As companhias de tabaco sempre estiveram com o pé atrás quando o BUGA UP estava na ativa. O Instituto Australiano de Tabaco teve diversos diretores em poucos anos, pois o trabalho e a vergonha eram muitos para uma única pessoa. As atuais companhias de tabaco sempre tentaram se esconder atrás do instituto, apresentando uma única frente, um “instituto” profissional direcionando tudo isso.

(c) O BUGA UP mudou o sustentáculo de todos os funcionários da saúde. O coletivo estava tão em evidência que qualquer ação radical de um empregado do sistema de saúde parecia muito suave em comparação ao grupo. Um texto resumindo as ações do BUGA UP, escrito entre 1985 e 1987, coloca essa questão fortemente. Funcionários da saúde produziram mais ações porque o BUGA UP funcionava como referência para realizá-las.

(c) A taxa de fumantes caiu no período entre 1979 e 1985, e não tem caído tanto assim desde então. Os jovens ainda continuam fumando muito e as companhias de tabaco estão fazendo grandes lucros, mesmo sem os anúncios. As companhias de bebidas alcoólicas são consideradas grandes cidadãs corporativas. As empresas de *junk food* continuam enormes, mas estão tentando publicar suas informações nutricionais dizendo coisas como “as pessoas estão livres para escolher aquilo que querem comer.”

(d) O efeito provocado pelos *outdoors* era claro. Os *outdoors* tornaram-se maiores e foram colocados em pontos cada vez mais altos, enquanto os *outdoors* menores, instalados ao lado das lojas, desapareceram. Anúncios de

tabaco (fora dos pontos de venda) foram declarados ilegais. O fim da indústria da publicidade, como foi previsto pela indústria do cigarro, não aconteceu. Revistas e *outdoors* continuam existindo em abundância, mas sem propagandas de cigarro. Na área da saúde, o assunto agora é sobre o “controle do tabaco”, um termo que não existia na época do BUGA UP.

(e) Ninguém do BUGA UP poderia prever as consequências... A obesidade varreu o país, as crianças não querem nem mesmo andar até a parada de ônibus, os jovens estão fumando como sempre, a farra da bebedeira adolescente está aí com toda a sua raiva. Celebridades patéticas estão tentando se levantar fazendo papel de modelos. A sociedade está mais regularizada do que nunca, com vinte anos ou mais de leis inscritas nos livros.

A oposição usa *slogans* como “duro com o crime, duro com as causas do crime”²¹ e há, cada vez mais, pessoas na prisão. Programas de TV sobre crimes são populares na Austrália. Estou aqui fazendo uma alusão ao papel da publicidade nisso tudo. Uma nova linguagem emergiu nos últimos anos, muito pior do que aquela imaginada em 1984 ou em *Selling Us Ourselves*. Temos *slogans* como “este é o nosso país”, “viva o estilo de vida que você escolheu”, “escolha a taxa do seu interesse”, “este é o meu futuro” e uma pilha de outros anúncios sem sentido usando frases como “liberdade pessoal” e “expresse-se”. A propaganda mantém todas essas expectativas irreais e cria uma pressão massiva nas pessoas que escolhem viver seu “estilo de vida de muito trabalho”. E nós ainda temos que tolerar cenas de filmes mostrando anúncios nas nossas estações de trem... Na prática, não há nada agora na Austrália que apresente uma oposição coerente a essa expansão de besteiras.

Outras considerações sobre por que alterar *outdoors*

(a) Os *outdoors* estão em todos os lugares e simbolizam a intrusão na vida das pessoas. Publicidade nos *outdoors* seria ofensiva se comparada com outras coisas, e *outdoors* são mais comuns que os anúncios menores ao lado das lojas de esquina.

(b) Quando começamos, os anúncios de cigarro estavam em grande ascensão, com lojas cobertas por painéis e muitos *outdoors* de tabaco nos subúrbios.

As campanhas do BUGA UP foram influenciadas por uma série de coisas.

(a) As nossas referências foram as campanhas antifumo, antiálcool, antipropaganda, pró-saúde ou qualquer combinação de algumas delas.

²¹ O entrevistado refere-se à frase cunhada por Tony Blair durante sua campanha (“tough on crime, tough on the causes of crime”), quando objetivou-se a redução da delinquência juvenil e o combate às drogas na Grã-Bretanha.

(b) O curso de comunicação da Universidade de Tecnologia de Sydney forneceu a nós um embasamento teórico. Eu não fiz esse curso, mas ele deu origem ao “manifesto” do BUGA UP.

(c) Teve certa importância uma associação entre BUGA UP e um pequeno grupo de cristãos radicais que se opunham à “ganância” em nossa sociedade.

Entrevista

Você considera o trabalho do BUGA UP arte e/ou engajamento social?

Era muito mais engajamento social que arte. A pintura com *spray* sempre foi uma experiência adquirida, algo que você aprende com o passar do tempo. Éramos vistos como realizadores de um dever público, ou de um serviço público. O nosso propósito era a mudança social.

Nesse ponto, é importante também mencionar a tradição australiana de apoio aos desfavorecidos em suas lutas contra as autoridades. Tudo isso remonta aos colonizadores irlandeses e aos dias de condenação. A Inglaterra teve o seu Robin Hood e a Austrália teve Ned Kelly, um fora-da-lei que enfrentou a polícia e foi enforcado por volta de 1889 ou 1890. Até hoje, Ned Kelly é um herói nacional e um ídolo. Ele tinha 21 ou 22 anos quando foi enforcado no marco da Velha Melbourne (hoje um ponto turístico). Os participantes do BUGA UP sempre estiveram muito atentos a essa herança cultural australiana.

Quais eram os principais alvos das intervenções?

As propagandas de cigarro e álcool, e também as da Coca-Cola e de outros produtos. Muitas pessoas no BUGA UP tinham suas preferências. Por exemplo, eu apenas me preocupava em atacar os anúncios de tabaco. O grupo sempre defendeu a ideia de que os *outdoors* são propriedade pública, visto que o público tem de olhar para eles. Era apropriado responder a mensagens prejudiciais à saúde pintando-as, pois elas não estavam de acordo com o interesse público.

Costumávamos sentar nos cafés para tentar reescrever as frases dos anúncios. Foi difícil criar um processo simples, pois tinha de ser algo inteligente ou divertido, assim como breve e verossímil. Geralmente, o *slogan* a ser trabalhado estava no *outdoor*, então nós sempre adotávamos o papel de um observador que compartilhava uma piada ou solucionava um quebra-cabeça.

As pessoas que não participavam do BUGA UP estavam sempre propondo *slogans*, e às vezes a retribuição de muitos era seca: “se vocês acham que isso é tão bom, por que vocês não saem por aí e pintam um outdoor inteiro?” Acontece que as indústrias de tabaco, álcool e *junk food* faziam propaganda e o BUGA UP simplesmente explicitava a fraude. Como paródia social, a ideia estava mais próxima a de uma correção, como se as pessoas pudessem ver os dois lados da moeda e decidissem por elas mesmas.

O humor era uma característica importante nas intervenções do grupo. O que essas ações mais divertidas conseguiram produzir contra as grandes corporações?

O humor sempre foi o nosso principal componente. Um humor muito destrutivo contra as companhias de tabaco, o que permitia que as pessoas olhassem em direção aos anúncios e rissem dessas companhias. Não nos importávamos quem poderia ser o alvo. Os executivos das fábricas de cigarro diziam que os anúncios eram feitos para mostrar às pessoas as possibilidades de se trocar de marcas. Desse modo, eles se esquivavam de questões como induzir crianças ao cigarro e induzir adultos não fumantes a fumar. Muitas ações do BUGA UP também foram dirigidas aos não fumantes, no sentido de incentivá-los a rirem dos fumantes.

Na época em que começamos, não estava claro que o tabaco era tão vicioso. As companhias sempre afirmaram que fumar era um prazer adulto. Eu nunca vi prazer nisso... Você deve conhecer o vídeo em que sete executivos das maiores companhias de tabaco falam no Senado norte-americano que o cigarro não vicia. Isso foi por volta de 1990, eu acho. Todos estavam mentindo e no fundo sabiam disso, pois estavam conspirando entre si. O Senado percebeu o blefe e não aceitou a declaração.

O BUGA UP sempre acreditou que os executivos do tabaco são criminosos corporativos e assassinos. Essa linguagem forte e direta ajudou bastante a nossa causa.

E como as indústrias desses executivos reagiram às ações do BUGA UP?

Com o BUGA UP, os promotores de anúncios prejudiciais à saúde sempre tentavam encobrir aquilo que eles realmente estavam fazendo. Sempre falavam dos direitos dos adultos e da liberdade de escolha. Nossa indústria do tabaco inventou o termo “liberdade de expressão corporativa”, alegando que as corporações tinham direitos e que deveria ser permitido colocar *outdoors* em todo lugar, desde que pagassem pelo espaço. Esse é o absurdo servido a um público ingênuo. Os direitos das corporações já são explicados fora dos decretos das companhias e seus diretores são os encarregados e os responsáveis. Como cidadãos, diretores dessas companhias votam para o governo. Uma companhia não é um “cidadão” e por isso não deve votar. É muito simples.

Em resposta, o BUGA UP sempre disse que devia ser permitido a todos responder aos *outdoors*. Que pelo menos as propagandas fossem verdadeiras e dessem informações sobre os produtos. Muitos de nós defendíamos a possibilidade de não ter *outdoors* nos espaços públicos.

De que forma a mídia australiana noticiou os protestos do grupo?

Nos primeiros anos a imprensa encontrou no BUGA UP uma grande novidade, gerando um monte de reportagens, muitas delas positivas. Os envolvidos com o

BUGA UP conheciam o poder multiplicador da mídia. Imagine que 10 mil pessoas passam de carro em frente de um *outdoor* antes de ser alterado. Então, outras 300 mil pessoas veem na TV ou leem sobre a intervenção no jornal, e riem ironicamente. Isso acaba indo para um livro, para uma camiseta ou uma revista... a imagem permanece por anos.

Quanto ao patrocínio corporativo de marcas de bebidas e cigarros em eventos culturais, o que o BUGA UP fez sobre isso?

Alguns membros do BUGA UP frequentavam eventos culturais, como balé ou galerias de arte. Já o futebol e as corridas de carro, bem, nós não sabíamos muito sobre essas coisas, mas as pessoas envolvidas com álcool e tabaco sempre iam a esses eventos mais populares.

Vem-me à cabeça a história de um grande evento. Por volta de 1980, a Galeria de Arte de New South Wales aceitou ser patrocinada pela Phillip Morris que, por sua vez, colocou um enorme carro de corrida vermelho da Marlboro no salão de entrada da galeria. O diretor do museu era Edmund Capon, fumante e ciente de sua importância no museu. Em uma tarde de domingo, dois ativistas do BUGA UP acorrentaram-se ao carro de corrida, pintaram o carro com spray e espalharam bitucas de cigarro ao redor do salão. A polícia chegou com uns cortadores de metal e os dois foram presos. O resultado desse *happening* foi uma má-publicidade para a galeria de arte. Isso criou um medo pelo patrocínio das artes por companhias de tabaco e a opinião pública notou que as instituições públicas não deveriam ser entregues aos patrocinadores.

Nos dias de hoje, infelizmente, nossas galerias, os museus e os teatros estão muito dependentes dos patrocinadores corporativos e do financiamento público. Os espaços institucionais são de propriedade pública, não propriedade corporativa. Aliás, têm ocorrido retrospectivas dos trabalhos do BUGA UP em galerias e museus. Um filme de seis minutos sobre o grupo foi exibido em um museu no ano passado.

Quais as relações que você vê entre as intervenções do BUGA UP nos anos oitenta com atos de vandalismo ou desobediência civil?

A indústria de tabaco ficava assustada com as nossas ações. Eles igualavam a alteração em *outdoors* com a pior face do vandalismo, como destruir telefones públicos. Até então eles nunca haviam sido contrariados em seu próprio território. Até mesmo produziram uma campanha de *outdoors* antivandalismo como um projeto de serviço público. O alvo foi o BUGA UP, claro, mas eles nunca nos mencionaram diretamente.

Em resposta, o BUGA UP sempre defendeu a reformulação dos *outdoors* e a alteração dos anúncios para dizer a verdade. Na época, revistas de negócios sobre publicidade traziam cartas que eram contra a propaganda de tabaco. Isso possibilitou que a propaganda excessiva de bebidas e cigarro levasse toda a indústria ao declínio.

Uma das causas do declínio do BUGA UP (e todos os outros tipos de grafite político) foi a ascensão da cultura Hip-Hop, na qual o *graffiti* é considerado arte. A maioria das pessoas ligadas ao BUGA UP via a cultura do Rap como um direcionador de ego e mal empregada. Eu tenho fotos de *graffitis* em trens de Londres em 1977, e ainda há pessoas grafitando os trens toda a semana em Sydney. Isso acontece há poucos anos, mas a atual política das companhias de trem é de tolerância zero – qualquer trem com *graffiti* não entra em serviço. Isso removeu um pouco da auto-satisfação destruidora.

O *tagging* é ainda pior e há pessoas que chegam de toda a Sydney para marcar suas iniciais nos muros do meu bairro. Que piada! Isso é totalmente desprovido de qualquer conteúdo social, parecem cachorros urinando em postes... Muitos conselhos administrativos têm estabelecido paredes para “murais comunitários” e estão adotando tolerância zero em várias paredes públicas. Criou-se uma grande confusão na mente do povo, o que fez com que todo o *graffiti* se transformasse em vandalismo sem sentido.

Entrevista com Billboard Liberation Front

Entrevistado: Jack Napier (pseudônimo)

Idade: 47 anos

Data: 24/03/2005

Você considera o trabalho do Billboard Liberation Front arte e/ou engajamento social?

Nós somos brincalhões. Fazemos piadas.

Quais são as implicações políticas e estéticas que estão presentes em suas intervenções?

Prefiro deixar essa questão para os acadêmicos. Que analisem o nosso trabalho no *site* (<http://www.billboardliberation.com>) e digam quais são as nossas implicações políticas e estéticas.

Cite os principais alvos abordados em seu trabalho.

Atacamos as propagandas que necessitam de aperfeiçoamentos. Privilegiamos imagens interessantes e mensagens que causam uma confusão geral nas pessoas, dentre as quais estão aquelas produzidas pela mídia e agências de publicidade.

Como se dá o processo criativo de suas intervenções nos espaços urbanos?

A propaganda é a linguagem da nossa cultura nos Estados Unidos e eu suspeito que ela também esteja se transformando na linguagem de escolha no Brasil. Nosso processo utiliza o mecanismo da mídia no sentido de mostrar como qualquer cidadão pode usar essas ferramentas para comunicar-se com outras pessoas.

Quais são os pontos de contato entre as intervenções do Billboard Liberation Front com algumas manifestações artísticas do século XX, como a Internacional Situacionista, por exemplo?

Os situacionistas poderiam dar uma excelente festa de rua e este é o talento pelo qual são admirados. Porém, depois de fazer uma análise minuciosa sobre seus escritos (até ficar com dor de cabeça), cheguei à conclusão de que 10% é relevante, enquanto os 90% que restam são uma linguagem inarticulada cripto-acadêmica, determinada a confundir outros acadêmicos (como você sabe, os situacionistas eram “acadêmicos”).

Você poderia atribuir a minha opinião ao mero fato de que, como americanos, nós do Billboard Liberation Front somos tipicamente ingênuos e consequentemente incapazes de entender a profundidade intelectual dos textos dos venerados situacionistas, ou você poderia reler alguns deles para tentar entendê-los e depois explicá-los à sua mãe, de forma que ela também possa entender o que Guy Debord está dizendo...

Como o plágio e a apropriação de imagens da indústria cultural são inseridos no seu trabalho?

Pensaria no seguinte esquema:

“O Plágio é linguagem”, pois cada palavra que você usa já foi usada por outras pessoas anteriormente.

“O painel publicitário é um presente”, um presente dos deuses.

“A mídia é a canja de galinha vinda do coração de uma mãe”. A mídia representa a verdade, e para um número cada vez maior de pessoas (nos Estados Unidos com certeza é assim), está substituindo as velhas instituições, como a família, por exemplo. Hoje, uma pessoa identifica-se mais com as imagens da mídia que com sua família.

“A verdade é ficção”, e isso é óbvio.

“Um sanduíche de presunto é um sanduíche de presunto”. Ainda que a verdade seja uma ficção através daquilo que é mostrado pela mídia, um sanduíche de presunto é ainda, olhando de perto, um sanduíche de presunto.

Com as citações acima, gostaria de acrescentar que todas essas escolas de pensamento, como o pós-modernismo, são uma piada intelectual elaborada em todo mundo por um pequeno grupo de cínicos e impotentes “filósofos” franceses.

De que forma as grandes corporações e a mídia contribuem para o aparecimento de artistas e coletivos dispostos a atacá-las?

Perguntaram a Jay Gould, um rico industrial americano do século XIX, se ele estava preocupado com o crescimento do movimento trabalhista daquele tempo e se tinha medo da classe trabalhadora. Gould respondeu com um sorriso amarelo: “eu posso empregar metade da classe trabalhadora para matar a outra metade amanhã!” Quanto mais as coisas mudam, mais elas continuam as mesmas...

Quando que a arte torna-se publicidade ao invés de criticá-la?

A arte tornou-se publicidade há muito tempo na nossa cultura. Pergunto: no Brasil, a arte já alcançou esse *status*, assim como na América e na Europa?

Na história da arte, tivemos inúmeros artistas que foram patrocinados pelos ricos e transformaram sua produção em mercadoria da moda, tanto em vida como depois de sua morte. Muitos dos trabalhos de Diego Rivera foram patrocinados pelos Rockefeller ou ricos industriais. Para nós, o melhor que um artista pode fazer, a fim de tentar iluminar sua alma, é bancar o palhaço com os reis da indústria, da cultura e da sociedade.

A arte bem sucedida é sempre uma *commodity*. Se sorte é ser um artista bem sucedido culturalmente, então acho que os artistas poderiam usar uma pequena quantia de dinheiro gerada pela venda de seu trabalho e com isso

desenvolver um plano bem sucedido de especulação monetária. Além disso, espaços institucionais são uma importante peça da comodificação e de especulação da arte. Críticos de arte e autoridades como donos de galeria e diretores de museu são, e sempre serão, capachos dos especuladores.

Quais as relações que você vê entre as intervenções do Billboard Liberation Front com atos de vandalismo ou desobediência civil?

Não fazemos nenhuma dessas coisas, nós apenas tentamos usar as ferramentas de comunicação que nossa sociedade criou. Nós nunca destruimos intencionalmente.

O que o Billboard Liberation Front espera provocar na sociedade e na mídia com suas intervenções?

Esperamos que um homem ou uma mulher veja o nosso *outdoor* na rua, pare e gargalhe bem alto. A melhor coisa que o nosso trabalho pode inspirar é a ideia de um cidadão mudar a mensagem publicitária toda vez que um anúncio é visualizado. E isso não precisa ser feito necessariamente subindo em um *outdoor* e pintando sobre ele, a fim de controlar o diálogo que ele quer controlar. Ele precisa apenas mudar o significado em sua própria cabeça. Se alguém se sentir inspirado a pensar assim vendo o nosso trabalho, então fomos bem sucedidos.

Entrevista com Carly Stasko

Idade: 28 anos

Data: 13/11/2005 e 2/02/2006

Quando foi que você começou a se interessar por *Culture Jamming* e a promover cursos de *media literacy* nas escolas?

Meu interesse por *Culture Jamming* começou quando eu era uma adolescente. Estava muito interessada na mídia de todos os tipos e lia muitos livros e revistas. Amava televisão e filmes, ficava empolgada com arte, música e qualquer outro tipo de criação cultural. Naquela época, o meu relacionamento com a mídia estava ligado ao consumo, embora eu gostasse de escrever e de fazer a minha própria arte.

No meu aniversário de 14 anos, ganhei de presente uma assinatura de um ano da revista *Seventeen*, uma publicação de moda para garotas. Tive uma estranha relação com a revista porque eu a lia por inteira, mas, no final, ficava mal comigo mesma. Sem levar em consideração o mês seguinte, quando a revista chegava e eu fazia a mesma coisa.

Um dia, me senti mais empolgada e comecei a recortar as fotos da revista e fazer uma colagem que ficou parecida com um modelo de um monstro assustador. Este trabalho artístico mostrava a feiúra dos distúrbios alimentares, o ódio a si mesmo e a misoginia que está por trás das imagens brilhantes da indústria da moda. Isso me deu um poder para criar algo que falasse sobre a mídia de massas que me bombardeia todos os dias. Assim, comecei a fazer a minha própria arte e a publicar minhas colagens e meus textos em um fanzine que escrevia com alguns amigos. Pensávamos o fanzine como uma revista independente, feita com baixo custo, mas com uma grande quantidade de criatividade e liberdade de expressão.

Através do fanzine, conheci alguns criadores do Indymedia e, aos 17 anos, comecei a participar de um grupo chamado Toronto Media Collective. O grupo era muito influenciado pelo anarquismo, mas não havia apenas uma única filosofia. Publicávamos um fanzine chamado *Anarchives* e o grupo foi muito influente na época. A ideia de comunidade é muito importante e potente; a cultura do consumo nos trata como indivíduos autocentrados, mas a comunidade nos ajuda a aprender a compartilhar e a celebrar a vida em conjunto. Só assim podemos desafiar o outro! No coletivo, muitos artistas e ativistas compartilhavam ideias, fontes e projetos. Foi uma grande maneira de ligar-se a uma comunidade mais ampla na minha cidade, e isso me levou a outros assuntos políticos em escala global, como justiça social e meio ambiente.

Comecei a criar as minhas próprias mensagens e a colocá-las em adesivos colados pela cidade, assim como dar continuidade ao meu fanzine. Com isso, fazia o material circular pelas escolas, no trabalho ou nas casas dos amigos. Ao invés de ser apenas inundada por mensagens comerciais, eu podia ver as minhas mensagens e a minha resistência no ambiente. Esperava também que as pessoas se inspirassem a propor questões e a pensar mais criticamente sobre como elas vivem no mundo. Nesse período, comecei também a escrever

diretamente nas propagandas publicitárias, principalmente nos *outdoors* de propagandas de cigarro próximos às escolas.

Nessa época, contatamos a Naomi Klein, autora de *Sem Logo* (mas isso foi há alguns anos antes dela escrever o livro). Naomi escrevia artigos muito políticos em um jornal de circulação nacional, o *Toronto Star*. Pedimos a ela se poderia nos ajudar a conseguir alguma cobertura sobre o trabalho de intervenção que estávamos fazendo nos *outdoors* e ela nos colocou em contato com alguns repórteres que fizeram uma reportagem para a TV sobre este assunto. Alguns educadores mais subversivos começaram a mostrar a reportagem para seus estudantes, como um modo de levar esses assuntos para a sala de aula. Fui procurada por um dos professores em um fórum público, que convidou os meus amigos e eu para visitar a sua aula e falar aos estudantes sobre *Culture Jamming*. Eu tinha 18 anos e estava ensinando e promovendo cursos na minha própria escola sobre antirracismo e o trabalho da Anistia Internacional. Percebi que gostava de usar a sala de aula como um local de discussão de assuntos sociais. Quando visitei a escola para ensinar sobre *Culture Jamming*, foi tão estimulante e divertido que eu realmente senti como se nós estivéssemos fazendo diferença. Notei que a sala de aula é um meio que pode ser interferido. Desde então, tenho visitado diferentes escolas, universidades e centros comunitários para ensinar *media literacy* e produção de mídia independente aos estudantes e professores. Como professora de *media literacy* e artista visitante nas escolas, tento deixar as coisas mais acessíveis e incentivar os estudantes na busca de seus modos de pensar.

Passados dez anos, vejo que o meu ativismo e a minha arte conseguiram passar a informação sobre o tipo de educação que eu faço, e vice-versa. Tento não ensinar lições, mas compartilhar histórias e inspirar um pensamento crítico. Também ajudo os estudantes na criação de seus próprios fanzines ou um outro tipo de trabalho, quer que ele seja música, teatro ou ação direta.

Cite os principais objetivos do seu trabalho.

Os principais objetivos do meu trabalho criativo são experimentar e celebrar a livre expressão, assim como realizar uma ação pedagógica que promova pensamento crítico, inspiração e ação cívica (empoderamento). Uso a paródia social como um modo de me relacionar com as pessoas, porque o humor desarma o público e a linguagem da publicidade, que é muito familiar e não ameaçadora. Assim, espero alterar a maneira como as pessoas percebem a cultura de consumo e o complexo industrial-militar.

A razão pela qual essas ações são tanto expressivas como pedagógicas vem do fato de que a motivação surge do desejo de participar de um diálogo. Publicidade e mídia de massas estão baseadas em uma relação unilateral entre produtores e consumidores de significado, e eu também quero ser produtora de significados! Através do *Culture Jamming*, improviso diferentes oportunidades para que eu participe de um diálogo e dê a minha opinião, para que a resistência e pontos de vista alternativos sejam ouvidos. Isso também é pedagógico, porque está na base do meu trabalho o desejo por mudança social, e creio que a educação é um elemento-chave para tal mudança. As pessoas

precisam desafiar as conjecturas que estão ao redor delas, assim como suas próprias.

Espero que esse trabalho forneça um exemplo de alguém indo além dos papéis predeterminados que nós nos encaixamos. Por interferir na publicidade, não estou apenas colocando uma mensagem particular (como quando eu escrevo “me alimente”, influenciada pelas modelos anoréxicas), mas estou também promovendo a ideia de que se pode resistir às mensagens que nos cercam. Tenho a esperança de que as pessoas olhem de maneira diferente para o significado fabricado que está ao redor. Assim, elas podem isolar as formas como os marqueteiros e os militares da propaganda tentam influenciar suas crenças, medos e desejos.

Como se dá o processo criativo de suas intervenções nos espaços urbanos?

O processo criativo que envolve as minhas intervenções e performances nos espaços públicos sempre muda dependendo do projeto e da situação. No entanto, algumas coisas são permanentes. Geralmente, algum acontecimento ou problema me inspira a fazer uma ação. Ao invés de ficar apenas preocupada, tento pensar em uma maneira de abordar o problema com criatividade. Reflito sobre o poder que tenho e como posso usá-lo da melhor forma, então imagino o que pode ser possível.

Às vezes, levo as minhas ideias para a sala de aula ou para um grupo, como um coletivo de mídia, para obter retorno das pessoas. Me pergunto algumas coisas: “isso efetuará uma mudança?”, “isso incluirá todos os tipos de pessoas?”, “há uma mensagem e como ela será compreendida?” e “qual o objetivo da intervenção?”

As próximas etapas estão em planejar quais os recursos necessários, que pessoas ou organizações isso envolve. Às vezes é um projeto bem pequeno e eu posso fazer tudo sozinha, como uma intervenção pessoal. O objetivo é deixar as coisas simples, fáceis e divertidas, de modo que não tenha muitas coisas entre a ideia e a ação. O objetivo é ser ativo e as etapas mais importantes entre ideia e ação são reflexão, análise e método.

Sinto que esta resposta ficou muito abstrata, mas é difícil respondê-la porque depende do tipo de intervenção. Por exemplo, ações como *Culture Jamming*, as do Reclaim The Streets!, festas em metrô, teatro de guerrilha, produção de fanzines e *media literacy*. Às vezes, o principal objetivo é protestar encontrando uma maneira de expressar uma resistência pessoal contra uma mensagem ou uma corporação em particular. Em outros momentos, faço desobediência civil, porque há alguma performance nisso quando pratico jardinagem de guerrilha ou nas festas em metrô. Isso serve para engajar as pessoas, sugerir novas ideias e imaginar novas possibilidades.

Em outros momentos, a intenção das ações é produzir vandalismo. Por exemplo, uma revista muito popular em Toronto costumava colocar anúncios de cigarros em suas cinco primeiras páginas. Muitos grupos da cidade começaram a cobrir as caixas de jornal com adesivos onde se lia a frase “chega de anúncios mortos” e imprimir folhas com textos sobre o assunto e colocá-las

dentro de cada jornal. O objetivo do projeto foi produzir uma ampla conscientização, fazendo também com que os anúncios de cigarro publicados nas revistas ficassem cada vez mais caros. Depois de um tempo, o dinheiro gasto nos anúncios foi usado na limpeza das caixas.

Um outro exemplo de vandalismo ocorreu com a publicidade em banheiros públicos, que são impressas mas às vezes circulam em pequenas telas de televisão. Muitas pessoas, incluindo eu, interferem nesses anúncios com o objetivo de enviar uma mensagem de resistência que possa ser vista, vandalizando o anúncio original de modo que isso fique caro para as companhias que estão colocando publicidade dentro das escolas e restaurantes.

Você considera o seu trabalho arte e/ou engajamento social?

Intervenções são arte e engajamento social, porque acredito que a arte é mais poderosa quando se combina com assuntos sociais e políticos que afetam as pessoas, enquanto o ativismo social é mais efetivo quando tem criatividade, humor e às vezes quando há algum sentido de celebração envolvido. Arte e engajamento social trabalham muito bem juntos, pois são as ideias criativas que dão vida a isso e trazem a comunidade. Mudar é possível. Fique de pé e faça parte da solução.

Hoje, ações como intervenções em *outdoors* e antipropagandas parodiando as grandes corporações continuam efetivas?

A intervenção em *outdoors* pode revelar as verdadeiras intenções das corporações que os utilizam, tornando explícitos seus significados ocultos. Esta técnica pode ser eficaz porque tem a possibilidade de atingir grandes espectadores, assim como as propagandas originais pretendiam. E também requer poucos recursos e o máximo de criatividade. Usando um *outdoor* que já está criado e instalado em um local ideal para exposição pública, a intervenção é capaz de mudar apenas algumas palavras, ou adicionar uma imagem em um anúncio existente, para torná-lo crítico.

A publicidade assimilou o protesto do *Culture Jamming*? Por exemplo, a propaganda do tipo *wink* seria uma resposta corporativa a esse tipo de prática?

Wink é quando o publicitário nos sinaliza uma mensagem de “sim, a publicidade é propaganda, nós sabemos que você sabe e é por isso que você deveria comprar o nosso produto, porque nós respeitamos o fato de você ser tão inteligente quanto a mídia”. Pessoalmente, isso é realmente irritante. É uma tentativa dos marqueteiros em integrar e cooptar a crítica que eles ouvem de pessoas que estão cansadas da falsa realidade dos comerciais.

Os publicitários estão tentando dizer que, se você não gosta da cultura de consumo, então você deveria comprar o produto porque eles também não gostam. Em outras palavras, eles estão dizendo “nós somos a marca para os sem-marca! Você pode ser um ativista comprando a nossa marca, seja

diferente do *mainstream*... você pode ser o mesmo tipo de 'diferente' como todos os outros". E muitos publicitários também tentam fazer seus anúncios como se eles tivessem sido interferidos. Usam tinta *spray* sobre o anúncio ou o fazem como se alguém tivesse escrito nele com um marcador. Em 2002, houve um incidente aqui em Toronto quando a Nike contratou grafiteiros para produzir um logo especial para sua nova linha de tênis chamada *Presto* e grafitá-los pela cidade. Em Toronto, nossas latas de lixo foram privatizadas há alguns anos e agora estão cobertas com anúncios. A Nike pagou a Viacom para deixar os artistas grafitarem as latas, como se aquilo fosse um movimento *underground*, o que não era, era uma campanha paga. Em junho de 2002, a Nike também abriu uma galeria de arte em um bairro alternativo de Toronto chamado Kensington Market. A galeria foi chamada de *Presto* e as bandas poderiam tocar lá, mostras de arte poderiam acontecer no espaço.

No primeiro momento, ninguém sabia que se tratava de uma campanha publicitária, pois os tênis ainda não haviam sido lançados. Quando as pessoas descobriram que tudo não passava de um lançamento de uma nova coleção da Nike, ficaram furiosas e ofendidas. Desde então, a agência de *marketing* Youthography tem sido criticada por esta campanha. Artistas e músicos fizeram um contraconcerto na rua (o qual eu ajudei a organizar), trazendo cartazes com a frase "nós não vamos celebrar a cultura em seu anúncio!" A outra mensagem dizia que não era *cool* ser desonesto quando você é a publicidade. No final, a galeria fechou as portas e depois foi reaberta como uma galeria *underground*, administrada por integrantes da comunidade. No mês passado, estive em uma mostra de arte nela, onde havia diversos artistas imaginando como eles gostariam que o público comesse a olhar para a publicidade, pois os táxis e os metrô também estão cobertos por propaganda.

Muito interessante a história da galeria em Kensington Market. Interessa a você realizar uma crítica ao sistema de arte?

Sem dúvida. O que me levou a publicar o meu próprio fanzine quando adolescente, e a criar arte pública mais tarde, foi porque eu não gostaria de ser independente por não ter sido "selecionada" por alguma autoridade em arte. Eu não queria ser censurada ou ter que criar alguma coisa agradável para o curador. Queria que a minha arte alcançasse um número maior de pessoas, não apenas um número pequeno da comunidade de consumidores de arte. Acredito que a liberdade que vem do faça-você-mesmo realmente ajudou a desenvolver a minha própria voz e estilo. Sou realmente grata por isso.

Quando comecei a criar, fiz muitos projetos com outros integrantes do Toronto Media Collective. Tive o sentimento de que toda a mídia era acessível e que eu poderia tentar qualquer coisa. Poderia realizar um teatro de guerrilha e ser uma atriz, poderia escrever *raps* e ser uma cantora, poderia criar adesivos, pôsteres e colagens para o meu fanzine e ser uma artista, poderia escrever para o meu fanzine e outras pequenas publicações e ser uma escritora. No nosso próprio programa de rádio, eu me sentia como uma jornalista... era muito empolgante e as portas não estavam fechadas. Agora que trabalho em uma grande rede de televisão, a Canadian Broadcast Corporation (CBC), como

produtora, tenho encontrado muitas pessoas que tiveram um percurso tradicional estudando jornalismo, estagiando e submetendo o seu trabalho aos editores que frequentemente o rejeitavam. Essas pessoas se sentem muito menos confiantes e não tiveram ainda a chance de encontrar a sua própria voz, pois perderam a compreensão do jogo. Vejo a mesma coisa com os/as artistas que conheço, que estudaram na escola de arte e tentaram entrar no circuito que continua sendo dominado pelos homens. Meus artistas favoritos são aqueles que não esperaram que alguém dissesse se o seu trabalho era bom para ser publicado ou exibido, mas que encontraram formas criativas de fazer isso por si mesmo. Cada um de nós merece a chance de sentir-se capaz de trilhar um caminho mais livre no mundo. Porém, vivemos em uma era na qual ser um artista ou produtor de mídia equivale a ter poder.

Entrevista com Jorge Rodriguez-Gerada

Idade: 39 anos

Data: 28/03/2005

Você considera o seu trabalho arte e/ou engajamento social?

Não vejo uma distinção entre arte e engajamento no meu trabalho. Vejo meu trabalho como uma expressão pessoal que questiona a presente condição humana.

Quais são as implicações políticas e estéticas que estão presentes em suas intervenções?

A melhor forma de responder a esta pergunta é contando a você um pouco da minha história. Minhas intervenções favoritas sobre os *outdoors* são do período inicial da minha experiência no Artflux e depois, quando comecei a fazer sozinho as intervenções. O Artflux era apenas um bando de estudantes da Universidade de Nova Jersey que decidiram se juntar para produzir um trabalho polêmico que tivesse um efeito de agitação na mídia. Conseguimos destaque na CNN e em outras redes locais e nacionais. Depois, chegamos a ser notícia na Associated Press e terminamos em diversos jornais pelos Estados Unidos. Tudo isso com apenas uma pequena apresentação de arte num colégio que enfocava a questão de uma bandeira em chamas. A apresentação foi chamada de *Enfraquecendo Nossa Liberdade*.²² Percebemos que a mídia estava muito interessada em polêmica e notamos que outras questões poderiam ser usadas por nós neste tipo de atenção dada pela mídia. Tudo que fizemos foi mudar nosso enfoque. Decidimos por em evidência o aumento desproporcional da quantidade de produtos negativos (álcool e tabaco) sendo anunciada em áreas pobres habitadas pelas minorias. As intervenções em *outdoors* realizadas nessa época estão entre as minhas favoritas porque tinham uma finalidade muito clara e um plano de ação. Nós alterávamos ou substituíamos um anúncio de tabaco ou álcool com uma frase e uma imagem que pudesse falar sobre os efeitos negativos desses produtos. Com isso, mandávamos *press releases* com fotos. Recebemos uma grande atenção e, na maioria das vezes, a imprensa publicava os *releases* diretamente ou mandava um repórter. Toda vez que um jornal, revista ou rede de televisão mostrava o nosso discurso sobre essa doença social, soava como uma vitória para nós. Gosto de pensar que nós, no mínimo, demos uma pequena cutucada em ajudar a derrubar a propaganda de tabaco em *outdoors* nos Estados Unidos. Algumas pessoas não gostavam muito de nós.

O outro período que gostei muito foi quando iniciei a minha fase solo. Foi no tempo em que os anunciantes começaram a parodiar o *Culture Jamming* em suas campanhas. Os anúncios do rum Captain Morgan com a frase “O capitão esteve aqui”, e depois uma imagem do capitão pintando bigodes vermelhos em indivíduos brincalhões, é o exemplo mais bobo desse tipo de propaganda. Foi

²² Em inglês, *Flagging Our Freedom*. A palavra *flagging* refere-se tanto à ideia de “enfraquecer”, como também denota a palavra *flag* (bandeira).

nessa época também que comecei a sentir que o *Culture Jamming* estava enfraquecendo por causa de pessoas viciadas na atenção da mídia em suas intervenções. Senti que uma boa parte desses artistas não estava tentando passar um objetivo específico em suas ações, mas apenas tramando piadas. Alguns *jammers* nem tinham uma ideia do motivo pelo qual deveriam atacar anúncios de uma certa companhia... Para alguns, a alteração em *outdoors* tornou-se um recurso estilístico usado apenas com o objetivo de atrair a atenção para eles mesmos. Como efeito colateral, esses artistas fizeram nada mais do que dar reconhecimento ao produto que, supostamente, deveria ser atacado. Vendo isso, decidi não fazer com que um produto fosse totalmente reconhecido nas minhas intervenções. O reverendo Calvin Butts fez algo nesse sentido, mas, para um artista, seria difícil apenas pintar os *outdoors* de branco. Eu precisava de algo que fosse poético, então criei minhas intervenções no sentido de que apenas a minha ideia pudesse chamar atenção. Meu objetivo era falar sobre o problema dos anúncios em geral.

Cite os principais temas abordados em seus trabalhos.

Meu trabalho coloca em foco a manipulação da mídia. Ele fala do modo como estamos sistematicamente sendo empurrados em direções que, de uma outra maneira, não gostaríamos de ir. Minhas imagens questionam esse processo insinuando o efeito marcado na sociedade.

Como se dá o processo criativo de suas intervenções nos espaços urbanos?

Tenho de acreditar naquilo que estou fazendo. Procuro desenvolver a minha filosofia pessoal sobre a condição humana. Acredito no enfoque de temas universais com o intuito de desencadear um possível diálogo em diferentes níveis.

Que manifestações artísticas do século XX são referência para suas ações?

Similaridades e afinidades existem em abundância com muitos movimentos do século XX. Nunca olhei para os movimentos do passado em busca de uma inspiração direta. Meu trabalho é uma reação pessoal ao que me cerca, ao ambiente. Minhas intervenções recentes na Europa e na América do Sul têm o mesmo tema das ações nos Estados Unidos, mas se manifestam de um modo diferente.

De que forma o plágio e a apropriação de imagens da indústria cultural são inseridos no seu trabalho?

Não acredito no uso de logos e em qualquer tipo de identificação do produto. Isso só traz apenas mais atenção e lucro a corporações que não ligam para os seus empregados.

Há um ditado nos Estados Unidos que diz “falem bem, falem mal, mas falem de mim”. O que eu uso são elementos em comum com a indústria da publicidade,

como tamanho, formato, visibilidade e uma execução bem pensada para assegurar a este trabalho as mesmas oportunidades de impacto na comunidade sem ser facilmente ignorado.

Como e quando a indústria cultural consegue banalizar o protesto de um artista?

Têm aparecido numerosos exemplos de anúncios *jammed* produzidos pelos publicitários a fim de brincar com o ato de alterar propagandas. Nesses anúncios, eles tentam tirar a importância do *Culture Jamming* até uma certa altura. É difícil determinar o quanto eles são bem sucedidos. Minha decisão de parar de usar produtos atuais e logos nas minhas alterações foi baseada nesse problema. Eu decidi que a melhor maneira de continuar seria chamar a atenção para um problema básico, que obtém êxito sem ter empatia. O problema está nos efeitos dos anúncios na população que é coagida a comprar um produto, ou um estilo de vida, que colide negativamente em suas vidas. Foi isso que me impulsionou a começar a desenhar os rostos de moradores dos bairros carentes nas paredes e em construções abandonadas.

O importante é que essas paredes falem sobre algum tipo de história. Gosto de trabalhar em paredes gastas pelos anos de esquecimento, com os elementos que expõem o que costumava ser ali (como marcas de uma construção anexa que não existe mais). Para mim, essas paredes parecem dizer algo sobre deslocamento, ganância e gentrificação. Às vezes, elas falam também sobre desprezo e pobreza. Às vezes, elas apontam para a importância de salvar uma herança arquitetônica. Algumas podem fazer parte de um projeto de renovação urbana que consiga uma mudança positiva para os moradores originais. Meu intuito é fundir a imagem de alguém, cujo sentido de identidade permite tornar-se um ícone, com a história daquela parede que quer dizer algo para nós. O resultado é tão amargo quanto doce. A combinação entre o carvão e a superfície da parede com o vento, a chuva ou sua destruição repentina é a parte mais importante do processo. Identidade, memória e lugar tornam-se um só.

Qual a sua opinião sobre a arte exibida em museus e galerias e o aumento do número de grandes corporações investindo em espaços de arte?

Acredito que o patrocínio de corporações privadas em museus e galerias trará a mesma quantidade de conteúdo artístico e intelectual controlado que foi visto no pós-guerra na Europa durante o Plano Marshall. Clement Greenberg basicamente matou a ideia de conteúdo na arte. Estamos em bom momento para os artistas clarearem o seu ofuscamento. Acho também que o Estado deveria financiar museus e instituições, mas sem censura (corporativa, política ou religiosa). Essa ideia é comum na Europa. Na Espanha, caixas econômicas têm que determinar um dinheiro a mais para assegurar um campo fértil de criação de arte contemporânea.

Como a crítica ao sistema de arte aparece em suas intervenções?

Decidi não mostrar minhas intervenções em *outdoor* em galerias porque sinto que meu trabalho é feito por uma razão diferente. Acho que seria perigoso mostrar algo que tem um reconhecimento artístico através do *Culture Jamming* e que pode se transformar em um recurso estilístico usado para conquistar uma fama mesquinha. Isso acontece atualmente e muitos *jammers* produzem um pouco mais do que “piadas de *outdoor*”, com o intuito de terem suas ações noticiadas.

A *internet* o auxilia a promover o seu trabalho?

A *internet* me permitiu a oportunidade de um diálogo real com as pessoas interessadas naquilo que eu produzo.

O que você espera provocar na sociedade e na mídia com suas intervenções?

Eu espero provocar pensamento e ação. Espero viver em uma sociedade que não permite a manipulação da mídia simplesmente porque alguém paga por espaço publicitário. Espaço público é para o público.

Entrevista com Mario Ramiro

Idade: 48 anos

Data: 22/02/2006

Participaram da entrevista: Ludmila Britto (25 anos, do Grupo de Interferência Ambiental, Salvador, Bahia) e Sérgio Bonilha (29 anos, MAC-USP)

André Mesquita: Ramiro, podemos começar a entrevista ouvindo suas opiniões sobre a atual aproximação dos coletivos artísticos brasileiros com questões sociais e o ativismo político.

O que está havendo agora é praticamente uma recuperação desse movimento que nos anos oitenta aconteceu aqui em São Paulo e no Rio de Janeiro. É o que eu tenho de informação sobre o assunto. No fim dos anos setenta e começo dos anos oitenta, tivemos uma eclosão muito grande de grupos de intervenção urbana. Eu acompanhei muita coisa aqui em São Paulo nessa época, pois eu era estudante da ECA. Se você fizer um levantamento, você verá que tivemos sempre uma maior ou menor incidência da presença de grupos. Eu arrisco a dizer que é praticamente uma constante na arte brasileira nesses últimos anos.

Desde os anos oitenta, existe um interesse muito grande de toda uma geração de artistas, não só pela ideia de intervir no espaço urbano e na natureza, mas principalmente em torno daquilo que você comentou, que é a questão do ativismo. Uma arte que tem um enfoque mais social, que procura um diálogo com o outro, não só dentro do seu estrito circuito artístico. O curioso é que a coisa está de tal forma acentuada que se você for ver o programa da nova *Bienal de São Paulo*, que vai acontecer neste ano, ou o programa curatorial da *Bienal de Havana*, verá que todo mundo está indo atrás disso. A arte internacional está muito interessada nesse aspecto do diálogo com o outro. E é a arte se posicionando cada vez mais em relação à sociedade na qual ela está inserida.

André Mesquita: O 3Nós3 atuou até 1982, em um período marcado pela redemocratização que culminou com as Diretas em 1984. Por outro lado, a preocupação social de muitos artistas daquela época não era uma constante, correto? Parece que o interesse por uma arte voltada a questões sociais e políticas se perdeu em algum momento desse período, sendo retomado com maior precisão na metade dos anos noventa...

Sim, tivemos algo muito curioso nesse período dos anos oitenta. De um lado, houve uma eclosão da transvanguarda, dos “novos selvagens” e aquela onda toda na qual o mercado estava por trás e com um peso muito grande. Os artistas dos anos sessenta e setenta que foram meus professores aqui na ECA tinham um trabalho todo voltado para uma coisa mais investigativa e de linguagem, algo que estava sendo desenvolvendo no período da passagem dos anos setenta para os oitenta.

No Brasil, temos um apreço muito grande por uma pesquisa formalista. Existe uma vertente formalista muito forte, preocupada com o problema dos

materiais, da linguagem da arte, da arte pela arte. Eu mesmo nos anos oitenta, depois do 3Nós3, fui desenvolver um trabalho que podemos chamar de uma segunda fase do movimento da arte tecnológica no Brasil, sendo que a primeira se inaugura com Waldemar Cordeiro. A partir de 1982, 1983, há uma retomada da pesquisa tecnológica, já num outro patamar. Os computadores já haviam sido compatibilizados e com isso começou essa pesquisa com novas tecnologias. Tivemos também um *boom* do movimento da “Nova Pintura”, com o mercado faturando lá em cima.

Realmente, tinha uma vertente muito forte de artistas trabalhando em torno do mito do artista, do criador, do pintor, com muita grana rolando. Paralelamente a isso, estava se formando um núcleo que hoje, com o advento total da tecnologia, está sendo recuperado e revalorizado, que era o de artistas trabalhando com a noção de coletivos em trabalhos com telecomunicação e arte, usando uma tecnologia em trabalhos que seriam os bisavôs da *internet*. Obras tendo em vista essa noção de colaboração, sem autoria e não material. Ou seja, todas essas questões que hoje estão evidentes, de uma certa forma, estavam presentes nos anos oitenta. Mas a ênfase foi toda em cima do *boom* da pintura e pouca gente que hoje está aí, principalmente alguns críticos que estão começando a se aventurar a escrever sobre arte e novas mídias, não estava dando importância para isso.

É curioso, acontecem duas coisas ao mesmo tempo. Havia os artistas do *mainstream* com 30 anos de idade vendendo uma pintura por US\$ 30, 40 mil. Mas teve aquele *crack* de gente que comprou um monte de trabalhos e não conseguiu vender nada daquilo. Ao mesmo tempo, tinha um pessoal que já estava dentro de um espírito do coletivo, mas não do coletivo do ativismo que estamos revendo agora, mas o coletivo como uma ideia de trabalhar um tipo de obra na qual a noção de autoria, que é uma coisa da hora também, já estava sendo questionada.

Esse interesse de vocês nessas questões hoje é o que vai daqui há alguns anos levantar essa poeira. É impressionante o número de pesquisadores hoje, não só no Brasil, mas principalmente no exterior, que estão interessados nesse movimento dos coletivos. Vocês não estão com esse interesse sozinhos. Doei um catálogo para a biblioteca da ECA de uma exposição inaugurada no dia Primeiro de Maio de 2005, uma data simbólica, em Kassel, na Alemanha, chamada *Collective Creativity*...

André Mesquita: Aquela exposição que você participou com os coletivos brasileiros BijaRi, Urucum, Contrafilé...

Isso. Essa exposição foi organizada por um grupo de curadoras de Zagreb, na Croácia, e com o apoio do Museu Fridericianum, instituição que sedia a *Documenta* de Kassel. As curadoras recuperaram um monte de histórias, assuntos que muitas vezes temos uma notícia muito vaga, pois é agora que está começando uma reavaliação dessas informações. Como curiosidade, inaugurou no dia 7 de fevereiro, no Instituto Henry Moore, em Leeds, Inglaterra, uma exposição sobre escultura brasileira. O 3Nós3 foi convidado a participar como uma vertente da chamada “escultura urbana”, de um tipo de objeto que não é

só o objeto e a sua materialidade, mas a condição em que ele se instala na cidade, dialogando com a arquitetura.

André Mesquita: Como era a cena dos coletivos de intervenção urbana em São Paulo nas décadas de setenta e oitenta?

Eu costumo frisar que não era só o 3Nós3 que estava trabalhando com a ocupação urbana nesse período. Existem tantos outros grupos que, talvez pela origem deles, acabaram ao longo do tempo sendo menos articulados com esse nosso meio, com esse tipo de informação que a gente produz aqui e que por conta disso são mais desconhecidos. Muitas pessoas não conhecem esse movimento dos anos oitenta porque não tem nada publicado, simplesmente por isso. Temos alguns *sítes* em português que falam dos coletivos, mas eles falam do presente contínuo, do que está acontecendo. Você não encontra nada que busque o resgate, não tem o interesse nisso.

Os grupos de hoje têm uma diversificação muito maior do que a gente tinha na época, como foi o caso do GEXTU e de um grupo argentino que esteve várias vezes aqui, chamado TIT (Taller de Investigaciones Teatrales). Da ECA, saiu um grupo chamado Viajou sem Passaporte, que era um grupo formado basicamente por estudantes, não de artes plásticas, mas do pessoal de teatro e cinema com uma menina da história da USP. Pelo referencial deles, fizemos vários trabalhos em conjunto, mas o Viajou Sem Passaporte era um grupo que atuava dentro do circuito de teatro. Uma das primeiras intervenções que eles fizeram foi em uma peça do Augusto Boal.

André Mesquita: Tendo como referência o Teatro do Oprimido.

Exato, o Teatro do Oprimido, aquela coisa de criar um teatro que acontece num supermercado. Cria-se uma crise num supermercado onde tudo é encenado, aquela situação é a peça. O Viajou Sem Passaporte veio para o *Festival Internacional de Teatro*, que a Ruth Escobar organizava no teatro dela. Durante uma peça em um palco italiano, os atores estavam naquele drama e entram dois caras do Viajou Sem Passaporte jogando basquete com uma bola invisível no meio da peça (risos). Por azar, os atores continuaram o trabalho como se nada tivesse acontecido (risos). Aí já começa o público a gritar. O *Evento Fim de Década*, em 1979, foi o grande trabalho coletivo que a gente fez e que reuniu vários grupos que estavam trabalhando com a mesma estratégia.

André Mesquita: É legal ver o catálogo com os relatos dos grupos que participaram do *Evento Fim de Década*. Algumas coisas deram certo, outras intervenções foram um fiasco.

Como sempre (risos). A arte e a ciência funcionam assim. Você tem uma previsão de fazer uma pesquisa, você encaminha tudo em cima de um programa e um monte de coisa não dá certo. Mas o interessante aqui é que a gente reuniu grupos com perfis completamente diferentes, como o GEXTU, um trio formado por duas meninas e um cara. Normalmente, o GEXTU fazia

intervenções dentro de restaurantes. Uma menina do grupo era bem magrinha, alta, com o cabelo cheio, e a outra era baixinha e gordinha. A menina alta entrava num restaurante na Henrique Schaumann, na época em que a avenida era cheia de barzinho da moda, vestindo um camisolão, dava uma volta e saía. Daí entrava a menina gordinha, de camisola, histérica e louca gritando “gente, a minha irmã é sonâmbula! Vocês viram a minha irmã por aqui?” (risos). O Alan fotografava as intervenções, inclusive ele é o autor de várias fotos das intervenções do 3Nós3. Com isso, tínhamos várias nuances de trabalhos nessa época.

Tinha uma frase de um dos caras do Viajou Sem Passaporte que dizia que o 3Nós3 fazia intervenção urbana e o Viajou Sem Passaporte fazia “intervenção humana”. O trabalho deles era muito mais ligado com a relação de “bater com o outro” do que com o espaço urbano. O interesse do 3Nós3 no espaço urbano era por uma ideia bem básica de instalação, como a gente entende hoje, que é da relação de como uma determinada interferência, um determinado projeto dialoga, interfere e cria tensão com uma estrutura arquitetônica dada na cidade. A nossa ideia era muito mais trabalhar fazendo uma espécie de um desenho na planta da cidade.

Ludmila Britto: E a intervenção *X-Galeria*? Seria uma intervenção humana?

Aí foi uma intervenção no circuito, pelo menos é assim que eu entendo. Da mesma maneira que muitos grupos atuais estão preocupados em ocupar um espaço, não só o da cidade, mas o espaço da natureza, criar situações específicas, como um encontro do MST ou do Movimento Sem-Teto do Centro, que vai reivindicar a ocupação de um espaço de um prédio no Centro de São Paulo. Têm muitos grupos que produzem trabalhos nesses espaços para interferir naquela situação específica. A questão nem é urbana, nem de um determinado circuito, mas quase ideológica.

No caso da *X-Galeria*, a ideia de lacrar as galerias e colocar aquele aviso, “O que está dentro fica, o que está fora se expande”, era muito mais demarcar um tipo de espaço que a gente estava reivindicando naquele momento. Mas, quando a gente interrompeu a Avenida Paulista com aquelas faixas coloridas, aquilo você até pode ver como uma espécie de intervenção humana. Claro, você está no seu carro, indo para o trabalho e tem uns caras fechando a avenida. Mas aí a gente entendia muito mais como uma intervenção no fluxo da cidade, não no aspecto estático, físico, arquitetônico, material, mas no movimento e na circulação.

André Mesquita: Eu sempre fico imaginando esse trabalho que você citou com as faixas feitas de papel celofane. Quanto tempo durava a intervenção?

Durava questão de minutos. Usávamos celofane porque era uma intervenção que a gente pagava do próprio bolso. Fomos a uma distribuidora de material escolar, compramos um monte de papel, juntamos tudo com cola e fizemos uma tira. Ao fechar o sinal, o papel já estava preso de um lado, só tinha que atravessar a rua e prender no outro lado. Dava tempo de cruzar e esperar o

inevitável quando abrisse o sinal, que era dos carros romperem o celofane. Os carros de trás começavam a buzinar, faziam pressão, o motorista não sabia do que se tratava e acabava rompendo. E isso rendeu fotos bem bacanas. Se você conferir o catálogo especial sobre performance do *15º Videobrasil*, a capa é essa intervenção da Paulista. Por coincidência, um fusquinha azul claro rompeu a faixa de celofane azul, produzindo algo completamente pictórico. Até parece armação, mas foi pelo puro acaso.

Ludmila Britto: O engraçado é que o Paulo Bruscky, em Recife, colocou uma faixa na ponte do Capibaribe e ninguém foi capaz de romper a faixa. Todas as pessoas passavam por baixo ou por cima e o fluxo foi mesmo interrompido.

É legal reparar nisso. O artista sempre está dialogando com o outro o tempo todo. É inevitável não associar esse tipo de intervenção que a gente fez com os trabalhos que o Bruscky realizou nos anos setenta. Ou seja, a arte é sempre uma questão de diálogo. Ou você dialoga com seus pares, ou com as pessoas que dividem o tempo com você ou com os mortos, os artistas que deixaram uma obra. É legal entender isso.

André Mesquita: Você tocou num ponto importante que é a questão do registro da intervenção. O 3Nós3 trabalhou isso de uma forma muito inteligente, principalmente na intervenção do *Ensacamento* das estátuas da cidade. A imprensa noticiou a intervenção e o trabalho assumiu a existência de um fato jornalístico. Eu gostaria que você falasse mais sobre como o 3Nós3 encarava essa opção de registrar ou não um trabalho, de apenas deixá-lo na memória ou de fazer isso acontecer por meio da mídia.

Acho que aí tem duas coisas. É sempre importante entender qualquer manifestação cultural primeiro no contexto da época e depois com os nossos referenciais. A arte, a ciência e seus paradigmas estão sempre passando por reavaliações, pois cada nova geração e cada novo conceito fazem com que o passado seja redimensionado.

Somos de uma geração do final dos anos setenta e o contexto que dominava o cenário internacional nessa época ainda vinha da *Minimal Art* e da Arte Conceitual. Esses artistas já estavam trabalhando as noções de ocupar um espaço remoto e fazer dessa ocupação um registro, sendo ele parte constitutiva da obra, uma vez que o filme e a fotografia nos anos setenta também tinham a capacidade de trazer para o circuito da arte o movimento de transformação que muitos trabalhos se submetiam.

As intervenções dos 3Nós3 eram efêmeras e reter esse recorte da manifestação era uma maneira de poder trabalhar a nossa memória. Basicamente, a cultura humana é fundamentada na memória e nos vários meios que você têm como registrá-la, seja pela oralidade, pelo objeto (escultura), pela imagem (pintura) e pela palavra.

A segunda questão tem a ver com ponto de vista prático. Trabalhar com a imprensa chamando o jornal, a TV e o rádio era, para a gente, uma forma de ter um registro impresso barato. Para se ter uma ideia, até 1982, um equipamento

“portátil” de vídeo era uma câmera enorme com um monte de cabo e uma mala onde estava um gravador. Não era todo mundo que tinha isso. Trazendo a imprensa, tínhamos com esse material a possibilidade de fazer os nossos livros de artista; o registro está muito ligado a essa ideia. Nesse período, tivemos um *boom* da Arte Postal. Consequentemente, as fotos se transformavam em xérox, colocava-se uma informação básica, fazia-se um postal e isso rodava o mundo. Era um jeito de internacionalizar essa coisa toda. Inclusive, conhecemos o Paulo Bruscky por meio da Arte Postal. Esses eram os contextos de época que davam suporte para a documentação. Mas também fizemos trabalhos dos quais não temos registro, temos apenas um registro verbal.

André Mesquita: Por exemplo?

Na verdade a gente até tem registro, mas não é um registro para ser divulgado. A gente fez um trabalho chamado *A despedida da velha senhora*, onde reunimos todo o tipo de publicação sobre arte, catálogos que a gente tinha e colocamos tudo num saco de lixo. O Rafael França morava na Rua das Palmeiras, no Centro, onde a gente sempre fazia as nossas reuniões. Deixamos esse saco com moldura, edições de *Gênios da Pintura*, tudo meio aberto e jogado na rua. O que a gente fez foi só observar os lixeiros levando aquele saco de lixo repleto de material da história da arte. Tiramos algumas fotos, mas era só para a nossa novelinha pessoal. Esse trabalho também estava no espírito da *X-Galeria* de negar a tradição, uma coisa bem característica da época, dando um tchau para a “velha senhora”.

Ludmila Britto: A X-Galeria foi uma intervenção anti-institucional. No caso da Arte Conceitual, o registro foi uma forma de o mercado absolver essa arte desmaterializada. Como foi a absorção do mercado sobre o 3Nós3?

Até hoje nenhuma. O que eu estou desconfiado é que com essas exposições todas, as ações vão começar a subir. A muamba toda que está lá guardadinha vai começar a valorizar (risos). E não são apenas essas exposições que eu falei. Eu vou participar de um seminário na Universidade do Texas e sobre o que eles estão tratando? Sobre a questão do território, a relação com o outro, ocupação. Passados esses vinte anos, é só agora que está realmente ocorrendo um interesse por esse assunto.

Fui convidado porque há três anos, uma pesquisadora da Universidade do Texas entrou em contato com o Eduardo Kac por causa de um artigo que escrevi para a revista *Leonardo* (do MIT).²³ Essa menina [Erin Aldana] já veio três vezes para o Brasil para fazer pesquisa sobre o 3Nós3 e está escrevendo um trabalho sobre isso. E ela é curadora-assistente do museu que está sendo inaugurado na Universidade do Texas. Essa sua iniciativa e a iniciativa da garota do Texas são exatamente a de resgatar as vertentes históricas que hoje nós valorizamos. São as pessoas com articulações institucionais que hoje estão vendo essas manifestações “marginais”. Esse era o adjetivo de época. Se você pegar a

²³ “Between Form and Force: Connecting Architectonic, Telematic and Thermal Spaces”, 1998. Disponível em: <<http://www.leonardo.info/isast/spec.projects/ramiro/ramiro.html>>.

revista *Arte em Revista*, você encontra denominações como “arte independente”, “arte marginal”. Era esse o qualificativo. Essas pessoas estão vendo o interesse que vinte anos depois esse tipo de arte suscita nos dias de hoje, e com isso você coloca a questão da capitalização da muambeira toda. Aquele monte de xérox e de serigrafia feita em papel de pão vai começar a valer grana. Isso é inevitável.

É que nem o Hélio Oiticica. Hoje, a família está lá em cima da muambeira dele. Desculpe, “muamba” é o jeito de falar. Mas eles estão em cima de todos os trabalhos, de toda obra, dos livros, tudo aquilo vale ouro hoje em dia. O que o mercado faz? A gente sabe muito bem como essas coisas são feitas. Você tem uma constante e inevitável recuperação de coisas que antes eram marginais e subversivas. O exemplo mais clássico é a figura do Che Guevara numa grife de luxo.

Ludmila Britto: E a Frida Kahlo virando marca de tequila...

Pra você ver (risos).

André Mesquita: Certo, mas o que você acha de levar registros dos trabalhos dos coletivos que estão realizando intervenções na ocupação Prestes Maia para o espaço de uma galeria?

Pois é... não existe um valor absoluto para isso. O próprio projeto do JAMAC (Jardim Miriam Arte Clube) na comunidade... A Mônica Nador trouxe o que é desenvolvido no Jardim Miriam para a Galeria Vermelho, para tentar levantar fundo para o projeto. Acho que isso é inevitável. No caso do Prestes Maia, pegando todo mundo que está envolvido, tem muita gente que nem é ligada à arte. O que não parece arte hoje, talvez seja daqui há vinte ou trinta anos... Pode ser que todo esse monte de informação não sobreviva a uma reavaliação de época. Aquilo que os críticos ficam enaltecendo, para o observador do futuro, talvez não signifique nada.

André Mesquita: Falando de novo sobre a intervenção *Ensacamento*. Como o roteiro do percurso foi pensado? Ele foi traçado em cima de um mapa?

Eu sou do interior de São Paulo e o Rafael França era de Porto Alegre. O único paulistano mesmo era o Hudinilson. O Hudinilson sempre foi o nosso guarda-livros, é o cara que organizou tudo que a gente tem, está tudo listado, etiquetado, foi ele que fez. A memória do 3Nós3 é do Hudinilson Jr, ele já foi um puta arquivista, assim como o Bruscky. Como ele conhecia São Paulo de cabo a rabo, foi ele quem desenhou o percurso que a gente fez. Começamos no Ipiranga e terminamos no Centro de São Paulo. Eu não lembro mais o percurso, mas essa coisa toda em relação aos lugares de São Paulo, aos monumentos, isso é praticamente um repertório que a gente empresta do Hudinilson nesse momento.

O curioso é que eu conheci o Hudinilson trabalhando exatamente na periferia de São Paulo. Eu vim do interior para cá, a gente que é de classe média tem um

pai para dar uma força, mas a gente não tem dinheiro pra viver. Eu tinha que trabalhar para fazer a universidade. Fui trabalhar no processamento de dados da prefeitura, com entrega do imposto predial. Então você pegava um bolo de imposto predial e os caras te mandavam para bem longe. Um dia, quando nós éramos todos cabeludos, eu encontro um cabeludo muito louco que estava fazendo um desenho no caderno. Pensei: “quem é esse cara? Esse cara mexe com o troço” (risos). Começamos a conversar, e por coincidência, o Hudinilson já conhecia o Rafael da cena *gay* do centrão de São Paulo. Teve esse cruzamento porque eu conheci o Rafael aqui na ECA e ele era da minha turma. Foi o que poderíamos chamar de “encontros notáveis”.

Estamos batalhando há um tempão, talvez agora com essa onda toda, para lançar o nosso livro. Temos esse projeto desde a época em que encerramos o grupo. O Hudinilson começou a coletar todo o tipo de ação na rua que não era feita por artistas, mas que saía na imprensa. Um cara resolveu pintar os arcos do viaduto Santa Ifigênia com as cores do arco-íris porque queria embelezar a cidade...

Ludmila Britto: Como fez o Profeta Gentileza escrevendo aqueles textos no Arco da Lapa.

Exatamente! Paralela a essa suposta grande correnteza que a gente se acha no meio, tem um monte de afluentes aí que estão desaguando no mesmo lance. O nosso do trabalho de cultura é alinhar essa história toda, porque as coisas não funcionam num monobloco. Várias coisas estão alimentando essa questão, direta ou indiretamente, tudo faz parte desse *zeitgeist*.

Na época do 3Nós3, existia uma galeria na Alameda Santos chamada Escultura, que representava um artista grego chamado Nicolas Vlavianos. O Vlavianos fez uma peça e, certo dia, uma pessoa foi lá, pegou uma privada e colocou no alto dela. Pois é, alguém se deu ao trabalho de colocar a privada lá em cima (risos). Sai no jornal, o Hudinilson recorta. São várias manifestações que estão acontecendo e aquilo tudo vai fazendo parte de uma colcha de retalhos da época. No nosso projeto de livro, ofereceremos esse levantamento que cobre o período da nossa existência, entre 1979 e 1982. São pessoas anônimas que estavam aí, dentro do mesmo espírito.

André Mesquita: Como o 3Nós3 pensava a ligação do grupo como a política? Vocês estavam fazendo arte, política ou era algo que não podia ser desassociado?

Hoje a gente não pode mais desassociar. Mas, na época, confesso que o grupo não estava muito interessado nesse problema. Pelo fato da gente usar muito plástico vermelho, em um período de transição de uma ditadura para uma democracia, era inevitável ouvir as pessoas perguntando se aquilo ali tinha algum vínculo com a Internacional Socialista. E não tinha mesmo. O Rafael e eu nunca fizemos parte do movimento estudantil, ao contrário do pessoal do Viajou Sem Passaporte, que era da Libelu, tendência trotskista dentro da ECA. A gente não tinha absolutamente nada a ver com isso e nem queria ressaltar esse tipo

de coisa. Não queríamos ver colado ao nosso trabalho uma associação política que estava explícita. Para nós, era muito mais interessante – e eu odeio falar esse tipo de coisa – que o trabalho falasse por si. Era uma coisa de ocupar um espaço que até então, como você poder ver nos relatos da época, tinha sido restrito ao carnaval e a comemorações de futebol.

O que eu quero dizer é que a ideia de colocar 300 metros de plástico na Avenida Paulista, sem autorização da polícia ou da prefeitura, mostra exatamente a ocupação de um espaço que estava se distendendo. Um espaço que deixou a compressão da ditadura e começa a ter uma “distensão”, como se fala em política, e é exatamente nessa distensão que a gente vai trabalhar. Ou em alguns trabalhos que são uma intervenção direta na mídia, como foi quando a gente publicou no caderno de artes visuais da *Folha de S. Paulo* um texto chamado “A categoria básica da comunicação”, em 1979. Estávamos todos chapados numa noite, pegamos vários livros e começamos a usar vários parágrafos e jogá-los na máquina de escrever. O bacana desse período é que não se mandava um texto por *e-mail*, então tinha que pegar um texto que não falava porra nenhuma, mandar para o jornal e ter um cara reescrevendo tudo na prensa (risos).

André Mesquita: Não teve um crítico que chegou a falar mal desse trabalho?

Não, as críticas foram do Jacob Klintowitz sobre a nossa ação da *X-Galeria*. Primeiro, saiu uma matéria falando da intervenção. Dois dias depois, saiu uma reportagem com ele entrevistando os galeristas e donos de museu, com as pessoas dando as suas opiniões sobre a ação e a gente fazendo uma tréplica. Uma típica “contenda cultural” (risos), usando o espaço do jornal para um ficar arrancando o cabelo do outro (risos).

“A categoria básica da comunicação” foi uma intervenção muito importante porque o jornal é um espaço de opinião. Mandar um texto dessa natureza e isso ser publicado... ele trabalha exatamente num domínio de mídia. Como eu arrisco a dizer hoje, os nossos trabalhos já mostravam uma característica midiática. Uma vez que eles existiam num período muito pequeno no espaço urbano, enquanto objeto ou intervenção na arquitetura, pouquíssimas pessoas tiveram a relação direta com eles. As pessoas sabiam disso através da informação do trabalho.

Sérgio Bonilha: Além de ser uma intervenção que fala por si mesma, o texto publicado é uma forma de ativar o jornal.

Qual é o valor da notícia? É mais ou menos na mesma linha, claro que sem a grandiosidade, do Orson Welles. Não quero comparar um trabalho com o outro, mas o Orson Welles coloca a crise no valor do rádio enquanto veículo de verdade. O que o rádio transmitia? A hora certa, as últimas notícias, a previsão do tempo, coisas que nas quais nos fiamos. Quando Welles faz a *Guerra dos Mundos*, ele coloca uma crise na credibilidade do meio, fora toda a estrutura do trabalho, a questão espacial e temporal. Curioso isso porque hoje você acha que está fazendo um trabalho que discute o problema da superação do espaço

e do tempo, mas alguém já fez isso em 1938 com o rádio e subverteu tudo, mexeu com esses valores. A analogia que eu faço é com a questão da credibilidade. Entre o espetáculo e o noticiável, a gente acaba achando que a cultura se assenta nesses dois pilares. Mas, e o resto?

Sobre a exposição *Desvios no Discurso*²⁴, gostaria que vocês falassem um pouco da experiência de levar registros de intervenções urbanas para o espaço de uma galeria (no caso a Galeria Cemig, pertencente ao Governo de Minas).

Desde o início do Poro, sempre tivemos claro que possíveis parcerias com instituições poderiam viabilizar alguns de nossos projetos. Um primeiro aspecto importante de ter realizado a exposição é que a Cemig financia um catálogo para cada exposição que acontece em sua galeria. Esse processo acontece de um modo muito legal: ficamos responsáveis pela criação e produção gráfica do catálogo e eles pagaram a gráfica. Bom, considerando que a exposição durou 20 dias e que o catálogo continua circulando, isso é de extrema importância, pois viabilizou um sonho nosso: poder compartilhar os registros dos nossos trabalhos através de uma publicação impressa - fora do ambiente digital (tínhamos experimentado fazer em *cd-rom* uma versão *offline* do nosso *site* (<http://poro.redezero.org>) para distribuir para as pessoas, mas não é todo mundo que está habituado a “ver” material no computador).

Outro aspecto importante é que fizemos um apanhado da nossa produção e a organizamos em formato de exposição de registros. Isso foi bacana para fazer um balanço do que já fizemos, ver boa parte dos trabalhos reunidos num mesmo lugar. Foi bacana também, pois mesmo que o trabalho do Poro tenha circulado de diversas formas, através das intervenções multiplicáveis (proposições, panfletos, carimbo, adesivos, lambe-lambe), *site*, por *e-mail*, *cd-rom* e publicando textos a respeito dos trabalhos, nossas propostas não eram muito conhecidas aqui em BH e foi muito legal ver a identificação e a ressonância de ideias causadas pelos trabalhos nas pessoas que foram à exposição, e/ou que receberam o catálogo.

Um terceiro aspecto é o da ocupação do espaço. Do mesmo modo que podemos ocupar um jardim abandonado com uma intervenção poética, encaramos uma exposição de registros de intervenções+proposições como uma ocupação. Um lugar que normalmente apresenta exposições de linguagens mais tradicionais, como pintura ou desenho, foi ocupado com nossas proposições, vídeos e fotos de ações.

Outro aspecto é o fato de exercitar as possibilidades de diálogo entre o espaço institucional e o espaço público, que é uma das questões que sempre nos interessou e é um desafio. Como criar um curto-circuito entre esses universos distintos?

²⁴ Em comemoração aos três anos de atividade, o Poro apresentou a exposição *Desvios no Discurso*, realizada nos meses de abril e maio de 2005 na galeria Cemig, em Belo Horizonte.

A mostra terminou no dia 15 de maio. Como foi a reação e a interação do público frente aos trabalhos?

Os trabalhos conseguiram interlocução tanto com os executivos que têm reuniões no prédio da Cemig, quanto com as pessoas que foram resolver problemas em sua conta de luz, ou ainda com pessoas do meio da arte. Mesmo que tenhamos apresentado registros, os trabalhos mantinham a força e as pessoas adoraram!

Muitas pessoas que foram à exposição, e que trabalham com educação, voltaram levando suas turmas (achamos isso maravilhoso). Um poeta daqui (Renato Negrão), que está dando um curso de escrita como ferramenta para mobilização e abordava na época a ideia de “terrorismo poético”, foi um desses educadores... Todo mundo que foi lá ganhou catálogo, o que fez com que eles se esgotassem.

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

O trabalho do Poro é arte e/ou engajamento social?

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

Vocês chamariam de “retomada” essa relação entre o trabalho coletivo do Poro e os artistas brasileiros dos anos sessenta e setenta, como Cildo Meireles, Artur Barrio, Paulo Bruscky e Hélio Oiticica? De que forma tais procedimentos artísticos, criados e utilizados em períodos anteriores, são reelaborados por vocês?

Não acreditamos numa retomada, no sentido de uma continuidade. O que tem acontecido nos últimos anos é uma outra coisa. Têm ecos das ideias dos anos sessenta/setenta, mas estamos num contexto completamente diferente. Talvez os diálogos entre as ideias apareçam depois dos trabalhos já realizados. Quando um trabalho está sendo feito, não nos preocupamos em reelaborar conceitos ou ideias existentes neles. Talvez seja mais um certo ciclo pelo qual a cultura passe, que pode ser que, de tempo em tempo, algumas questões voltem à tona, como se fossem preocupações comuns a nossa época. Eles são referências para nós, mas não são guias, embora compartilhem de muitos de seus ideais. Se você perguntar por aí, vai ver que têm grupos que nunca ouviram falar de Cildo Meireles, Hélio Oiticica e companhia.

A ideia de “desvios no discurso” nos leva a pensar de alguma forma no método de *détournement* proposto pelos situacionistas. Além da Internacional Situacionista, quais são os pontos de contato entre os trabalhos produzidos por vocês e outras manifestações artísticas e teóricas do século XX?

Só vemos relações entre o nosso trabalho e os situacionistas quando invertemos o olhar e observamos o nosso trabalho de um outro ângulo, mais analítico e crítico, como se não estivéssemos envolvidos nele. Durante o processo, essas referências não estão presentes para nós. Na verdade, embora exista muita admiração pelos situacionistas (até colocamos o manifesto no *site*), eles não são uma referência muito próxima. Fomos ter contato com as ideias e ler alguma coisa sobre Situacionismo bem depois da criação do Poro. Já ouvimos amigos nossos dizendo isso com uma certa ironia: “estou lendo o livro dos situacionistas e fui descobrir que já fiz várias coisas ‘situacionistas’”.

Vemos mais pontos de contato com a arte brasileira nos períodos já citados na resposta anterior, pois ela trata de questões que estão bem mais próximas do nosso imaginário.

Qual a opinião do Poro sobre os coletivos que realizam intervenções urbanas no País? E por que muitos dos grupos começam e terminam com tanta facilidade?

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

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

E sobre terminar com facilidade, isso não é um problema. Historicamente, sempre foi assim, depende muito da disponibilidade e do desejo das pessoas que estão em constante transformação. Por isso essa mobilidade.

Como foi a transição do GRUPO para o Poro em 2002? Quais foram as mudanças significativas entre essas duas experiências?

A transição foi um processo natural. O GRUPO acabou por dispersão de seus integrantes: diversos integrantes seguiram caminhos diferentes, de acordo com seus interesses pessoais. Um foi para um mosteiro budista no Rio Grande do Sul, outro foi “ficar rico” no Rio de Janeiro, outro foi para o interior de Minas de volta às suas raízes, e assim por diante. Um pequeno núcleo continuou

interessado em trabalhar junto fazendo intervenções. Um tempo depois, se diagnosticou que o GRUPO já não existia mais, escolhemos um nome diferente para nos chamar e batizar a nova fase: Poro. No GRUPO, por ter um número muito maior de pessoas diferentes, e com poéticas diferentes também envolvidas, era muito difícil de definir uma estratégia de atuação. Tudo precisava ser muito discutido antes de ser realizado. Com isso, muitos projetos não saíram do papel.

Por ter menos integrantes e uma sintonia melhor entre seus elementos, o Poro conseguiu ter mais mobilidade e fazer mais coisas. Inclusive, construir uma poética para ele. Estamos aí, indo para o quarto ano de existência.

Em alguns trabalhos do Poro, há uma sutileza extraordinária, como é o caso de *Enxurrada de Letras e Espaços Virtuais*. Em uma cidade com tantas informações, vocês procuram chamar a atenção de quem? Seria de algum observador atento?

Talvez a resposta seja “pescar” alguma atenção, um deslocamento momentâneo e silencioso do olhar. Gostamos também de trabalhar com o improvável. Com a possibilidade de alguns trabalhos poderem não ser vistos por ninguém (ou quase ninguém). Como se aquele trabalho fosse feito exclusivamente para aquela pessoa que o viu, mesmo que seja uma só.

O trabalho *Imagine* funcionou como uma espécie de antipropaganda contra a Monsanto. Vocês já pensaram em adulterar ou parodiar *outdoors* e anúncios de grandes corporações?

Temos a maior vontade de fazer isso. Certa época até fizemos uma série de reuniões com um outro pessoal daqui para tentar atacar os mega-*outdoors* que cobrem as laterais dos prédios. Nossa vontade esbarrou em um grande obstáculo: não encontramos nenhuma estratégia para atingir essas mega-propagandas que não demandasse muito recurso financeiro. Como não temos muita grana, o que poderíamos fazer? Pensamos também que a poética do Poro está mais para pequenas ações simples e poéticas do que para um ataque assim tão incisivo sobre algo, mesmo que seja a publicidade que a gente tanto detesta. A camisa que sacaneia a Monsanto talvez seja menos um ataque à empresa e mais uma tomada de posição diante do que está acontecendo na agricultura e sobre o que estas empresas estão fazendo com a natureza. Ainda bem que existe a *Adbusters*, eles sim são bons nisso de sacanear grandes corporações!

Como a *internet* auxilia a promover o trabalho do Poro e quais são as vantagens (e desvantagens) que vocês encontraram na divulgação dos trabalhos no *site*?

A *internet* é um veículo incrível. A maior vantagem é que na *internet* a veiculação acontece de modo “descentralizado” (não dependemos de nenhum veículo da grande mídia para fazer nosso trabalho circular) e “aleatório” (as

mais diversas pessoas com os mais diversos interesses passam pelo *site*, seja via Google, seja via algum *link* que alguém colocou pro nosso *site*).

Uma outra coisa é que o custo para se publicar é muito baixo. Nós fizemos o *site*, só gastamos com a manutenção do domínio e com a taxa de hospedagem, mas criamos um domínio para colocar outros *sites*: o <http://www.redezero.org>. Tornamos o redezero.org um domínio compartilhado entre os *sites* que já tínhamos e os novos que fizemos. Só para você ter uma ideia, o custo de se fazer um catálogo como o do Poro dá para manter o domínio com os *sites* no ar por 50 anos!

Outro ponto interessante é que o *site* é uma publicação na qual possibilita colocar aquilo que quisermos: as matrizes dos nossos trabalhos para o pessoal baixar e reproduzir, textos que consideramos importantes para o pensamento da arte e do ativismo, *links* para *sites* que adoramos. Recentemente, tivemos a experiência de colocar a versão digital do Catálogo do Poro para *download* e, apesar de ser um arquivo relativamente pesado (2Mb), muita gente baixou. No dia 26 de julho de 2005, quando respondemos essa pergunta, o catálogo já havia sido baixado 211 vezes (considerando que a tiragem impressa foi de 600 exemplares, esse número de *downloads* é um grande presente).

Eu não diria desvantagem, mas o maior problema que temos com o *site* é que não temos tempo para colocar no ar tudo o que gostaríamos. Temos muito mais ideias que disponibilidade para atualizá-lo (daí a ideia de criar o *blog* “novidades”).

Entrevista com Entorno

Entrevistada: Clarissa Borges

Idade: 29

Data: 20/04/2006

Como surgiu o Entorno?

Foi em 2002, quando a Marta Penner entrou em contato com algumas pessoas com uma proposta de fazer intervenções em Brasília, por uma canseira mesmo do circuito comercial, das galerias e do que acontecia aqui na cidade. O primeiro evento que a gente fez havia mais de 20 artistas, cada um com um trabalho individual que foi mostrado com o nome de Projeto de Arte Entorno. Esse projeto não tinha uma característica de refletir sobre questões sociais e políticas. Porém, a gente começou a se reunir com frequência e começamos a discutir trabalhos que eram possíveis como grupo, e não como projetos individuais para depois juntá-los.

Nesse mesmo ano, houve um primeiro trabalho com uma questão mais política, quando criamos um candidato de mentira chamado de *Candidato do Entorno*. Daí para frente, todos os trabalhos começaram a ser assinados pelo grupo, priorizando a criação coletiva.

Tivemos um monte de brigas e problemas porque um grupo de 19 pessoas era insustentável... Hoje, temos um grupo de cinco pessoas, mas têm alguns trabalhos que o Entorno mantém, como a *Lavagem da Praça dos Três Poderes*, que é anual, realizada todo o segundo domingo de dezembro e que a gente instituiu como algo que é feito mesmo sem mídia e cobertura. Tivemos casos de artistas no grupo que ficavam extremamente decepcionados por ser um evento que não tinha repercussão, e que só encontrava esse retorno na mídia, não nas pessoas que estavam ali em volta. Teve gente que saiu porque o jornal não foi lá fazer cobertura da lavagem.

O grupo discutia muito essa inserção do trabalho na mídia?

Sim, havia muitas discussões em que um concordava e o outro não concordava; um tinha uma ideia e daí outro tinha uma rixa com a pessoa e colocava um empecilho... Fizemos muitas coisas, mas perdemos muita gente no meio do caminho.

Acontece que todos do grupo têm uma formação de artista plástico, acostumados a ter ateliê, coisas individuais que não precisam de um coletivo. Os grupos de teatro, por exemplo, têm uma outra relação com a criação em conjunto.

Nesse grupo de cinco pessoas, há uma divisão de tarefas?

Dividimos algumas coisas. Uma pessoa cuida da parte visual do Entorno, outra pessoa manda os *e-mails* e faz a divulgação, outra pessoa faz as cartas que convidam outros grupos a participar da lavagem, outra pessoa faz a produção da ação...

Pelo fato do grupo ter sido formado em Brasília, a política virou um ponto essencial no trabalho de vocês, não?

Sim, a política aparece porque o poder engole a gente. É meio difícil esquecer isso. Quem está aqui vê manifestação, convive com política...

Nas eleições de 2002 para presidente, a gente se incomodou muito com tudo que estava acontecendo, com a separação da política, de ficar julgando as pessoas... Resolvemos questionar esses limites. O candidato que o Entorno criou parte dessas questões políticas e sociais, mas também parte de uma observação da cidade, do modo como a gente convive.

Naquele ano, fizemos muitas ações que são políticas, mas que também são sobre a observação da cidade. Fizemos algumas intervenções em que a gente inaugurou simbolicamente lugares abandonados que fizeram parte da construção de Brasília, como o planetário e a concha acústica. Por exemplo, na década de sessenta, todas as refeições de grau da Universidade de Brasília eram realizadas na concha acústica. São espaços que foram esquecidos e que perderam a função. O governador daqui tem feito pontes, viadutos e outras inovações, mas, a conservação dos espaços antigos não existe. É uma cidade que parece que vai esquecendo o passado. Ela só vive do futuro.

E hoje? O que há nesses lugares que vocês inauguraram?

Nada, eles continuam abandonados. A gente chegava nesses espaços, plantava uma árvore e tirava fotos registrando a inauguração. No planetário, andamos em volta do local e descobrimos algo que ninguém conhecia: um teatro de arena. A única coisa que sobrou do teatro foram as pilastras e o suporte de concreto que segurava a lona, que era colocada lá na década de setenta. O vigia do teatro contou que havia muito morador de rua escondido lá e o governo soterrou o teatro inteiro. Hoje, há um círculo de concreto e terra no lugar, um teatro todo soterrado.

Um outro trabalho que fizemos nesse período foi colocar faixas pretas na cidade. Todos esses trabalhos são do nosso candidato, responsável por essas ações. As faixas pretas surgiram como um incômodo do excesso de propaganda, de imagens, nomes de gente e de cores que surgem na campanha política. Fizemos como se fosse um protesto mesmo com a faixa preta, sem nada escrito. O mais interessante foi a reação do público na hora do acontecimento.

Onde as faixas foram colocadas?

Fomos de madrugada para o centro da cidade, em um local com muita prostituição e gente vendendo droga. Pregamos todas as faixas usando a máscara com o rosto do candidato, como se todo mundo do grupo fosse a mesma pessoa. Me lembro que passava gente falando “é isso mesmo! Tem que ter candidato preto do preto!”, tomando aquilo como uma questão racial, enquanto outras diziam que tinha de protestar porque a política é uma merda.

Houve várias reações inusitadas e inesperadas e as leituras eram diversas. Quem passava de carro estranhava muito, porque não havia nada para ser lido.

Quando o grupo está fazendo essas intervenções, eu costumo observar muito as reações do público nesses espaços. Para mim, as reações são muito mais instigantes e interessantes do que uma matéria sobre o nosso trabalho no jornal.

O candidato também distribuiu cobertores.

Isso foi no gramado que fica na rodoviária. Em Brasília, os espaços são muito grandes e isso é uma dificuldade para nós. Tínhamos mais de 100 cobertores e eles não conseguiram ocupar o gramado inteiro...

Com os cobertores, fizemos uma forma que dialogasse com as bocas-de-lobo do local; as pessoas recolheram rapidamente. Começamos o trabalho às 17h, às 21h não tinha mais nada. Tem muito morador de rua na rodoviária, mas é que aqui eles se escondem muito facilmente. Brasília consegue esconder muito bem isso.

Como tem sido a resposta do público em relação à *Lavagem da Praça dos Três Poderes*? Há uma participação ativa dessa audiência?

O grupo faz uma divulgação não muito grande da lavagem. Tem gente que realmente vai para participar, outras pessoas vão para ver o que acontece. Poucas pessoas se dispõem a levar balde e vassoura para lavar, a maioria quer ver a gente fazendo isso.

Mas há a participação de gente que, inesperadamente, cai dentro da lavagem. A Praça dos Três Poderes é muito visitada por turistas que chegam de ônibus no local. Essa chegada é curiosíssima, principalmente porque os turistas querem saber o que está se passando. Há três cartões postais nessa praça: o Palácio do Planalto, o da Justiça e o Congresso, de alguma forma a lavagem vai parar em muitos lugares. Em alguns momentos, é impossível tirar foto do Palácio do Planalto sem tirar uma foto da gente lavando. Quando a gente faz essa intervenção, a ação se espalha no Brasil e no mundo.

As respostas do público são muitas. Desde gente que pergunta se é de um partido político ou se é da oposição. Mas tem gente que aprova a lavagem, diz que tem que lavar mesmo. Metaforicamente, todo mundo entende o que o grupo está fazendo. Tem ainda a arquitetura de Brasília, há quilômetros entre um prédio e outro. A gente nunca conseguiu lavar a praça inteira (risos), por isso, lavamos só alguns fragmentos.

A primeira lavagem aconteceu em 2002, antes da posse do Lula. Na época, li uma reportagem no jornal *O Estado de São Paulo* onde uma das integrantes do Entorno dizia que a ação representou “a limpeza de toda a sujeira que ficou para trás, com o objetivo de trazer bons fluídos para o governo”. Tinha uma dose de esperança aí. E hoje, depois dos escândalos, dos mensalões, como que o Entorno se posiciona frente a isso?

Vamos continuar lavando! (risos). Vai ser preciso lavar sempre. Se um dia a gente achar que está bom de lavar, que já estamos satisfeitos com o País que temos, aí eu acho que haverá uma estagnação. Quando fizemos em 2002, muita gente falou que ia lavar agora, mas muita gente se perguntou “vamos lavar de novo no ano que vem? Estamos com o governo que a gente quer! E agora?”

Sim, vamos continuar lavando, mesmo porque você tem que manter a casa limpa ou começar a descobrir as sujeiras novas. E teve gente que não foi na segunda lavagem porque não concordou. A primeira vez foi para limpar pro novo governo. Agora que esse governo está no poder, algumas pessoas acham que não precisa lavar mais, como se não tivesse mais sujeira, como se a mudança fosse da água pro vinho...

Já tiveram problemas com a segurança da praça?

Como chega um caminhão-pipa no dia da lavagem, a gente fica com algum receio da polícia porque o local é vigiado. Os seguranças olham e perguntam o que estamos fazendo. Não é proibido lavar porque isso não está denegrindo a imagem da praça. Pelo contrário, é até uma ação de serviço público.

Os artistas da cidade participam?

Todos os artistas e grupos sabem que vai acontecer a lavagem, mas eles não aparecem.

Quantas pessoas participaram no ano passado?

Ano passado foi o único ano que choveu e foi uma chuva muito forte. Havia umas oito pessoas, cinco adultos e três crianças. Já tivemos ano com até 40 pessoas.

Como é a relação do Entrono com os espaços institucionais?

A gente nunca levou um trabalho para um lugar fechado. Todo mundo que participava do grupo, ou ainda participa, tem um trabalho artístico que às vezes é selecionado para salões e exposições. Mas esse contato que está do lado de fora dos espaços de arte, e que muitas vezes não entra nos museus, sempre incentivou todo mundo do grupo a ter um trabalho que fosse menos fechado.

Quando você põe um trabalho na parede de uma galeria, a pessoa precisa ir até este local onde tudo ali se transforma em arte. Mas, quando você leva um objeto ou uma ação para o lado de fora, as pessoas não estão ali achando que aquilo é arte, essa aura não existe. É muito mais sincero e sensível essas reações que surgem de fora, as falas são outras, mas elas ainda não deixam de ser de natureza artística. São mais inocentes e mais livres dessas amarras do objeto que está dentro do museu.

Se acontecer um convite, a gente aceita, mas não vamos atrás disso. Não mandamos fotos, nem vídeos.

Há outros coletivos de arte em Brasília?

Temos algumas notícias. Tem gente que saiu do Entorno e diz que criou um outro grupo, mas não vimos nada ainda. Há grupos de três pessoas que fazem trabalhos na rodoviária, há outros trabalhos que foram feitos na rua, mas não são como grupo.

Você considera o trabalho do Entorno como arte e/ou engajamento social?

Eu acho as duas coisas. Mas, para o outro, pode ser só social, ou só artístico. Não quero que as pessoas afirmem se isso é arte ou não, mas que elas perguntem coisas, se questionem.

Eu acredito que esse trabalho coletivo é também uma busca por outros espaços. Normalmente a gente não aprende isso nas escolas, de que trabalhar em grupo tem muito mais força do que trabalhar individualmente. É muito legal poder dividir e discutir a arte e suas possibilidades. Sozinho, você não tem com quem falar.

No Modernismo, por exemplo, tivemos um movimento, mas cada um tinha um trabalho individual. Quando se perde isso, a gente se torna muito individualista e cada um acaba pensando o seu movimento. Acontece que têm coisas que todo mundo está se perguntando e indagando... Quando esses grupos se juntam, é uma tentativa de construir coletivamente sem se prender a essa coisa individual do ser especial, da aura do artista. E isso dá a impressão de que essa pessoa está separada em um canto e ela não tem relação com o resto da sociedade.

O interessante na *Lavagem* é que ela busca essa referência na Lavagem do Bonfim. Qual a importância desse diálogo com a cultura popular brasileira?

Ela é importante porque todos os membros do grupo enxergam a arte como algo que está em todos os lugares. Às vezes, temos manifestações que são muito sutis, mas que têm uma força muito maior do que aquelas que a gente vê nos espaços de arte.

Em Santa Teresa, no Rio de Janeiro, a gente fez uma ação em que o grupo distribuía terra que estava dentro de uma mala. Era um trabalho do candidato do Entorno chamado *Terra da União*. Eu associei muito este trabalho com essa questão dos raizeiros, esse pessoal que receita plantas medicinais e dá objetos, como aqueles que a gente estava dando. Tinha um contexto político, mas é uma ação que se assemelha a esses pensamentos populares.

Vocês já fizeram algum trabalho com movimentos sociais ou partido político?

Tivemos um contato com os trabalhadores sem-terra, mas não foi para frente. A Sofia conversou com eles, mas não conseguimos pensar em nada e o contato se perdeu. A gente não trabalhou com partido político, mas conseguimos

imprimir as cartilhas de um trabalho que foi feito dentro do Senado sobre erradicação do trabalho escravo.

No final de 2003, a Valéria, que participava do Entorno, começou a ler sobre o assunto e a mandar textos para nós. Fizemos discussões sobre essa questão e começamos a nos envolver com isso. Fizemos uns *outdoors* muito grandes que ficavam no corredor da Câmara dos Deputados, onde as pessoas passavam para votar; eram elementos urbanos invadindo o espaço interno. De repente, você via *outdoors* enormes com a foto de um pedaço de carne, carvão, uma jaqueta *jeans* ou açucareiro, carimbados com a frase “trabalho escravo”. A foto sempre se refere à matéria prima e a gente usou a estética da publicidade. É um trabalho muito sarcástico.

As fotos eram lindas, contratamos um publicitário para fazer. O grupo queria que tivesse a cara de publicidade mesmo, para contradizer o que esse tipo de estética propõe. O trabalho custava muito dinheiro, então a gente começou a correr atrás de pessoas que pudessem ajudar e que estivessem envolvidas com este assunto. Coincidiu com a votação no Senado sobre o tema e eles investiram no trabalho por causa disso.

Com o que sobrou no Senado, pegamos o material e no *Foto Arte* de 2004, a Karla Osório pediu para que a gente fizesse uma intervenção urbana. Fizemos seis barracas, como se fossem as que são usadas nesses acampamentos de trabalho escravo, com o *outdoor* sendo um suporte dessas barracas e construída com material recolhido. O legal é que esse trabalho ia desaparecendo. Durante uma semana, as barracas, que ficaram na Esplanada dos Ministérios, eram recolhidas pelas pessoas e iam sumindo aos poucos.

O que as pessoas comentavam sobre os *outdoors*?

O pessoal achava estranhíssimo. Tinha muita escola visitando, muitos professores de história levavam os alunos e discutiam o trabalho escravo no Brasil. Já a reação dos políticos, a maioria reagia sobre o *outdoor* com o carvão... A frase “trabalho escravo” foi escrita em um metal dentro de uma fogueira. A gente ouvia coisas do tipo “ah, eles estão falando que todos nós vamos morrer na fogueira”. Era uma coisa de sentir meio agredido, sabe?

Nesse projeto, fizemos uma cartilha e a publicação dela foi ligada ao PT. Essa cartilha explicava como funciona o trabalho escravo no Brasil hoje, era uma coisa bem educativa mesmo. Esse material foi distribuído nas escolas. Mas, no final, a gente se sentiu como se usassem o nosso trabalho para falar sobre o assunto... Passamos seis meses indo ao ministério, lendo os relatos, olhando todos os processos. Tem um grupo do Rio contra o trabalho escravo, com vários atores globais. Na cerimônia de abertura das mesas sobre o assunto, vieram todos eles e era uma coisa estranha porque os atores ficavam na frente dos nossos trabalhos. A gente estava lá, mas eles mandaram a gente sair, não podia aparecer... Só os políticos e os globais podiam aparecer na abertura da nossa exposição. O grupo nunca teve intenção de aparecer. Mas, tudo que saía, era sobre eles e com o nosso trabalho atrás.

Mesmo assim, foi um trabalho recompensador porque conseguimos mexer com um tema muito pesado usando imagens com muita ironia e sutileza; isso aí é muito importante. Estamos cansados de ver trabalhos sobre o assunto que mostram o trabalhador escravo, mas a gente não pensa no que estamos consumindo, nós como fomentadores do trabalho escravo e alimentado a indústria.

Vocês pretendem voltar com o candidato do Entorno para as eleições deste ano?

Sim, a campanha das eleições começa em setembro e a gente deve voltar com ele. Mas não sabemos ainda como vai ser o candidato deste ano. Queremos retomar a ação de distribuição de terra feita no Rio. É uma ação simples e que não precisa de muito recurso. A imagem do rosto do candidato é uma junção dos rostos dos integrantes do grupo, mas isso vai continuar. Não faz sentido mudar a cara dele agora. Sinto muito pelas pessoas que deram a cara para ele (risos).

Vocês consideram o trabalho do GIA arte e/ou engajamento social?

Arte? Nós não poderíamos afirmar porque ninguém realmente sabe o que é esta coisa. Como diria um amigo chileno: “a arte existe, mas só porque falamos dela”. Não cabe ao GIA decidir sobre esta questão. Fazemos coisas que acreditamos e se as nossas propostas, porventura, apontarem questões pertinentes... Pode-se dizer que o GIA utiliza arte para fazer críticas sociais, como também realiza trabalhos puramente estéticos, sem engajamento. Às vezes, deseja apenas chamar a atenção do transeunte para situações ordinárias do seu cotidiano. As palavras do Ricardo Rosas respondem parcialmente essa questão no texto “Hibridismo Coletivo no Brasil: transversalidade ou cooptação?”, em que ele afirma existir nos coletivos um “hibridismo temático que [...] mescla tanto a questão urbana propriamente dita (sua invasão ou expulsão) quanto as implicações políticas ou o inusitado estético”²⁵, mesmo que depois ele questione esse hibridismo, algo que estaria colocando em risco as ações dos coletivos.

Nota: O Grupo de Interferência Ambiental não chegou a um consenso sobre a pergunta.

O GIA foi formado em Salvador, o que dá uma característica especial ao grupo, visto que muitos coletivos de intervenções urbanas estão situados no eixo Rio-São Paulo. De que forma a cultura local aparece como um dado essencial na realização dos trabalhos?

Trabalhar em Salvador é muito agradável. De uma certa forma, o baiano é sempre muito amistoso e isso não é apenas uma opinião nossa, mas de outros grupos que aqui estiveram. O fato do GIA não estar no eixo Rio-São Paulo nunca foi uma situação incômoda. Mantemos uma relação muito saudável com coletivos do Sul e também do Nordeste. O GIA é o primeiro grupo a trabalhar com intervenção na cidade de Salvador e, felizmente, de lá para cá, encontramos em nossa cidade uma receptividade muito boa por parte da comunidade artística.

Hoje, é possível ver em Salvador ações que se assemelham com as propostas do grupo. Salvador ainda tem uma cultura de arte muito dependente, alguns dos espaços que poderiam servir de apoio a muitos artistas estão sendo conduzidos por políticas culturais ridículas... Para você ter uma ideia, a Secretaria de Cultura está atrelada à Secretaria de Turismo e um dos museus mais importantes da cidade (dizem até do Brasil), o MAM, está sendo conduzido por um filho de uma mãe, ladrão (isso já foi comprovado), Heitor Reis, que está na diretoria da instituição há dez anos. Estar no eixo Rio-São Paulo poderia, sim, favorecer o grupo. Estar na Bahia é muito motivador, até mesmo pelas

²⁵ Disponível em:

←http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.event_pres/simp_sem/pad-ped0/documentacao-f/mesa_01/mesa1_ricardo_rosas→.

questões sociais que são, muitas vezes, catalisadoras das ações do GIA. Com certeza, a estética do efêmero e do precário que caracteriza o grupo tem influência da situação sócio-cultural não somente do Nordeste, mas do dito “Terceiro Mundo”.

Ludmila, uma vez você comentou rapidamente que sua experiência com coletivos/intervenções urbanas é recente. Como artista, o que motivou a trabalhar com coletivos e realizar trabalhos de arte no espaço urbano?

Uma vontade de mudança. Minha formação artística foi bem tradicional. Cresci vendo meu pai fazer desenhos acadêmicos, meu primeiro curso de pintura foi extremamente acadêmico, cheguei a fazer oficinas no MAM-BA, nada muito diferente...

Quando entrei na Escola de Belas Artes, as aulas de história da arte eram, na minha opinião, enfadonhas... O conteúdo era maravilhoso, mas as sessões de *slides*, as provas discursivas eram massacrantes. Foi quando comecei a estudar, por iniciativa própria, arte contemporânea (confesso que sempre saía dos salões de arte com uma pulga atrás da orelha, eu pensava: “meu Deus, ou esse trabalho é muito hermético, ou eu sou burra!”) e conheci os trabalhos de Duchamp, mais tarde, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, esse pessoal neoconcreto... As obras de Artur Barrio, Antonio Manoel, Flávio de Carvalho, Fluxus e Gutai começaram a me fazer enxergar essa ruptura com os cânones tradicionais da arte, a desmaterialização do objeto artístico, a nova relação entre o espectador e a obra...

O GIA foi uma forma que eu encontrei de colocar em prática essa “ruptura”. Eu realmente acredito em um diálogo entre arte e cotidiano, que a arte não pode ficar restrita aos centros oficiais (galerias, museus). Arte deixa de ser um mero objeto dentro de uma instituição (como diria o 3Nós3: “o que está dentro fica, o que está fora se expande”) e torna-se uma atitude... Nada contra instituições!

A que se deve o crescimento do trabalho coletivo produzido no País nos últimos anos e sua relação com questões sociais e políticas?

A falta de oportunidade e a necessidade de encontrar espaços são, em princípio, um dos fatores que geraram o surgimento de tantos coletivos. A *internet* também contribuiu muito, facilitando o contato e troca de informações. Acreditamos que a individualidade perdeu muito dos seus adeptos. O coletivismo foi a forma encontrada para lutar contra certas injustiças a que estão submetendo nossa sociedade. Não é difícil olhar para as ruas e perceber o quanto elas estão cheias de contrastes, injustiças e condicionamentos. Essa realidade está presente em Salvador e em outras cidades. Grupos como o GIA não poderiam ficar indiferentes a tudo isso.

Vocês chamariam de “retomada” essa relação com o trabalho coletivo entre o GIA e os artistas brasileiros dos anos sessenta e setenta, como Cildo Meireles, Artur Barrio, Paulo Bruscky e Hélio Oiticica? De que forma tais procedimentos artísticos utilizados em períodos anteriores são reelaborados por vocês?

A palavra “retomada” talvez não seja a mais adequada para designar nossa relação com os trabalhos desses artistas, mas, com certeza, eles são influências marcantes para o GIA, inclusive tivemos a oportunidade de conhecer o Paulo Bruscky...

As inserções do Cildo são uma referência para qualquer coletivo de arte que almeje atuar fora dos centros oficiais, propondo modos de circulação artísticos/ideológicos alternativos. Seu texto “Inserções em Circuitos Ideológicos”, assim como o manifesto da Internacional Situacionista e o texto “Nova Objetividade”, do Oiticica, são referências teóricas importantes, e o mais interessante é que continuam atuais, apesar de escritos nos anos sessenta e setenta do século XX.

Há uma inquietação em comum entre esses artistas e o GIA (e, com certeza, entre muitos outros artistas e coletivos). De fato, ao carimbarmos mensagens em sacos de pipoca, estamos propondo um meio de circulação de ideias não convencional. É uma reelaboração das inserções do Cildo, quando ele carimbou as cédulas de dinheiro. Trazemos para o nosso contexto atual essa ideia que foi colocada em prática nos anos setenta do século XX, sob o regime da ditadura militar.

Qual a opinião do GIA sobre os coletivos brasileiros? E por que muitos dos coletivos começam e terminam com tanta facilidade?

Existem alguns coletivos, como Poro, Laranjas, CDM, Alerta! e EIA, que têm executado trabalhos muito bons, cada qual com suas particularidades. Sobre o fato dos grupos normalmente não durarem muito, não saberíamos dizer muito bem o porquê, mas sabemos que não é fácil trabalhar em conjunto. Essa coisa da vaidade e dos interesses divergentes, quando não são bem conciliados, podem ser um problema fatal.

Sobre o GIA, as relações de amizade e respeito têm prevalecido, mas isso não quer dizer que não haja no nosso grupo dissonâncias em relação a algumas questões. Aceitamos isso como um fato e continuamos a trabalhar sem problemas. O grupo está para fazer quatro anos e encontrou nesse tempo uma certa maturidade nas relações interpessoais. Hoje em dia, estamos trabalhando de forma mais consciente e o GIA está mais do que nunca tentando compor um futuro para si.

Sobre o *Salão de m.a.i.o.* de 2004, gostaria que o grupo falasse da experiência em organizar uma mostra de arte urbana e os resultados desse trabalho. Falem também da participação do GIA na *Semana de Artes Visuais do Recife* (SPA), em outubro de 2005.

Realizar o *Salão de m.a.i.o.* foi extremamente empolgante, gratificante e estressante. É, primeiramente, empolgante, porque trata-se de um evento que aglomera artistas do Brasil todo. É possível conhecer pessoas diferentes, ver novas linguagens artísticas, discutir sobre arte contemporânea (fora as festinhas). Além da parte da execução dos trabalhos nas ruas, é uma adrenalina que não saberíamos explicar... é muito bom.

Gratificante porque o GIA quase não possuía recursos financeiros para a realização do *Salão*; é uma iniciativa “quase” independente. Dessa forma, foi muito bom constatar que é possível levar arte para as ruas, realizar experimentações artísticas fora dos centros oficiais, inovar, fazer intervenções urbanas e trabalhos contemporâneos sem depender de patrocínio ou “apoio” do governo. Ver que é possível reunir pessoas com inquietações em comum e que sabem que arte não se trata apenas de objetos finitos, confinados dentro de galerias para que as pessoas possam observá-los. Estressante porque não é fácil lidar com pessoas e devido aos percalços comuns a qualquer evento... imprevistos etc. Os resultados mais imediatos são essas trocas de experiências entre artistas de diversos lugares e registros que conferem aos trabalhos uma “perenidade”, já que muitos deles são efêmeros. Diríamos que, a longo prazo, o resultado esperado seria uma conscientização, não apenas dos artistas, mas da população em geral, da importância dos circuitos alternativos.

O SPA foi uma experiência maravilhosa para o GIA. Foi muito diferente de outros eventos que o grupo participou (como o *Manifestação Internacional de Performance*, MIP, em 2003 em Belo Horizonte, por exemplo), porque ganhamos dinheiro para realizar as intervenções. Isso deu uma certa tranquilidade ao grupo, pois pudemos, pela primeira vez, comprar material para as ações sem tirar dinheiro dos nossos bolsos. Por um lado, isso é ruim, pois por se tratar de um evento (apoiado pelo Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães – MAMAM e pela prefeitura do Recife), tivemos que nos adequar a algumas regras que não estamos acostumados, pois nossas ações são realizadas livremente, sem avisos prévios ou solicitação de autorização dos órgãos governamentais locais. O grupo simplesmente vai lá e faz. No SPA, tínhamos que seguir horários (pois havia muitos artistas e grupos participando do evento e os trabalhos, logicamente, tinham hora marcada para acontecer) e tivemos de assinar um termo de responsabilidade (caso acontecesse alguma merda), essas burocracias.

Uma coisa que incomodou muito, por exemplo, foi quando realizamos a intervenção dos *Balões Vermelhos*. Foi quando um pessoal do *Diário de Pernambuco* fez uma matéria sobre o SPA e queria fotografar a intervenção do GIA. Até aí tudo bem... Acontece que eles ficavam pedindo pra gente posar para as fotos, queriam forjar situações para que as fotos saíssem interessantes e essa pressão terminou estressando a todos, porque o grupo ficou preocupado em atender as solicitações dos jornalistas e terminou não conseguindo curtir o trabalho... Só quando o pessoal do jornal foi embora que o trabalho fluiu...

Durante a nossa outra intervenção, *Fila*, aconteceu um fato interessante: como você sabe, a *Fila* não tem uma utilidade lógica, ela é formada em locais inusitados. Em Recife, foi formada em frente ao edifício JK, onde funcionava o

INSS, mas que se encontra desativado atualmente, abandonado... Durante a performance, um colega de Brasília que estava na fila viu-se confuso com a falta de um objetivo “concreto” para aquele trabalho (interpretação do GIA) e escreveu (bem grande!) no cercado de madeira do prédio: “AQUI, HOJE!”. Imediatamente, o segurança do prédio (que já estava olhando estranho para a fila há algum tempo...) chamou a polícia, pois por se tratar de uma propriedade federal, aquilo era vandalismo, não era permitido pichar etc. Tivemos que sair bem rápido e nos espalhar por ruas diferentes para despistar...

O evento foi muito bem organizado e estruturado. Tivemos a oportunidade de conhecer artistas de outros estados e coletivos locais também, como o Media Sana, o Molusco-Lama (que já acabou...), o Pardieiro... Queríamos muito ter conhecido o pessoal do Telephone Colorido, mas não conseguimos (eles não realizaram o trabalho, tiveram uns problemas). Outra coisa legal foram as palestras: Tadeu Chiarelli, Lucia Koch, Cabelo... Aprendemos muita coisa e acreditamos que foi muito bom para o GIA se fortalecer como grupo.

Por que levar registros de intervenções urbanas para o espaço delimitado de uma instituição?

À primeira vista, é realmente paradoxal para um grupo de interferência urbana estar dentro de uma instituição. O GIA, porém, não é anti-institucional... É perfeitamente possível fazer uso das instituições a nosso favor, desde que se tenha consciência das suas limitações e convenções que, muitas vezes, podam certas manifestações artísticas. Seria também ingênuo ignorar as relações que o GIA mantém com a comunidade artística local (pessoas que, além dos artistas, coletivos e acadêmicos, frequentam exposições e eventos artísticos), pois, de uma forma ou de outra, a exposição de registros foi visitada por essas pessoas, mas também pelo público comum, “não iniciado” na arte contemporânea.

Além disso, a cena artística em Salvador é muito restrita e iniciativas como essa só aumentam as possibilidades de diálogo. Dessa forma, a exposição dos registros do 1º *Salão de m.a.i.o.* (diga-se de passagem, a mostra teve um formato diferenciado: os registros foram impressos a jato de tinta, as pessoas tinham acesso aos projetos dos artistas que participaram do *Salão*, havia “restos” das intervenções na galeria, como carimbos e sobras de lambe-lambes). Foi um momento oportuno para as pessoas que não puderam presenciar as intervenções em tempo real conhecerem os trabalhos e refletirem sobre eles. Digamos que seja esse o objetivo principal. Muitas vezes, o grupo se viu confuso com essas questões de instituição e há um exemplo bem ilustrativo: em 2004, na *Bienal do Recôncavo*, o GIA propôs a execução do *Não-Propaganda* e o projeto foi aceito. Dessa forma, o grupo realizaria uma panfletagem (garotos da própria cidade vestidos de amarelo entregariam 1000 panfletos amarelos) na abertura do evento, como foi feito. A ação foi um fiasco. Isso porque o trabalho estava fora do seu contexto original (centros urbanos) e as pessoas que estavam ali, em sua maioria, eram do “meio artístico”. Logo, estavam preparadas para performances, sabiam que aqueles garotinhos entregando aqueles papéis deviam fazer parte de algum trabalho. O *Não-*

Propaganda, então, perdeu sua força por não contar com uma forte característica que faz parte das ações do GIA: chamar atenção das pessoas através de situações inusitadas.

Na performance *Fila* ou em trabalhos como *Cama*, o grupo realiza um *détournement* de uma situação cotidiana convertida para um novo espaço ou, no caso de *Cama*, o deslocamento de certos objetos e cenas para novos contextos. Obviamente, o conceito de *détournement* nos leva diretamente para as práticas apontadas pelos situacionistas na década de sessenta, retomadas por muitos coletivos atuantes hoje no País. Além da Internacional Situacionista, quais são os pontos de contato entre os trabalhos produzidos por vocês e outras manifestações artísticas do século XX?

De fato, é impossível fazer um mapeamento completo das manifestações artísticas com as quais as ações do GIA estabelecem um diálogo. Citemos alguns grupos e artistas individuais: 3Nós3, Viajou Sem Passaporte, Fluxus, Provos, *Culture Jamming*, Cildo Meireles, Paulo Bruscky, Hélio Oiticica, Antonio Manuel, Artur Barrio, Krzysztof Wodiczko, entre tantos outros.

De certa forma, os trabalhos intitulados *Quanto e Não-Propaganda* lembram bastante as propostas dos grupos de *Culture Jamming* norte-americanos e canadenses. Para o GIA, qual a importância de se realizar uma crítica ao consumo utilizando os mesmos recursos que a propaganda oferece?

Os *culture jammers* sabiam perfeitamente a visibilidade que suas interferências teriam ao serem feitas diretamente nos *outdoors*. Essa apropriação direta do veículo midiático tem muito mais força do que qualquer crítica. A proposta do GIA é uma apropriação irônica desses veículos: fazer uso da sua “popularidade” (panfletos, faixas etc.) para criticar a publicidade exagerada a que todos são submetidos diariamente, a pressão consumista que está impregnada em nossas vidas desde o momento em que nascemos. Propor situações absurdas, como a entrega de panfletos em branco para que as pessoas reflitam sobre essas coisas, sem discursos demagógicos... Esse descondicionamento momentâneo pode impulsionar essas reflexões (ou não, já que muitas vezes as pessoas não prestam atenção nas ações, que passam despercebidas...).

A sutileza de algumas ações do GIA pode, muitas vezes, ser captada por um número pequeno de pessoas. Em uma cidade com tantas informações, vocês procuram chamar a atenção de quem? Seria de algum observador atento?

Alguém atento??!! De jeito nenhum! Muitas das ações do GIA não são apreendidas como arte. São pouquíssimas as pessoas que associam nossas ações a manifestações artísticas, devido ao entorpecimento perceptivo do dia-a-dia. Nosso objetivo, portanto, é descondicionar (ou não...) essas pessoas...

Entrevista com Graziela Kunsch

Idade: 27 anos

Data: 7/03/2007

Quando foi que você começou a trabalhar coletivamente?

Minhas primeiras lembranças estão na terceira série do primeiro grau. Eu escrevia e montava peças para homenagear as minhas professoras ou encenava histórias de livros que a gente lia e envolvia outros alunos nesses projetos. Eu estudava em um colégio bem tradicional [Colégio Visconde de Porto Seguro], mas sempre dava um jeito de resolver todos os trabalhos com teatro ou com vídeo. Eu gostava de trabalhar em grupo e acabava levando todo mundo comigo. Tinha gente que nunca teria interesse em fazer teatro, mas daí topava fazer uma peça. Por exemplo, a gente transformava um trabalho sobre o efeito estufa em teatro. Alguns professores se tornaram aliados e passamos a montar peças para apresentar para outras turmas.

Entrei em um curso profissionalizante de ator [Teatro Escola Célia Helena] com 14 anos. A experiência coletiva ali foi muito forte; as pessoas que fazem teatro juntas acabam se conhecendo profundamente; artes plásticas é um pouco mais solitário. Mas quando se forma um grupo em artes plásticas, é sempre muito legal porque normalmente é o pessoal que não quer seguir aquele caminho mais individual, e acaba trabalhando com arquitetos, com pessoas de outras áreas.

Depois de formada, dei muitas aulas de teatro [sete anos na Casa do Teatro e dois anos no próprio Célia Helena] e sempre fazia processos de criação coletiva com os meus alunos. A gente escrevia uma peça própria e cada aula era importante nesse processo; todas as aulas eram espaços de criação. Com os alunos mais velhos, no final de cada aula, eu largava os alunos com uma proposta e fechava a porta para eles se resolverem sozinhos; quase 20 alunos construindo uma cena juntos e sem a professora. Acho que ali foi a experiência coletiva mais forte que eu tive, como artista e como professora.

Na Faap, já como estudante de Artes Plásticas, em 2000, ano-zero, nasceu o Núcleo Performático Subterrânea, que cresceu e me acompanha até hoje. Um dia qualquer eu assisti a uma aula de cenografia fora do meu horário normal. O professor [Mário Salladini] pediu para os alunos se organizarem em trios para desenvolverem cenários. Juntei-me a dois meninos que eu simpatizava, o Bruno Sipavicius e o Daniel Camilli. Eu não lembro qual foi a nossa ideia inicial de cenário, que a gente nunca chegou a realizar, mas a gente se batizou com o nome de Subterrânea. O nome veio de um texto do Hélio Oiticica no qual ele fala de "subterrânia", com "i", escrito em Londres. Um de nós estava com esse texto em mãos, por acaso, nesse primeiro encontro. A gente se deu o nome de brincadeira, mas começamos a fazer coisas juntos, principalmente pelas ruas do bairro da Faap. Era sempre uma performance não planejada, e cada um tinha uma característica. O Bruno gostava de cantar, às vezes ficava se rastejando. O Daniel pensava os espaços arquitetônicos, vivendo um personagem chamado *Aracnidae erectus*. Eu já tinha a coisa dos latidos, dos gritos. Atravessava as faixas de pedestre diversas vezes saltitando. Às vezes eu

fazia umas coisas mais sutis. O Subterrânea era como uma filosofia de vida. A gente defendia que todo mundo é subterrânea, mas ninguém tinha descoberto isso ainda. Isso continua até hoje, é que está um pouco reprimido (risos). Para mim, Subterrânea é para o resto da vida.

As performances sempre aconteciam perto da Faap?

Era muito lá dentro e nos arredores. Mas não existia um lugar específico. Quando estávamos juntos, meio que, espontaneamente, a gente se soltava um pouco. Podia ser no metrô, em qualquer parte da cidade. Tem muito a ver com o filme *Os Idiotas*, que a gente nem tinha visto na época, mas quando eu vi, achei que tinha tudo a ver com a nossa atuação. A gente mal se conhecia e começou a se gostar muito. Oficializamos isso como um grupo e começamos a fazer trabalhos.

Um trabalho mais formal que realizamos se chamou *No jardim inglês do Subterrânea*, feito para uma aula de escultura. Colocamos todas as mesas das salas de aula para fora, ocupando todo o corredor de artes plásticas da Faap, e cada um fez a sua performance sobre/entre essas mesas, embaixo dessas mesas. Colocamos algumas miniflorzinhas de plástico sobre as mesas. O público vestia capacetes *Space man* e assoprava apitos e línguas de sogra. Eu levava tombos o tempo inteiro, o Bruno carimbava formiguinhas e o Daniel virava um chafariz.

Teve um outro grupo importante dentro da Faap. A minha turma ali era muito legal e era todo mundo amigo. Tinha o Tiago Judas, o Fellipe Gonzalez, a Lia Chaia, a Flávia Lobo, a Carolina Parra, a Sílvia Cruz, o André Marinheiro, o Daniel Zanardi... A gente começou a se reunir às quintas-feiras para ver se saía algo especial. Às vezes era um trabalho individual de alguém, que precisava de mais pessoas para ser realizado. Isso foi uma coisa que eu pensei também sobre coletivo. O Atrocidades Maravilhosas foi uma proposição de uma pessoa que envolveu outras vinte no processo de serigrafia – preparação das telas e impressão de 5.000 cartazes – e no processo de colagem dos lambe-lambes. Dessa turma, derivaram muitas coisas legais. Por exemplo, o Movimento Terrorista Andy Warhol [MTAW, leia-se “metal”]. O MTAW, entre outras ações, pintou as portas da Faap de colorido, em 2001. Na Faap, as paredes e as portas são pintadas até o meio de cinza. Duas pessoas pintaram as portas do corredor de artes plásticas de colorido, cada porta de uma cor.

Mas isso foi feito durante a aula?

Foi feito escondido. Eu não conheço os detalhes, mas acho que foi em um horário mais à noite. Conforme a gente atuava na Faap, a repressão ia aumentando. Eu entrei na Faap quando começaram a colocar as grades no jardim das esculturas. Antes, o jardim era aberto, de acesso público. Depois das grades, colocaram catracas. As primeiras semanas das catracas coincidiram com o lançamento da revista *Urbânia*, do Núcleo Performático Subterrânea, em março de 2001. A gente lançou a revista contra a “Faaprisão”: no cartaz de lançamento, a gente fez uma montagem da Faap com o Carandiru,

porque tinha acabado de acontecer uma rebelião. Este cartaz convocava as pessoas a “quebrar o mármore” – o chão da Faap é todo de mármore ou granito. Isso deu o maior rolo; fomos proibidos de lançar a revista lá dentro porque estavam com medo de que a gente realmente quebrasse o chão. Quando nos proibiram, fizemos o lançamento da revista presos à grade, na calçada. O Judas, nosso “mestre de cerimônias”, leu a revista do começo ao fim dentro de uma caixa, com um microfone e um amplificador. Várias pessoas ficaram amarradas à grade, somando-se ao protesto contra as catracas da Faap.

Outra ação que juntou muita gente, um ano antes, foi o *Manifesto do nariz vermelho*. Houve alguma lei que autorizava as fundações a aumentar mensalidades, e a Faap aumentou consideravelmente a mensalidade nessa época. Isso aproximou pessoas de diferentes turmas. A grande maioria dos alunos não estava nem aí, mas foram se conhecendo e se juntando as pessoas que tinham vontade de fazer alguma coisa diferente lá dentro. Uma pessoa que se destacou para mim foi o Fabricio Lopez, do Espaço Coringa. Marcamos um dia de todo mundo usar nariz vermelho e ir em manifestação até a casa rosada, onde fica a presidência, com cartazes contra as mensalidades. Um desses cartazes dizia “Vendam o mármore já”. Fomos recebidos, mas não adiantou porque não baixou a mensalidade.

Aí eu e o Fabricio pensamos em fazer um dia de evento na Faap. Joguei a ideia para a minha classe e decidimos fazer um dia inteiro de exposição, das pessoas chegarem lá e montarem seus trabalhos. Isso foi chamado de *Fumaça*, por ser uma coisa efêmera e ocupar todo o espaço enquanto estiver em um determinado lugar. Foi em uma quinta-feira; alguns de nós arrancamos todas as caixas de madeira e vidro que ficavam nas paredes do corredor de artes plásticas, onde antigamente eram colocadas aquarelas, gravuras e pequenas pinturas, emolduradas e fechadas com chave. As paredes ficaram livres e avisamos as pessoas sobre a exposição no boca-a-boca. Aos poucos, os alunos foram enchendo a parede de trabalhos do chão ao teto; tinha trabalho muito lá no alto (o pé direito dessa parte da Faap é altíssimo). Tocaram várias bandas no dia, como a ZOX [Tiago Judas, Fellipe Gonzalez, André Komatsu, Carolina Parra, Gustavo e Theo]; até eu tinha uma banda, chamada Parangolé [eu, Lia Chaia, Anna Dulce, Gabriela Hess e André Marinheiro]. Na nossa banda era só voz (risos). Fizemos um palco com as mesas da sala de gravura, colocamos cerveja e gelo nos tanques de água. Houve performances também, por todos os espaços. O resultado do primeiro *Fumaça* foi muito bom; os professores nunca tinham visto a faculdade daquele jeito. Pra gente foi muito legal porque a faculdade estava muito viva.

A gente acabou fazendo esses trabalhos na faculdade porque aquilo virou a nossa casa. E quanto mais repressão, mais criativos a gente ficava. Uns professores falavam que o curso de arte na USP não dava certo porque os alunos ficavam fazendo escultura no jardim (risos). A gente ainda não pensava tanto na cidade. Mas, aos poucos, fui fazendo alguns trabalhos que iam para a cidade. Naquele momento, a Faap era a nossa cidade. Ou o nosso governo, a nossa polícia: tinha uma estrutura hierárquica, tinha repressão, a gente era vigiado...

Quando apareceu a Casa da Grazi?

Eu já dava aula de teatro há algum tempo, então eu tinha uma certa estabilidade financeira na época. Tínhamos planos de morar e de trabalhar juntos, só que nunca dava certo. Uma hora eu cansei de esperar e daí eu fui procurar uma casa para alugar. Para mim era importante que fosse uma casinha boa para uma pessoa e para algum projeto. Em 2001, no nosso último ano na Faap, achei a casinha e decidi que seria um espaço para todo mundo, apesar de não ter definido o que poderia ser. Eu sabia que ia morar lá e que iam acontecer exposições que fossem coletivas. Tive de fazer uma reforma grande na casa e foi o pessoal do Subterrânea que me ajudou a levantá-la.

Abri a casa no dia 3 de agosto de 2001 e no dia 7 foi a primeira exposição. Chamei três pessoas que eu achava que trabalhavam legal com a cidade e todos eram estudantes ainda. Foram o Marcelo Cidade, o Daniel Camilli e o André Komatsu. Eles não eram famosos ainda, acho que essa foi a primeira exposição do Marcelo, fora a *Fumaça*. Várias pessoas põem ainda hoje a *Fumaça* como primeira exposição (risos). A exposição foi bem linda, o Daniel tinha aquela coisa da performance do *Homo Erectus* no Subterrânea, mas ele também fazia uns desenhos sempre com o espaço arquitetônico. Ele encheu a biblioteca da casinha com os conjuntos de desenhos. O André trabalhou na edícula, com uns desenhos bem lindos que eu recentemente vi na Galeria Vermelho. Eram umas monotipias que eram também trabalhadas com o espaço. O Marcelo levou essa calçada com o símbolo de São Paulo, sabe? Ele tirou de várias partes da cidade e depois remontou no espaço expositivo. A vontade dele era a mesma que a minha, de transformar aquele espaço privado em público. Era a minha casa, mas também uma residência pública. Ele também fez aquele capacho de concreto chamado *Welcome*. Ele faz para a casinha, mas me roubou o trabalho (risos). Você abria a porta da casa e, normalmente, todo mundo tropeçava, porque o capacho ficava do lado de dentro. Aí ele brincava dizendo que “no Centro de Contracultura, todo mundo já tem que entrar tropeçando” (risos). Esse era o segundo nome do lugar, o primeiro era Casa da Grazi. O tapete ficou durante muito tempo na casinha, mas o Paulo Reis, um curador de Curitiba, pediu o trabalho para o Marcelo para uma exposição. Ele topou e daí ele vendeu o trabalho, acho que depois ele fez uma réplica e eu perdi um capacho! Tinha também as fotos daquele trabalho mais famoso dele, o *Horizonte*, em que ele se pendura num poste.

Depois, isso tudo acabou virando uma coisa mais oficial. Convidava os artistas para ficar na casa entre os dias 1 e 7 de cada mês como residência. Um encontro com o público era realizado em todo o dia 7. Eu organizava uma curadoria sempre no sentido de convidar as pessoas para fazer um trabalho que elas quisessem lá dentro. A maioria acabava trabalhando com a própria casa. O trabalho ficava lá ou no entorno, e às vezes a gente trabalhava junto. Com cada turma foi diferente.

Em novembro de 2001, teve a primeira festa do *Rumos* do Itaú Cultural, que foi um marco muito importante. Hoje, sinto que o último *Rumos* já tinha uma coisa mais comercial, de ter muita gente famosa participando. Esse de 2001 ainda

não, a maioria dos artistas era mais desconhecida. Eles ofereceram um ciclo de palestras e trouxeram todos os artistas para São Paulo. Isso durou um fim de semana; na sexta-feira à noite, chamei todo mundo para uma festa na minha casa, porque a maioria estava ficando em hotel. Havia mais ou menos 70 artistas e dez curadores, quase todo mundo foi na festa. Conversei muito com o Alexandre Vogler; nas palestras, tinha conhecido o Ducha e o Arthur Leandro, que era superbagunceiro e eu ficava brigando com ele (risos).

O que fez a gente se identificar um pouco mais foi a curadora escolhida para apresentar o projeto de exposição, a Marisa Florido César, que fez a *Sobre(A)ssaltos*. A Marisa mostrou alguns dos nossos trabalhos anteriores, como o meu, do Ducha, do Alexandre Vogler, do Marcelo Cidade, da Rosana Ricalde e do Felipe Barbosa em dupla, da Carla Linhares e do Jorge Menna Barreto. Foi muito legal porque a gente se conheceu através da palestra da Marisa. Junto disso, fiquei com muita vontade de no primeiro semestre de 2002 fazer residências na casinha com coletivos de artistas. Eu tinha conversado com o Fabricio do Coringa em fazer uma residência lá, e ele topou. Eu não conhecia tantos coletivos e tinha os grupos com os quais estava envolvida, como o Subterrânea e o A.N.T.I. cinema. Mas aí acabou não acontecendo porque os grupos de fora têm muito mais interesse em fazer uma residência aqui.

Como você fazia os convites para expor na casinha?

Na casinha, tudo funcionou com uma pessoa conversando com outra, sempre estabelecendo laços de amizade. Muita gente que não conhecia a casinha pensava que era uma panelinha, mas não era nada disso. O lugar foi ficando forte porque foi construído sempre por amizade. Muita gente me mandava *e-mail* perguntando como fazer para apresentar um projeto. Não era bem assim.

No começo, quase não tinha móvel. A sala da biblioteca nem era tão cheia e a gente fez alguns debates lá. A sala do meio era vazia, com paredes brancas, um aparelho de som e umas almofadas. Quando eu abri a casa no dia 3 de agosto, pedi para as pessoas que levassem uma almofada de presente para casa, justamente porque não tinha sofá e eu imaginava as pessoas em roda conversando. A casa não foi pensada para ser uma galeria, mas era um espaço flexível e vários grupos usaram diversos lugares, como a escada ou o quintal. No caso dos grupos, a primeira apresentação coletiva do EmpreZa foi lá em casa. O Fábio Tremonte, que é do Valderramas, morou um tempo em Goiânia, conheceu as pessoas de lá e voltou para São Paulo. Daí ele me contou do EmpreZa, sabendo do meu interesse em receber coletivos em casa. Fiz um convite e eles foram muito receptivos, vieram em peso.

Fala mais sobre a sua convivência com os grupos na casa.

Era muito bom porque eu chegava em casa e parecia que eu estava de férias. O pessoal do EmpreZa, por exemplo, eles sempre cozinhavam alguma coisa, estavam sempre tocando um violão... A casinha tinha algumas regras e eu tinha alguns documentos disso. Um deles era o convite que eu dizia que eu não tinha

dinheiro para levar os grupos para casa, mas o grupo que chegasse em São Paulo receberia as chaves e poderia usar o computador, a câmera de vídeo, a câmera fotográfica, a TV como monitor de vídeo, o vídeo cassete e a biblioteca. Falava também sobre as outras coisas da casa, como vassoura, panela e colchões. Sempre colocava o período de 1 a 7 de cada mês e quando o grupo topava o convite, ele recebia um papel de regras em casa, que incluíam coisas como deixar a casa arrumada e pendurar as roupas no varal. Por um lado, era muito normal eu abrir a minha casa como um espaço público. Vivia esse cotidiano lá, só que é por isso que eu precisava ter um cantinho para o meu sossego e a minha privacidade no meu quarto. Mas sempre quebravam essa regra (risos), ou quebravam para fazer um trabalho específico para o quarto. Uma outra regra é que a casa era vegetariana e, portanto, não poderia entrar nada de origem animal.

Para mim era muito gostoso porque era sempre uma situação diferente com cada grupo. Na época das exposições do primeiro semestre da casinha, tinha um lado ruim porque às vezes tinha uma exposição linda, os grupos deixavam vídeos, cadernos e livro de referência, mas havia pouca visitação. As pessoas tinham que agendar ou saber da exposi  o por alguém. Tinha uma média de 60, 70 pessoas nos dias 7 de cada mês, fora um público de mais ou menos 30 pessoas que sempre ia nas aberturas de exposi  o. A casa ficava como um espaço completamente aberto.

Que outros trabalhos os coletivos e os artistas realizaram?

Por exemplo, o Atrocidades Maravilhosas. Quem mais ficou na casa foi o Ducha e ele tinha um projeto que não foi realizado, que era encher a casa de redes para que várias pessoas deitassem. Não sei se ele queria derrubar a casa (risos), porque a casinha era muito velha e as paredes não aguentariam.

O Roosevelt Pinheiro e o Alexandre Vogler fizeram um trabalho na frente da casa. O Roosevelt tem um trabalho chamado *Polígono Arte*, com aquelas barracas brancas que no Rio de Janeiro são usadas na praia pela polícia, assim como pelo cara que vende coco. Ele levou o polígono para o meio da rua, na frente da casa, e os carros tinham que passar por dentro. Na calçada, tinha uma churrasqueira e eles colocaram cadeiras, um vídeo e uma TV e então ficaram passando vários vídeos de interven  o urbana, fazendo churrasco e vendendo cerveja, porque na casa também era proibida a circula  o de dinheiro. Os vídeos eram muito bons, tinha gente do *Rumos* que conheceu os trabalhos e as pessoas de várias cidades diferentes.

O "GRUPO", que era de Belo Horizonte e que hoje é o Poro, fez uma residência linda. Nem todos os sete integrantes vieram, s   quatro deles: o Marcelo, a Brígida, a Raquel e a Fernanda. Eles ficaram sete dias e trabalharam principalmente no entorno. Trouxeram coisas do bairro para casa e levaram a casa para o entorno, fotografaram vários detalhes da casinha, como campainha, interruptor de luz e maçaneta da porta. Na rua, eles fotografaram bueiros e várias coisas da calçada e então fizeram umas reprodu  es grandes em papel. Na cozinha, eles puseram uma tampa de esgoto; no banheiro, tinha a plaquinha da Sabesp. Tinha essa coisa do privado e do público. Eles não me

contaram nada, mas um dia eu estava indo para o metrô e vi a minha campainha e o interruptor de luz no poste. Essa coisa do interruptor de luz no poste é superlinda; eles não sabiam, mas tinha uma referência aos situacionistas. Um deles tinha um projeto de poder regular a luz dos postes, para que a população pudesse escolher o clima para aquela hora... Eles também trouxeram algumas coisas de trabalhos já prontos. O Marcelo trouxe aqueles santinhos sobre propaganda política, a Brígida tinha aquelas folhas douradas que ela pendurou no quintal da casa.

O grupo Urucum não conseguiu fazer a residência porque eles não conseguiram dinheiro para vir para cá, mas combinamos uma residência à distância. A residência deles foi mandar várias cartas dizendo o que eu tinha de fazer. Eu não fazia as coisas, mas eles mandavam cardápio, como se estivessem morando comigo. Na época, o grupo só tinha homem e eles mandavam umas cuecas gigantes sujas, falando para eu lavar (risos). Tudo com muito humor. O projeto deles para a minha casa era catar troncos que caem no rio Amazonas. Seriam sete troncos, um por integrante, que seriam transportados para São Paulo e eu teria que recebê-los. Eles ficariam com uma moto-serra detonando os troncos até não restar nada. Eles pensaram este trabalho para a casinha porque o Arthur Leandro sabia que a casinha tinha cupim; aí, com a madeira, ela cairia (risos).

E esse trabalho com o tronco acabou sendo feito na Funarte.

Sim, eles conseguiram grana para fazer no *Açúcar Invertido*. O trabalho foi feito no Edifício Gustavo Capanema, no Rio, que é um prédio moderno. A Glória Ferreira faz uma leitura deste trabalho dizendo que eles estavam serrando as colunas do Modernismo, pois os troncos foram montados no meio das colunas. Mas aí o Arthur começou a me mandar umas cartas com serragem e um furinho para que a serragem caísse nos correios. No fim de 2002, apareceu a proposta do *9º Salão da Bahia* e pensei se o Urucum não gostaria de desenvolver um trabalho em correspondência comigo. Conforme fui trocando *e-mails* com o Arthur falando das cartas, alguma hora ele teve o clique da gente mandar 31 projetos para o salão, sendo que eles aceitam só 30.

Foi daí que surgiu a história dos Rejeitados, de juntar vários coletivos...

É, e daí a gente fez uma carta e começamos a mandar para tudo que é grupo que a gente conhecia. Isso foi no meio de 2002 e eu já conhecia vários grupos e sabia da existência de outros. Começamos a mandar para muitos e era meio livre, sem controle, mas cada grupo tinha que elaborar um projeto que usasse a correspondência de alguma forma, no sentido de mandar cartas para o MAM Bahia. Na hora de preencher a ficha de inscrição, o título do trabalho seria *Rejeitados* e tinha que adicionar um critério de exclusão. Além de preencher os espaços da ficha, a gente colocava um asterisco com o critério dizendo “só me aceito se o outro for aceito. Este projeto só poderá ser aceito se todos os rejeitados forem aceitos.” A brincadeira era a de que se eles aceitassem a

gente, eles teriam que aceitar os 1700 que se inscreveram e que não foram aceitos.

Que dizer, a ideia era chamar a atenção para todos os rejeitados do salão?

A gente queria chamar a atenção para o fato de que, em um salão, que é uma das poucas formas de você ganhar dinheiro com arte, há sempre as mesmas pessoas escolhidas ou sempre o mesmo júri, e esquecem que tem outras pessoas tentando.

Antes de serem aceitos, coletivos e artistas mandaram cartas para o Salão. O trabalho do Movimento Terrorista Andy Warhol era fazer cópias de notas de R\$ 100 até chegar ao valor máximo do prêmio, que era R\$ 10 mil. O que estava implícito nisso era a ideia de que não se quer o dinheiro da instituição. O Urucum fez umas cartas de aceitação com o logo do MAM Bahia, dizendo que tinham sido aceitos. Aí, eles mandavam as cartas para eles mesmos. Quando elas chegavam, carimbavam as cartas como “recusado” e postavam de volta para a Bahia.

Tinha também aquele trabalho da criação de um porco...

Esse era do grupo Valmet, esse nome veio daquela marca de tratores. O Alexandre Pereira criou o Valmet com um outro cara e eles diziam que era um grupo de “interferências rurais”. Para os Rejeitados, o Alexandre comprou um porco e começou a criá-lo. Ele ia mandando relatos da criação do porco e o quanto ele gastou... eu não lembro do desfecho, mas parece que o salão ia ter de pagar a criação. O Alexandre não conhecia aquele trabalho do Nelson Leirner do porco empalhado, que foi mandado para um salão e aceito, e daí o Leirner questionou o motivo que levou o júri a aceitar aquilo como arte. Um dos jurados era o Mário Pedrosa e o trabalho foi batizado de *Happening da crítica*. Eu achava o máximo o trabalho do Alexandre porque eu gostava da história do Nelson Leirner e a gente enfiava críticos e historiadores na nossa lista de discussão, que acabaram vendo o porco também dessa forma. Mas, com a diferença de que agora era um porco vivo e amado (risos).

Eu tinha umas alunas de teatro que formaram um grupo chamado Bete Vai à Guerra. Duas meninas do grupo fizeram um trabalho que era um pão com manteiga embrulhado em um saco plástico, e que depois foi mandado para o *Salão da Bahia* com um texto sobre o *happening do pão com manteiga*. É claro, o pão chegava embolorado. Elas fizeram esse *happening* várias vezes na rua e muita gente dizia que dar pão com manteiga não resolve. Mas elas davam pão com manteiga para qualquer pessoa, tinha muito mais a ver com essa coisa de encontrar o outro, de conversar.

Nessa época toda, eu estava em Paris fazendo residência no ateliê da Faap. Por ir para a França, já tinha essa correspondência com o Arthur e era uma forma da gente trabalhar junto. No centro onde a Faap tem o ateliê, tinha esse negócio de ver cartão turístico nas bancas de jornal. Comecei a comprar vários cartões para fazer o meu trabalho que chamou *Happening da (des)igualdade social*, isso com o nome de After-ratos. Tem aquele cartaz de Maio de 68 com

um rato formando o mapa da França e daí eu assumi este selo com o nome de After-ratos. Era uma bobagem que nasceu de alguma coisa minha com Ducha, não lembro direito.

Mas o grupo não era só eu, tinha a Chantal, que era funcionária do correio e ela se envolveu com o meu trabalho. Cheguei no correio com um monte de carta para carimbar e eu não tinha dinheiro para pagar todas elas. Mas aí eu tinha aquele selinho do After-ratos que eu havia colocado em todas elas. A Chantal validou o selo com o carimbo do correio, eu tirei uma foto dela, toda sorridente, e isso virou a carta do público para o salão. A carta é um lambe-lambe com a foto dela e um texto. Um cara que eu conheci há muitos anos e que mora em Salvador apareceu na abertura do salão e distribuiu para as pessoas o trabalho.

Para as cartas, fiz um levantamento do nome de todo mundo que trabalhava no MAM Bahia, desde o guarda e a faxineira até o governador da época que, de alguma forma, participou do salão. Fiz cartas de formatos diferentes e mandava todos os dias. Em Paris, tinha uns cartões muito cafonas em que eles estouram o rosa e escrevem *la vie en rose*, daí eu comprava esses cartões e fazia a série *la vie en rose*. Cada cartão enviado era para uma única pessoa do museu, só que eu dizia que se a pessoa quisesse ver a série completa, tinha que, por exemplo, encontrar tal pessoa da tesouraria. Na verdade, eu tentava aproximar pessoas de setores diferentes nas cartas, fazia as cartas com muito carinho para os funcionários (risos). Aquela carta que você viu foi a mais simples. Não lembro, mas acho que era para os seguranças do museu. Fiz um cartão, coloquei um fósforo com o selo do After-ratos e escrevi “não guarde o acervo, queime o acervo”. Para o júri, mandei uma carta da Mona Lisa gigante com um texto defendendo os Rejeitados, era quase um manifesto. O nome desse trabalho foi *Provocação à soberania do júri*.

Mas, por trás desses trabalhos, não tinha uma estratégia dos Rejeitados de incentivar um posicionamento anti-institucional?

Na época, o que a gente queria era chamar atenção de que havia muitos rejeitados no salão. Isso não deixa de ser uma crítica institucional. De alguma forma, a gente queria participar. É fazer por dentro, fazer a crítica lá dentro. Quando a gente foi aceito, teve todo um processo para se discutir a aceitação. Eles não aceitaram do nosso jeito; eles escolheram 30 artistas e um deles era formado pelos 31 rejeitados. Todo mundo mandou carta sem saber o que ia acontecer...

A própria organização do salão colocou numa mesa aquele monte de cartas para o júri. Viram que todos os trabalhos tinham o nome Rejeitados em comum e decidiram agrupá-los. Não era isso que a gente queria, o que a gente queria era que os 31 rejeitados fossem aceitos e que eles tivessem de aceitar também os 1700. É quase como inviabilizar a existência do salão, embora a gente não tivesse essa pretensão, não era tão pensado assim. Como aquela carta sobre queimar o acervo, eu já assumia como uma brincadeira. Não estava fazendo isso com a pretensão de fazer uma grande crítica, nem de achar que deveria queimar o acervo. Tinha uma coisa efêmera e da relação entre as pessoas, e eu sei que os funcionários leram e se envolveram. Mandava aquelas cartas

quebra-cabeça para que as pessoas se encontrassem, eu brincava de formar casalzinho...

Sobre essa relação com o MAM, você disse uma vez que foi bastante tensa...

Não foi fácil... Eles precisavam do nosso currículo, de foto e de todos os nossos títulos, perguntavam como eles deveriam montar todos os nossos trabalhos e resolveram montar uma mesa com as cartas. O grupo respondeu que não era o júri que deveria decidir como o trabalho ia ser mostrado, o artista é que deveria. E a gente não ia colocar as nossas cartas em uma mesa como peça de museu, as cartas eram para ser circuladas. Aí eles foram ficando desesperados. No salão, tudo o que a gente fez foi deixar uma parede que tinham separado para nós e então colocamos o endereço do nosso *site*, com todas as críticas em relação ao salão. Se você for pensar, é uma coisa pequena diante de todo o sistema de arte, mas o salão é uma reprodução do sistema. A gente defendia que essa era uma forma dos rejeitados serem lembrados.

Foi nesse contexto que você tomou contato com o festival *Mídia Tática Brasil* e com o ativismo no Centro de Mídia Independente?

Voltei para o Brasil em fevereiro de 2003. Enquanto eu estava na França, o Ricardo Rosas tinha me escrito um *e-mail* falando de um cara que participou dos Rejeitados com um coletivo chamado *Flash Nouveau*. O Ricardo sabia por alto sobre o projeto da casinha, da relação com os coletivos e ele me ofereceu muitas coisas para fazer no evento. O *Mídia Tática* ainda era muito embrionário na cabeça dele, mas ele foi muito generoso.

Depois, a gente se encontrou e o *Mídia Tática* estava mais forte, já ia acontecer e tinha também a organização da Giseli [Vasconcelos] e da Tatiana [Wells]. Eles me convidaram para organizar uma mostra de vídeos com o Daniel Lima e foi legal porque a referência que eu tinha de coletivo era diferente da do Daniel. Ele conhecia os grupos de São Paulo e os que eu conhecia eram, na maioria, fora de São Paulo. Ainda não existiam todos esses grupos que existem hoje. O *Mídia Tática* foi um marco porque eu sempre digo que foi o festival que juntou os artistas e os ativistas. Vários rejeitados vieram para São Paulo. O Arthur veio de Macapá num gurgelzinho, parou em Goiânia e trouxe a Mariana e o Alexandre, ambos do EmpreZa. A Carmem veio do Rio, a gente se conhecia muito por *e-mail*, mas um monte de gente se conheceu no *Mídia Tática*.

Sobre o Centro de Mídia Independente, tinha visto aquele vídeo do Miguel sobre o A20, *Não começou em Seattle, não vai terminar em Québec*, e fiquei encantada. Nunca tinha visto esses vídeos que mostram violência policial, era tudo novo para mim. Na mostra que a gente organizou no festival, colocamos também os vídeos do CMI. Comecei a fazer vídeo ligado ao ativismo e a publicar no *site*. Eu não era do CMI até que o Pablo [Ortellado] me perguntou se eu não ia entrar no coletivo.

O Ricardo me ofereceu uma sala individual para mim no *Mídia Tática*. Mas daí eu falei com os Rejeitados, que não era formado só por grupos de intervenção urbana, mas também de performance. Lancei a ideia e foi uma grande

discussão por *e-mail*. Tínhamos um dinheirinho que a gente ganhou no *9º Salão da Bahia*, alugamos uma máquina de café por R\$ 300 e a gente ficou com uma sala vazia na Casa das Rosas. Pintamos a sala de azulzinho, porque o nosso primeiro *site*, que era mais tosco ainda do que esse último, ficou azulzinho do nada (risos). Combinamos que a sala teria um colchão no chão e a máquina de café. Ficamos no andar de cima, ao lado do CMI, do Metareciclagem e do Formigueiro, que tinha um trabalho todo *high tech*. Todo mundo tinha máquina, e daí a gente também colocou uma máquina que pudesse proporcionar o encontro das pessoas. A nossa sala estava sempre cheia, se bem que depois virou uma bagunça...

Gostaria de saber mais do seu encontro com os ativistas no *Mídia Tática*.

Eu estava totalmente deslumbrada, mas não era só isso, a gente fez trabalhos muito bons no *Mídia Tática*. Conheci a bicicletada lá, fiz um vídeo em comemoração ao primeiro ano deles, o *site* do *Rizoma*... Eu não era tão fora das coisas que o Ricardo conhecia por causa do Stewart Home, eu tinha lido o *Assalto à Cultura*.

Acho que o pessoal do CMI devia me achar muito doida. No *Mídia Tática*, teve aquela rádio chamada Pega Eu e eles abriam o microfone pra gente falar; às vezes eu ia lá para dar os meus gritos (risos). Hoje eu me sinto totalmente reprimida, sinto muita falta daquilo. Outro dia eu achei uns trabalhos meus individuais que eram tão espontâneos... Era tudo doido, o texto era doido, mas é cheio de vida. Talvez eu não tenha perdido isso, mas acho que deve estar muito guardado.

Quando eu entrei no CMI, o que estava em jogo era o lado político, não era o meu lado como artista. Eu já fazia coisas políticas, mas aí fui filmando protestos e coisas que fui aprendendo. Comecei a fazer vários vídeos e me entreguei completamente a isso. Minha vida virou filmar manifestação, mas ainda com uma referência dos vídeos do CMI, que é de mostrar o local da manifestação, os manifestantes, a polícia e a repressão... Não tinha muito o meu trabalho de artes plásticas. Fui me permitindo, cada vez mais, trabalhar com planos longos, filmava trajetórias e eu gostava dessa ideia de não ter corte. Acabei levando isso para o CMI.

Entrevista com Contrafilé

Entrevistadas: Cibeles Lucena, 30 anos, e Joana Zatz, 31 anos

Data: 19/01/2007

Vocês se conheceram a partir do trabalho com o grupo Mico?

Cibeles Lucena: A gente se conhece há muito tempo, desde o colégio. O grupo Mico surgiu em 2000, mas alguns amigos já dividiam ateliê. Tinha um ateliê em Perdizes chamado Casa Laranja, onde as pessoas se reuniam e trabalhavam juntas. Esse encontro do Mico coincidiu com o momento daquela mostra gigantesca, a *Mostra do Redescobrimento Brasil+500*.

Estávamos sempre nos reunindo nesse ateliê, e daí começamos a discutir criticamente a mostra, toda a verba destinada ao evento e sua espetacularização. Decidimos fazer alguma ação em relação a isso. Naquele momento, havia vários *outdoors* da mostra pela cidade e ficamos com vontade de fazer uma intervenção neles. Depois, a gente decidiu organizar mais a ação e fazer uma coisa no dia do lançamento do evento.²⁶ A gente escreveu um manifesto, teve camiseta e chegamos a um *slogan* que era “Chega de Mickey, quinhentos anos de Mico”. Dessa frase, surgiu o nome do Mico e a gente começou a se chamar assim e a se constituir como grupo.

Como foi a ação no evento?

Cibeles Lucena: A gente entrou de camiseta com a frase, orelha do Mickey e instrumentos. Fizemos também uma ação fora da mostra, que foi cobrir o *Monumento às Bandeiras* do Brecheret com cobertores. Esse era um trabalho do Roni, mas ele acabou compartilhando com o grupo.

Pensamos em fazer intervenções nos *outdoors* da mostra usando uma faixa com o *slogan* que a gente criou. Demoramos para fazer isso e os *outdoors* saíram das ruas logo. Então, começamos a colocar a faixa em outros *outdoors*, em muro, em viaduto... Foi aí que a gente descobriu uma estratégia interessante. Passamos a usar a mesma ideia de uma faixa rosa com frases em outros contextos fora do universo da arte.

Sim, lembro que o grupo participou do *Panorama da Arte Brasileira 2001* do MAM com uma faixa.

Cibeles Lucena: Isso, mas o *Panorama* foi o final do Mico. No começo de 2001, quando teve aquela mega rebelião dos presídios em São Paulo, o Mico fez um trabalho sobre o PCC que foi muito forte e teve um desdobramento grande na mídia. A gente deslocou uma frase feita pelos presos no pátio do presídio, que é “Não estamos em rebelião. Queremos nossos direitos. Paz”, e colocamos nos viadutos. A *Folha de S. Paulo* fotografou a faixa no viaduto e fez uma matéria associando a faixa ao PCC, dizendo que o PCC estava espalhando faixas pela cidade, dizendo na matéria que ligou para o PCC e que o PCC tinha confirmado isso, e que iam colocar outras. No dia seguinte, a faixa foi pintada de preto,

²⁶ A mostra foi inaugurada oficialmente em 23 de abril de 2000.

provavelmente pela polícia ou pelos vizinhos. Foi por causa desse trabalho que os curadores do *Panorama* encontraram a gente, o que fez com o que o Mico aparecesse naquele momento.

Vocês assumiram a autoria do trabalho?

Cibele Lucena: Não. A gente não assinou a faixa, nem se pronunciou depois. Ficou como sendo do PCC. Mas, quem conhecia o Mico do boca-a-boca, sabia que a faixa rosa era do grupo. Isso chegou nos organizadores do *Panorama*, porque eu acho que eles estavam procurando isso, grupos e trabalhos que tinham uma relação com o espaço urbano. Participamos do *Panorama*, mas foi muito difícil e complexo. Foi a partir daí que o Mico foi se desmembrando...

Por que isso aconteceu?

Joana Zatz: Porque antes, o grupo tinha uma relação com questões urbanas e políticas que apareciam da forma mais cotidiana. Era uma relação muito mais em um nível micropolítico. Quando aconteceu essa história do PCC, o trabalho ganhou uma dimensão mais macropolítica. A gente viu a potência disso, dessa coisa de ir tecendo as relações no dia-a-dia do grupo, de discutir e pensar junto.

Esse trabalho do PCC era muito uma indignação nossa, de ver ali, naquela rebelião, um resíduo histórico de luta política. A gente acredita que existe uma dimensão política nesse movimento e que o jornal, na imagem, extrapolava o discurso jornalístico. No texto era sempre um discurso de presos, de marginais, de que não existe um caráter político na rebelião... Em nenhum momento a gente encontrou na mídia algum tipo de questionamento e de reflexão. A gente sentava em volta dos jornais e lia os absurdos...

Quando pegamos a frase e colocamos no viaduto, de uma certa forma, estávamos sugerindo a construção de uma reflexão em conjunto. No momento em que as discussões do grupo entraram no *Panorama*, se desviou totalmente para um questionamento do sistema da arte, de entrar ou não no circuito. Algumas pessoas até se colocaram sobre isso, mas foda-se se é arte ou não porque estávamos pensando, construindo símbolo...

E porque esse tipo de discussão sobre o circuito de arte não era a questão mais importante para vocês...

Joana Zatz: Não era! A maioria do grupo vinha do mundo da arte, mesmo a Cibele tinha uma relação maior com construção poética. Sinceramente, eu nem sabia que aquilo era arte, não tinha a mínima noção se era ou não era. Eu estava lá fazendo.

Mas isso foi também um divisor de águas no grupo. Algumas pessoas se mostraram mais interessadas em discutir arte, sistema e circuito. E outras diziam “gente, vamos continuar pensando na vida, no mundo, nos fatos!” A minha opinião é que encheu o saco de ver as discussões não avançando.

Quantas pessoas participaram do Mico e das ações?

Cibele Lucena: Havia umas dez fixas. Em dia de ação, vinha mais gente pra ajudar, às vezes com 15 pessoas trabalhando. Também oscilava, era um grupo muito desorganizado, nada institucionalizado. A gente não tinha portfólio, a gente nem fotografava as ações direito, nem documentava... O grupo era bem pouco preocupado com isso. Quando a gente vai recuperar o trabalho hoje, temos só umas duas fotos toscas (risos). Não tinha essa preocupação, era fazer e discutir.

A partir daí vocês formaram o Contrafilé. A proposta do grupo era mais política, menos estética, ou o grupo procurou equilibrar as duas coisas?

Cibele Lucena: Acho que foi a de equilibrar as duas coisas. Ficamos um pouco distantes e depois eu, a Joana e a Jerusa começamos a trabalhar com educação. Em 2003, o Daniel Lima estava coordenando o festival *Mídia Tática Brasil* e ele chamou a gente pra fazer um trabalho lá. Tivemos uma ideia e daí veio o Peetsa para colaborar com a gente. Ele não era do Mico, mas estava sempre junto do grupo. Foi no *Mídia Tática* que o Contrafilé ganhou esse nome e se constituiu como grupo.

No *Mídia Tática*, fizemos uma instalação com uma corda; era uma escultura gigante que saía de um prédio no outro lado da Avenida Paulista, na frente da Casa das Rosas, entrava na casa e saía.

A Cibele é geógrafa, a Joana é formada em ciências sociais, a Jerusa é artista plástica e o Peetsa é fotógrafo. Como essa formação multidisciplinar orienta os trabalhos do grupo?

Joana Zatz: Isso é fundamental. Por exemplo, a gente se interessa por um tipo de fato social. Como cada um vai entender esse fato social, como cada um vai falar sobre ele, tem a ver com o olhar de onde você está. Em algumas situações, a gente discute um autor, usa um texto, mas isso acontece a partir de uma necessidade do nosso trabalho.

Cibele Lucena: Alguma discussão surge da demanda de um e aquilo rapidamente se perde e se mistura. Às vezes, a colaboração é teórica, com referências, discussões de textos, conceitos, questões poéticas, formais e imagéticas. Tem também a ideia de procurar alguém e fazer uma entrevista para discutir teoricamente.

Joana Zatz: Acho que o trabalho que a gente fez da catraca em 2004 ajuda a entender melhor como as disciplinas aparecem no grupo. Cada coletivo, a partir de uma relação com uma zona da cidade, deveria construir um trabalho dentro do projeto *Zona de Ação*. Fomos para a Zona Leste pensando nas fronteiras visíveis e invisíveis da cidade e ficávamos com uma angústia muito

forte dessa estrutura do projeto, de ir para a Zona Leste fazer alguma coisa. Aí, pensamos também o quanto a gente acabou se formatando aos padrões institucionais, de conseguir recursos...

Ficamos discutindo essa angústia. E nomear essa angústia foi a nossa primeira instância, algo que tem a ver com as fronteiras sociais e culturais. Eu vou reduzir bastante, mas eu e a Cibele tivemos mais clareza disso, de como nomear essa angústia. O grupo começou a discutir. Na hora de formalizar a ideia, a Jerusa teve maior facilidade para isso.

Por que trabalhar na Zona Leste?

Cibele Lucena: Escrevemos o projeto do *Zona de Ação* e fomos bater na porta do Sesc. Colocamos também a participação da Suely Rolnik e do Brian Holmes como pensadores para discutir o processo e as ideias dos grupos. No começo, tentamos mapear essa situação de fazer um trabalho com uma instituição, de como a gente poderia desenvolver projetos que pudessem até desestruturar a estrutura que tínhamos criado antes de partir para novas necessidades.

Tínhamos então essa estrutura das zonas da cidade, Norte, Sul, Leste, Oeste e Centro. E tinha o Grupo de Arte Callejero (GAC) como convidado. O BijaRi já estava desenvolvendo um trabalho na Zona Oeste, no Largo da Batata; a Frente 3 de Fevereiro e A Revolução Não Será Televisada tinham um trabalho ligado na Zona Sul sobre o racismo policial. O C.O.B.A.I.A. estava se formando naquele momento, então eles poderiam experimentar qualquer espaço. O Contrafilé não tinha nenhum trabalho específico ligado a uma região. No fim, decidimos ir para a Zona Leste, mas poderia ter sido para a Zona Norte, por exemplo. Foi um pouco conflituoso no começo, questionamos por que ir até a Zona Leste para falar de algo que poderia estar em qualquer lugar e como que o grupo se relacionaria com a região sem precisar fazer uma intervenção e ir embora...

Ficamos nesse conflito e tentamos organizá-lo. Pensamos “por que a gente tá sentindo isso?”, “qual a natureza dessa sensação?” Fomos entendendo essas distâncias visíveis e invisíveis, econômicas e sociais... Começamos a desenhar no mapa para compreender como é difícil ir para a Zona Leste, por que a gente nunca vai até Itaquera. Resolvemos falar disso, do nosso próprio conflito, até que pensamos que “nossa, parece que tem uma catraca entre a gente e a Zona Leste!” E são muitos tipos de catraca, catracas que a gente internaliza, catracas que são contradições da gente mesmo.

Então essas questões surgiram antes mesmo das conversas com os moradores da região?

Cibele Lucena: Antes, com o grupo, com os outros grupos, com a Suely e o Brian. Era o grupo meio resistente de ir para a Zona Leste e todo mundo dizendo para a gente ir e experimentar. Fomos para a Zona Leste com o objetivo de discutir essa ideia, de que podem existir catracas de diversas formas. Na unidade do Sesc Itaquera, organizamos uma série de assembleias com as pessoas que moram na região; a gente chamou os encontros de “assembleia pública de olhares”. Tinha gente de diversos lugares da Zona Leste,

era um grupo muito heterogêneo. Um pessoal ligado à música, a movimento social, a trabalhos com comunidade... tinha um padre, uma mulher de um jornal de bairro e um amigo nosso, o Jaitão, que mora em São Mateus e é artista plástico.

A gente fez uma assembleia e a primeira discussão foi sobre o conflito que estávamos sentindo e que a catraca poderia ser um símbolo disso. Levamos a nossa ideia para discutir e checar mesmo, de que forma isso poderia reverberar na experiência de cada um. E foi muito forte, interessante. A brincadeira da catraca ser um símbolo para diversas situações de controle e separação foi pertinente. Começamos a refletir como que isso aparece na distância geográfica, nas distâncias econômicas e sociais.

Joana Zatz: Cada participante foi dando exemplos concretos de experiências, como nos ônibus, nos espaços culturais onde muitos são gratuitos, mas as pessoas não entram porque parece que tem uma catraca invisível neles.

Cibele Lucena: Foi compartilhando as experiências que a gente levou os nossos conflitos dentro do projeto, de não ter nenhuma relação *a priori* com a Zona Leste e de fazer um trabalho de intervenção lá. Vários outros conflitos e experiências foram vindo e a gente foi reunindo tudo, tentando organizar e anotar num painel experiências e exemplos de onde a catraca poderia ser um símbolo, até que chegou alguém e disse para fazer um monumento à catraca. A catraca sendo eleita para representar todas as manifestações de controle. Então fizemos o *Monumento à catraca invisível* e o colocamos no Largo do Arouche.

E aí vocês pegaram uma catraca velha e colocaram na praça...

Cibele Lucena: Sim, a gente comprou uma catraca em um ferro velho na Zona Leste e procuramos um pedestal sem busto. No Largo do Arouche, tinha um pedestal assim na época, agora não tem mais (risos). Vimos aquele largo cheio de bustos e percebemos que tinha tudo a ver colocar a catraca no meio daquilo.

Colocamos a catraca com uma plaquinha dizendo “Monumento à catraca invisível”; veio também daí a ideia de um programa, muito da influência do GAC na época, das discussões que a gente tinha dentro do projeto de se criar um programa público. A gente também criou um logotipo. Na época, a Marta estava na prefeitura e tinha aquele logotipo dos bonequinhos e a gente fez um com as catraquinhas. A ideia era criar um “programa oficial” que inaugurasse o que chamamos de “Programa para Descatracalização da Própria Vida”.

O Sesc levou a ação da catraca numa boa?

Cibele Lucena: O Sesc sabia da ação e foi tranquilo.

Porque o GAC teve problema com o Sesc por causa dos paraquedas na Avenida Paulista...

Cibele Lucena: Sim, mais do que com a gente. Com a Frente 3 de Fevereiro também. O racismo policial e os paraquedas do GAC estavam chamando mais atenção e a catraca conseguiu escapar (risos).

Logo depois, o monumento virou notícia na *Folha de S. Paulo*. Em algum momento, o Contrafilé imaginou que isso poderia acontecer?

Cibele Lucena: Não era o nosso objetivo, mas a gente sabia que esse deslocamento estava aí porque tinha o trabalho do PCC feito pelo Mico. Essa experiência do Mico deu repertório para perceber que existe um lugar que você pode se colocar e fazer o trabalho se desdobrar.

Que lugar é esse que vocês descobriram? Qual é a sacada?

Cibele Lucena: É intuitivo mesmo (risos). É da precisão do momento e do lugar.

Joana Zatz: Eu acho que tem essa dimensão do próprio fazer. Tem a ver com o tempo e o espaço. O tempo oportuno de fazer essa discussão na Zona Leste e de testar a ação com as pessoas, antes mesmo de fazer o monumento... Vimos que tinha essa questão da potência do símbolo. Agora, nesse momento histórico, político e social. E o espaço do Largo do Arouche, aquele lugar com um patrimônio histórico... Mas isso não apareceu antes, era meio intuitivo e o grupo só percebeu depois. Os bustos, toda essa questão do patrimônio histórico abandonado, tudo isso é muito significativo em um espaço público que resiste e que não é ressignificado pelas pessoas.

Cibele Lucena: Tem também uma posição de quem constrói a história dita "oficial", a história dos monumentos, dos bustos que a gente nem sabe de quem é aquela cabeça. E ainda por cima, colocamos a catraca na frente do Departamento do Patrimônio Histórico... foi um pouco na intuição, mas também tinha uma discussão sobre uma outra forma de fazer monumento e de discutir os posicionamentos de uma história oficial e não oficial. Tinha muita coisa envolvida, mas nada muito teorizado e planejado.

Joana Zatz: E tem uma consciência do nosso lugar, de que a gente representa um lugar não oficial da história. A construção de um fazer e de uma prática no mundo que quer sentir que está construindo a história, a cidade, a cada momento e instante. Inventar novos programas para a vida, novos modos de ocupação do espaço público colocando nosso próprio corpo em ação. Quando saiu a mulher do patrimônio histórico falando de patrimônio abandonado e em retirar a catraca, percebemos que houve uma interferência forte nesse ponto, e que isso poderia ser uma das questões mais importantes do trabalho. Tinha também o anonimato, de não assinar o monumento, porque é muito importante

aquilo que fica e é apropriado por qualquer um. E também do quanto em São Paulo isso foi cooptado rapidamente como depois foi, virou moda...

Depois da *Folha*, vocês assumiram a autoria do trabalho...

Cibele Lucena: É, a gente assumiu forçosamente. O jornalista entrou na *internet* e descobriu pela divulgação do *site* do projeto *Zona de Ação*, dentro da página do Sesc. Acho que ele deve ter ligado para o Sesc, pediu o nosso telefone, ligou várias vezes...

Quem era o jornalista?

Cibele Lucena: Não lembro do nome, mas lembro que eu briguei pra caramba com ele (risos). Eu acho que foi ele quem fez a primeira matéria e assinou como “da reportagem local”. Quando o jornalista falou com a gente, não contou que era ele que tinha feito essa primeira reportagem. O texto dizia que a prefeitura não sabia quem tinha colocado a catraca, de onde ela veio, não fazia nenhuma associação com aquilo. A reportagem não tinha nenhuma leitura daquele monumento, ignorava completamente uma catraca em cima de um pedestal com a placa. Só discutia o patrimônio histórico, de ter colocado lá e fazia, de alguma maneira, uma associação entre a catraca e o desaparecimento dos bustos, como se quem tivesse colocado a catraca estivesse roubando busto... Era uma coisa bem desarticulada, sem qualquer relação com o “programa para a descatracalização”. Acho que depois ele percebeu isso. Depois de ter feito a primeira matéria, creio que ele notou que isso daria pano pra manga. Ele foi atrás e conseguiu conversar com a gente, daí ele fez essa matéria com o grupo assumindo a autoria.

Há um diagrama deste trabalho no catálogo da exposição que o Contrafilé participou em Kassel e que mostra o seguinte: a partir de uma situação real, o grupo identifica uma urgência e propõe um símbolo como elemento disparador de uma transformação. Que tipo de transformação vocês acham que este trabalho da catraca produziu?

Joana Zatz: Há tantos níveis de transformação... Não é no sentido real, concreto, não é que as catracas visíveis e invisíveis acabaram, e nem que elas vão acabar tão cedo. A transformação não está aí, mas está muito mais na nossa percepção, que daí foi se espalhando para as pessoas que estão próximas e que participaram do processo. Até pelo Movimento Passe Livre, que também se apropriou do símbolo, mas da catraca pegando fogo, quando os estudantes criticaram a Fuvest e colocaram fogo em uma catraca.

Pois é, e em janeiro de 2005, a redação da Fuvest pediu para que os alunos discorressem sobre a “descatracalização da vida”, o que gerou um artigo do Fernando de Barros e Silva, colunista da *Folha*, criticando o tema da redação. Como que o grupo analisou essa situação?

Joana Zatz: Tudo isso revelou os diversos discursos em relação a um fato social. Para o grupo, ficou muito claro isso. Primeiro vem o nosso trabalho e, automaticamente, começam a aparecer diversos posicionamentos em relação a isso. Tem desde a diretora da Fuvest, que escolhe este tema para o vestibular, até o Fernando de Barros e Silva, que fala que isso era “retrógrado”, que parece “68 requeitado”. Tem esse discurso conservador, mostrando como se a gente não pudesse ver no presente e nessa estratégia uma real transformação em relação à década de sessenta, de não ter nenhum interesse em pensar sobre isso... Mas aí vem o movimento estudantil queimando a catraca na frente da própria Fuvest e o Itaú se apropriando disso com uma campanha publicitária. Ou seja, é um fato social que gera automaticamente diversos discursos e posicionamentos. Na verdade, a gente ficou muito feliz com todas as críticas, mesmo daquele Reinaldo Lourenço na revista *Bravo*, que foi muito pior que a do Fernando de Barros e Silva.

Cibele Lucena: Ao mesmo tempo, a ação teve uma vida própria, que é muito maior que o texto do Fernando de Barros e Silva e o texto na *Bravo*. O trabalho deu um salto e ganhou uma autonomia. Quando o movimento estudantil se apropria do símbolo e queima a catraca na frente da Fuvest – falando que a própria Fuvest é uma catraca, das taxas e das cotas – assim como o Movimento Passe Livre pega essa imagem da catraca pegando fogo e repete, indo embora para várias manifestações no Brasil todo, você percebe que o trabalho deu um salto muito maior...

Joana Zatz: Para a gente, o mais importante de tudo isso foi a contribuição ao movimento e a própria diferença a partir do mesmo fato, como que cada um se posiciona em relação a ele e o quanto se produz em conflito de visão em relação a isso.

Cibele Lucena: Algumas pessoas até falavam “vocês não vão processar o Itaú? Não vão pedir *royalties*?” Não, porque não é a gente que está em jogo, mas agora estamos entendendo o Itaú e todas as outras vozes dialogando num campo de forças. Tinha também o Laerte fazendo tirinhas, aproveitando o Homem Catraca na descatracalização, e isso era o mais interessante. E era ver também como que a coisa sobrevivia às vozes mais conservadoras. O Itaú não matou isso, mesmo que tenha cooptado no dia seguinte, não perdeu a força. O que a gente fez foi pegar esse material e fazer uma documentação. A gente se apropriou desse campo de força e fez uma documentação nossa, colocando as coisas lado a lado para entender o que aconteceu. Apresentamos isso na Alemanha junto do diagrama. Foi a nossa primeira tentativa de organizar esse material.

Com o Mico, os registros das ações não eram tão importantes. E hoje?

Joana Zatz: Hoje é importante porque o grupo percebeu essa reapropriação, o quanto isso também é uma arma. A partir do momento que a gente constrói o

nosso posicionamento, colocando um do lado do outro – o Itaú, o movimento estudantil, o Laerte e o Fernando de Barros e Silva – estamos construindo um discurso alternativo que foge dos discursos conservadores. Isso também é um trabalho, uma forma de difundir as ideias, de mostrar as diferenças entre a apropriação de um e do outro.

Depois dessa experiência da catraca, como ficou a relação do grupo com o ativismo? O Contrafilé ainda se coloca como um coletivo de arte, ou acha que o engajamento social tornou-se mais importante?

Joana Zatz: Eu acho que há diferenças dentro do grupo em relação a isso... Na verdade, a gente está em um momento de discutir essa questão porque tem parte do grupo que está radicalizando para um lado, de ter mais relação com os movimentos sociais e de construir símbolo juntos. Porque a gente viu a apropriação do movimento estudantil e do Movimento Passe Livre em relação à catraca, vimos o quanto o símbolo é importante para a contaminação social em relação às ideias do movimento e o quanto é necessário avançar nesse sentido. Tem uma parte do grupo que está indo muito por esse caminho, de ir para os movimentos, e uma outra parte teme perder todo o lado da potência simbólica. Quando você começa a trabalhar com movimento social, os tempos são muito mais lentos, a construção simbólica pode se perder e há discussões políticas. O símbolo pode ficar mais fraco, menos potente...

Na verdade, eu acho essa divisão uma grande besteira. Para mim, a função social da arte é transformar as formas de representar, de apresentar e simbolizar a realidade. Transformar as formas de pensar só faz sentido se a arte se inscreve de fato no tecido social. A política e a arte não estão separadas uma da outra. O símbolo só tem potência política se tiver potência estética, e vice-versa.

Em muitas das conversas que tive com os coletivos de São Paulo, ao serem questionados sobre os motivos que os levaram a ir para rua e fazer uma intervenção, muitos responderam que isso é uma questão de urgência, se referindo principalmente às ações realizadas na ocupação Prestes Maia. A Joana falou em “urgência da vida”. Mas até hoje essa palavra “urgência” não ficou muito clara para mim... Que urgência é essa que fez o Contrafilé ir para o Prestes Maia?

Cibele Lucena: Mas o Contrafilé nunca fez trabalho no Prestes...

Bom, é por isso que eu quero saber. Vi alguns convites com o nome do grupo em festas e ações no prédio. Como foi a relação de vocês com a ocupação?

Cibele Lucena: Foi mais pessoal, individual e com outras parcerias. Eu trabalhei bastante com o Integração Sem Posse e a Frente 3 de Fevereiro. Como grupo, o Contrafilé nunca fez um trabalho lá. O grupo está sempre no meio das listas dos coletivos. Se existe um apoio, o Contrafilé está lá dando

força para os outros grupos. Fomos algumas vezes lá, como no momento da *Bienal de Havana*, mas as participações foram muito mais pessoais.

Acho que isso aconteceu porque o Prestes Maia, dentro do nosso processo de grupo, não dava... Porque é uma questão da urgência, uma questão da demanda do grupo que estava em outro processo, fazendo outras parcerias e com outros movimentos.

E você, Joana?

Joana Zatz: Meu contato foi muito mais de ir na ocupação e ver o que estava acontecendo, mas não de fazer um trabalho. Hoje em dia, tenho mais vontade de entender melhor essa situação...

Cibele Lucena: É muito complexa essa relação com o Prestes Maia. Tenho a sensação de que é uma relação que precisa ter mais... Aliás, o Gavin [Adams] mandou um texto sobre isso esta semana.²⁷ Você leu?

Li sim. Conversamos bastante antes dele mandar para as pessoas.

Joana Zatz: Tenho uma autocrítica muito forte em relação ao Prestes Maia. Comigo, o que aconteceu foi discordar de muita coisa e isso não ser discutido e somado. A riqueza da coisa está na discussão e no diálogo conjunto. Quanto mais você discorda, mais você tem que construir uma coisa consistente. Eu ficava observando muita coisa à distância. Não sei se isso acontece, mas esse negócio de discordar e esquecer é uma despolitização por ser uma não disponibilidade em realmente discutir os assuntos, em entrar em conflito. A gente tem dificuldade de elaborar um pensamento a partir do conflito. Ainda mantenho a minha posição sobre o que eu discordava na época. Hoje, eu iria até lá para olhar isso. Eu falava muito que a gente não tem que ir ao movimento social, mas que a gente tem que se constituir como movimento. E esse é o meu receio. A gente tem um tipo de inserção social, de lugar no mundo, não dá para abandonar isso. Temos que partir desse nosso lugar e transformá-lo também em movimento.

Cibele Lucena: É porque tem essa situação confusa, do lugar onde você e o outro estão e de como construir junto. Tenho a sensação de que no Prestes faltou uma coisa mais debruçada, no sentido de organizar e de sistematizar a própria experiência. Ela foi muito experimental, sentia muita falta de organização, que às vezes se perdia e se confundia. Chegava uma hora que você não sabia mais... Estavam os artistas, os moradores e tinha uma hora que era uma confusão geral. Você não sabia mais o que estava fazendo ali, se a gente tinha de levar símbolo ou um pacote de leite. Sabe quando começa a virar uma confusão de lugares? Ou o que significava ter um espaço na mídia? O que

²⁷ O texto é "Coletivos de arte e a ocupação Prestes Maia em São Paulo", dezembro de 2006. Disponível em: <<http://www.cidadesemnome.org.br/artigos/2007-1-gavin.pdf>>.

estava acontecendo com a biblioteca, com o seu Severino e isso tudo aparecendo na *Folha*? Era muita gente envolvida...

Mas é por isso que tem este problema com a urgência. Às vezes, dá a impressão de que muitos grupos levaram isso ao pé da letra, sabe? Desde o ACMSTC e as coisas foram acontecendo...

Cibele Lucena: Mas eu senti isso também nesse processo. Chegava uma hora que era muito confuso. Alguém falava pra ir na desapropriação... E fomos lá, tomando tiro de borracha e todo mundo se fodendo. E também precisava levar leite, dormir debaixo da lona preta e colar lambe-lambe de noite... Tinha uma relação muito interessante e densa, tinha muita coisa ali, mas às vezes virava uma confusão. A “urgência” virava “emergência”, com pouca sistematização e aprofundamento coletivo.

Joana Zatz: E isso tem muito a ver com a ideia de não se formar como movimento antes disso. Você perguntou sobre a urgência, qual a nossa urgência? A nossa grande urgência, de fazer isso que a gente faz, é a de criar espaços de discussão, de vida cotidiana, de prática, de fazer, das coisas mais banais com que se possa imaginar. É criar espaços na cidade, outros espaços que a gente possa dialogar e pensar juntos. Criar espaços públicos, de interseção real, que não sejam mediados por qualquer esfera, pela mídia, pela universidade... Que a gente tenha autonomia na criação de espaços.

Que projetos mais recentes o Contrafilé tem pensado sobre essa criação de espaços?

Joana Zatz: Tem um projeto chamado *A Rebelião das Crianças*, em contato com um movimento de mães dos internos da FEBEM chamado AMAR (Associação de Mães e Amigos da Criança Adolescente em Risco). A AMAR é uma organização que luta pelos direitos dos adolescentes. A gente tá começando, tentando entender qual é o nosso papel. Com a dona Conceição, que é a grande voz do movimento, e com o Éderson, que é um ex-interno, estamos construindo uma relação com eles.

Cibele Lucena: O projeto começou há dois anos. Começamos olhando para as primeiras rebeliões de abril de 2005, olhando para o jornal e vendo os discursos. O nome do projeto veio de uma ideia de deslocar esse nome “interno”. Quando a gente lia o jornal, toda vez que apareciam as palavras “interno”, “criminoso” e “marginal” a gente trocava por “criança” para ver o que acontecia. A gente começou a pensar sobre esse lugar do jovem, de ver como o jornal constrói essa juventude como criminosa e marginal, e que espaços são esses de cárcere juvenil... A gente olhava as imagens para entender como eles se comportavam fisicamente nas rebeliões, em entender o que é uma rebelião, como ela surge e por que, se ela pode ser um momento de resistência e se ela pode lutar por direitos humanos.

Começamos a investigar tudo isso a partir dos jornais. A gente sentiu necessidade de ir se aproximando da FEBEM e dos jovens. Até que descobrimos a existência desse movimento organizando de mães, e fomos nos aproximando, criando vínculos. Começou no ano passado e, aos poucos, estamos pensando construções simbólicas em conjunto.

Joana Zatz: Nosso papel é tentar organizar com eles alguns dizeres e de como simbolizar toda essa experiência.

Cibele Lucena: Todo 4 de outubro, as mães fazem um ato em frente à Secretaria de Justiça contra a tortura. Quando a gente começou a se aproximar delas, a dona Conceição convidou a gente para ajudar simbolicamente a construir o ato, a pensar o que esse ato poderia ser, para que ele não fosse uma repetição de como ele vinha sendo, com microfone, falando na frente da secretaria e divulgando todos os números. Mostramos o trabalho que a gente faz e ela viu que isso poderia ajudar a construir uma imagem diferente daquela manifestação social, que se repetia sempre.

Fomos bastante na Cidade Tiradentes onde tem uma sede da AMAR, tem uma outra na Praça da República. Fizemos uma assembleia com as mães e fomos pensando juntas a ideia de um ato. Tivemos a ideia de fazer uma festa infantil, de trabalhar a ideia de meninos como crianças. E aí o Éderson, com muita clareza de todo esse processo de criminalização e manutenção do jovem, nos ajudou a pensar nisso. Fizemos então um ato que virou uma festa infantil. Produzimos uma mesa, as mães fizeram café, bolo, tudo foi levado para a frente da secretaria.

A gente mostrou para o Éderson a performance *Quem representa o povo?*, da Mariana Cavalcante, e ele ficou muito empolgado. Ele resolveu fazer um personagem, com a roupa *ninja*, todo de preto e segurando um cartaz que dizia “me roubaram o direito de ser criança”. Chamamos a Mari e ela foi com a performance dela, os dois fizeram a performance juntos. O Jailtão ajudou bastante a gente, chamou outras pessoas para colaborar. Aí foi uma festa com música, língua de sogra, comida e chapeuzinho. Foi uma mistura da nossa participação com a estrutura que as mães já tinham.

Como isso repercutiu na secretaria?

Cibele Lucena: Eu não sei como isso chegou na secretaria, mas a situação ali foi bem complexa, porque tinha muito morador de rua participando, criança que chegava para a festa e via esses cartazes das mães que mostravam desde dados concretos de tortura e de morte, histórico da FEBEM e até desvio de dinheiro.

Joana Zatz: Uma outra coisa que a gente está estudando é esse contraste de estar ali naquele tempo-espço e, de repente, ter a criança de rua fazendo bolinha de sabão na festa... Tem esse contraste, essa tensão foi o mais forte.

Cibele Lucena: Tem uma ironia bem esquisita.

Joana Zatz: É ter uma realidade acontecendo e daí você insere elementos simbólicos que, de alguma forma, expandem a própria realidade e o pensamento sobre ela, de construir uma imagem que surpreende.

Quero voltar para a questão do registro e da sistematização de uma experiência com um determinado grupo. A partir do momento em que você realiza um trabalho em uma comunidade, ou com um movimento, o registro é parte integrante desse processo, com uma possível circulação em uma instituição cultural, por exemplo. Como que o Contrafilé pensa essa circulação e autoria?

Cibele Lucena: É uma questão para nós, a gente já discutiu isso várias vezes. Mas tudo depende da forma como se constrói. Você pode ser perverso, como pode ser muito honesto. Tem um elemento aí que a gente está propondo, tem um lugar que é nosso, que é a conversa. Como o trabalho da catraca, que surgiu com uma discussão com todo mundo, mas a gente levou a ideia do programa para descatalização, levou para um debate, surgiu o monumento e entramos em contato com todo mundo depois... Isso foi uma maneira de não se aproveitar do trabalho de maneira perversa, de falar que não volta mais.

Com esse processo das mães, têm momentos de construção simbólica que são nossos, um lugar que a gente pensa e formaliza alguma coisa. Mas a questão é fazer isso voltar e estar sempre em um diálogo, devolvendo. Há muitas camadas nesse processo. Tem a camada de estar todo mundo junto no ato, mas tem o momento que o Contrafilé pode, a partir desse processo, fazer uma intervenção que está em outro lugar.

Joana Zatz: Essa relação demanda muito tempo para refletir sobre o trabalho. Tem uma hora que a gente acaba pensando só nisso. E aí, a relação com o movimento e com a vida se esvazia, ficando só a relação com a instituição. Esse é o grande perigo.

Entrevista com Frente 3 de Fevereiro e A Revolução Não Será Televisada

Entrevistado: Daniel Lima

Idade: 34 anos

Data: 9/03/2007

No seu percurso, como surgiu a oportunidade de trabalhar coletivamente? Partiu da experiência com A Revolução Não Será Televisada?

A rede que montou a estrutura do coletivo A Revolução Não Será Televisada surgiu antes. Ela surgiu como uma rede de amizade. São pessoas que trabalhavam em grupo desde a adolescência com uma trajetória em comum, seja em investigação de determinadas linguagens como aprendizado, e depois com manifestações mais organizadas.

Quando surgiu a ideia de formalizar isso em um grupo que tem uma cara e um corpo coletivo, identificado como corpo coletivo, aí já foi um segundo passo. De alguma forma isso já estava sendo construído e é importante para mim, exatamente nesse processo de constituição desses corpos coletivos, que eles não se separem dessa rede. Entenda que isso tem uma organicidade, que a todo momento a gente está trabalhando em grupo. Quando eu tinha uma carreira individual como artista, ela também estava sendo feita em grupo, sempre em articulações com outras pessoas. O fato da gente formalizar isso em um nome que dá um grupo não cria uma redoma. Na verdade, ela sempre se deu em aceitar outras formas dentro do grupo.

E na Frente 3 de Fevereiro? Como se dá essa organização coletiva?

No 3 de Fevereiro acontece o seguinte. Esse tipo de estruturação coletiva pode criar um tipo de normatização das relações, uma burocratização dos processos criativos. É preciso ficar muito atento a isso. É uma preocupação minha deixar viva essa organicidade de relações, como esse movimento interno do grupo.

Há esse ponto que você citou da burocratização dos processos coletivos, mas eu queria fazer uma provocação em cima disso. Por diversas vezes em que conversei com pessoas sobre o trabalho dos coletivos que você participa, as pessoas acabam se referindo ao trabalho dos grupos como “Daniel Lima e a Frente 3 de Fevereiro”, ou “Daniel Lima e A Revolução Não Será Televisada”. Você realmente se coloca no papel de coordenador desses coletivos?

A Revolução Não Será Televisada começou em 2002/2003 com um projeto que eu coordenei de uma apresentação audiovisual no Sesc Ipiranga. Dessa apresentação, a gente organizou muito material de vídeo e veio a ideia de juntar eu, o André Montenegro, o Fernando Coster e a Daniela Labra, que participou no começo, a elaborar um programa de TV com esse material. No começo, a ideia parecia um tanto absurda de fazer um programa de TV. A gente não tinha equipamento de edição e tinha que editar em uma ilha do outro lado da cidade. Nesse cenário da TV a cabo, que abria para a TV comunitária e universitária, conseguimos um lugar na TV USP.

Eu vinha de uma trajetória de um trabalho individual, mas, nesse processo de formalização dos coletivos, fui aprendendo a trabalhar ao mesmo tempo coordenando e tendo que não abrir isso para uma coordenação fixa. Dentro dos dois grupos [A Revolução Não Será Televisada e Frente 3 de Fevereiro], esse trabalho não se deu como uma coordenação fixa. Mas de fato, no início da Frente 3 de Fevereiro, a minha coordenação foi importante. A motivação de início da frente se deu com o convite da minha mãe, Maurinete Lima, uma das integrantes mais ativas do grupo, a chamar uma série de artistas para pensar, a partir do caso do Flávio Sant'Ana, aquele jovem dentista assassinado, como a gente poderia agir simbolicamente em relação a isso.

A minha participação como coordenador surgiu na execução do projeto *Zona de Ação*, alguns meses depois. Eu estava coordenando este projeto com o André Montenegro e a Cibele Lucena. A Revolução Não Será Televisada tinha uma prática de convidar parceiros para trabalhar, já que era um grupo pequeno, e pensamos em chamar a Frente 3 de Fevereiro. Nesse ponto, foi fundamental existir a minha coordenação para agregar o grupo dentro de um projeto que pudesse fornecer estruturas para uma investigação mais aprofundada. O trabalho da Revolução Não Será Televisada no *Zona de Ação* foi em parceria com a Frente 3 de Fevereiro. Os dois grupos desenvolveram *workshops*, intervenções (no caso a colagem dos cartazes e a ação *Atitude Suspeita*, em que eu me colocava em frente a um banco com uma câmera na mão) e material para a exposição no Sesc Paulista (com uma série de gráficos). Além de uma apresentação audiovisual coletiva em três pontos diferentes da cidade (Largo da Batata, Sesc Paulista e Sesc Pompéia).

No ano passado, a Frente 3 de Fevereiro se deparou com um projeto grande do documentário e do livro.²⁸ Contaminado muito por práticas pedagógicas de um outro grupo que eu faço parte, o Política do Impossível, com o apoio da Fátima Freire, veio muito claro na minha cabeça que essa dinâmica dos papéis em um coletivo precisa ser móvel. Há toda uma elaboração que a gente cria em dinâmicas de grupo para colocar isso em funcionamento, existindo aí um binômio entre papel móvel e papel fixo.

O papel fixo é o relativo a conhecimentos específicos. Eu tenho um *know-how* de fazer coordenação, de negociar com a instituição. Para isso, existe uma prática mesmo, um conhecimento em lidar com a instituição e de criar certas estratégias de intervenção urbana... De fato, meu *know-how* conseguido por vários anos trabalhando com instituições, tendo inserção com um nome que circula e que pode trazer a força do grupo para dentro do circuito da arte e também para dentro de outros circuitos pressupõe, nesse momento, uma certa verticalização. Já o Eugênio [Lima] detém uma parte de conhecimento musical. Nessa parte, a estrutura do grupo como o 3 de Fevereiro se verticaliza. Quando alguém vai pensar sobre como executar determinado conceito musical, obviamente, as pessoas que têm esse conhecimento específico têm um peso maior. Nesse momento, alguém pode coordenar, embora esse ponto não possa ser fixo por completo. É aí que entra o papel móvel. É preciso fazer esse

²⁸ Iniciativas patrocinadas pelo Projeto Vai, sendo o documentário um projeto para o *Doc TV*, da TV Cultura.

pêndulo entre a coordenação vertical e um momento de horizontalidade total, como quando a gente vai definir o conceito de concepção musical de um projeto, ou quando o grupo tem de conceber estratégias para intervir nesses circuitos e em situações específicas. O interessante é que se realize a rotatividade desses papéis. De repente, trabalhar em dupla com alguém que possa assimilar esse conhecimento. É um processo que não é simples e que também não pode ser burocrático.

Mas e a proposta de cada integrante do grupo passar pela coordenação de um projeto?

Isso precisa vir de uma motivação individual. Precisa ser um processo gradual de preparação para a pessoa que vai coordenar em um determinado momento. Essa questão é um dos maiores desafios para a própria manutenção do grupo. E mesmo também dentro de um grupo pequeno, isso também fica mais forte ainda porque os posicionamentos ficam muito claros. O problema é quando essa estrutura de trabalho é rígida e dura, fazendo pontes entre as pessoas e impedindo a organicidade inicial.

Agora, uma outra parte que a gente pode reconhecer nesse processo de burocratização do grupo está nas decisões coletivas. Toda a proposta é colocada coletivamente em um momento, isso migra individualmente com cada pessoa pensando como elaborar. Depois, a proposta volta para o grupo em uma coletividade, chegando a um consenso. Esse processo também tem que aceitar uma certa organização lateral; não necessariamente uma proposta do grupo precisa ser uma decisão de todos. A gente pode formar elos de afinidades que podem vir com outras propostas. Não é um processo de representação política mais tradicional, onde é necessário fazer um quórum no qual cada um fala e todos os elementos precisam aprovar uma ideia...

Imagino que esse formato coletivo que você está apresentando provoque muitos conflitos. Será que ao invés de gerar uma burocratização, essa disposição não acaba criando uma solução “corporativa” para o trabalho coletivo?

Acho que corporativo não é a palavra. Mas, dentro da prática de coletivos, quando a gente reúne projetos como a *Bienal de Havana* sobre o Prestes Maia, você vê claramente que há certos coletivos que têm uma orientação muito burocrática na forma de lidar com a reunião. De fazer uma lista de pessoas que vão ter falas, tempo estipulado para elas e as decisões passando por todos para serem consensuadas e postas em prática... É uma garantia democrática, mas, por muitas vezes, ela burocratiza tanto que começa a tornar a reunião insuportável, muito rígida e muito enquadrada. Essa estrutura não funciona se ela for rígida. Ela termina impedindo o processo criativo.

Passando agora para os trabalhos, gostaria de abordar a intervenção com as bandeiras da Frente 3 de Fevereiro. Fale um pouco sobre a forma como a ação foi pensada, as frases escolhidas e a negociação com as torcidas de futebol.

É um processo bem interessante porque tivemos o convite do Videobrasil e daí entra de novo a participação do Daniel Lima como artista. Eu tinha participado da *Mostra Pan-Africana* em Salvador, a convite da Solange Farkas, e esse primeiro contato com ela foi através do trabalho com *A Revolução Não Será Televisada*. Mostrei meu trabalho individual e ela me chamou para a mostra. Fizemos também um projeto para o 3 de Fevereiro que não foi aprovado, mas ela confiou na possibilidade do grupo fazer a abertura do *15º Festival Videobrasil*. Um trabalho foi comissionado, justamente o projeto das bandeiras.

O caso disparador das bandeiras foi o episódio envolvendo o jogador Grafite. Pensamos em como criar um projeto que pudesse dar conta dessa situação, aí veio uma discussão dentro do grupo em trabalhar com intervenções em estádio de futebol, usando a mesma estratégia das torcidas organizadas, só que com outro conteúdo e trabalhando com a escala da multidão. Com o projeto aprovado, começamos a colocar em prática, fizemos reuniões para decidir como fazer isso tecnicamente, o processo de entrada nos estádios, reuniões com a torcida organizada do São Paulo explicando o trabalho...

A gente já tinha uma frase, "BRASIL NEGRO SALVE", e esse era um desafio muito interessante e que resume muito do conflito que existe dentro dessa arte ligada ao ativismo. Ao mesmo tempo que você tem um projeto político a ser defendido, uma proposta política, ela precisa de objetividade. A gente sabia que a palavra "negro" deveria ser usada, não dá pra falar de uma forma tão metafórica algo que não tivesse um reconhecimento da questão racial. Por outro lado, eu não quero uma única leitura, mas que também tenha um dado poético no trabalho, que ele possa ter um desdobramento de interpretações, uma atemporalidade; que o trabalho não esteja ligado exclusivamente ao caso do Grafite. Não quero ligar o trabalho a um momento histórico de uma forma tão atrelada, de modo que ele não consiga flutuar atemporalmente. Em todas as frases, esse conflito está posto e ele resume muito bem a ideia de você defender um projeto político e ter que, ao mesmo tempo, abdicar desse projeto como um processo de criação poética. A frase "BRASIL NEGRO SALVE" tem duas leituras possíveis e que nos interessam. Uma é a "Brasil negro, salve" como saudação, assim como "o Brasil negro a ser salvo", a ideia de salvar esse Brasil negro que, a todo momento, está em conflito com a questão identitária e afirmação de sua cultura.

Houve toda uma descoberta para saber como se entra com uma bandeira de 20m x 15m no estádio, o acordo que se tem de fazer com a torcida. O tema racial também foi uma entrada nas torcidas que vivem isso, como na torcida Independente, cujo presidente é negro. Com a aceitação da torcida, tivemos a aprovação do trabalho pela polícia, que precisa aprovar o conteúdo de todas as faixas que entram no estádio de futebol. Em seguida, passamos para o processo de execução técnica da bandeira: o grupo estendeu a bandeira em um estúdio e foi escrevendo letra por letra, abrindo, secando e dobrando de novo. Por fim, discutimos o registro dessa intervenção...

Percebo que os grupos que você participa dão muita importância para o registro...

O meu trabalho final de graduação na USP foi todo voltado para essa discussão: a questão de como a intervenção e o registro estão intimamente relacionados. Uma coisa que eu aprendi é que na trajetória de trabalhos mais plásticos ligados com luz, com laser e fotografia, a ação tem que ser pensada a partir do registro; ela não está descolada disso. A poética está também no registro.

Esses dois momentos estão interligados e a potência que conseguimos da imagem da bandeira abrindo no estádio aconteceu porque ela foi pensada para ser gravada. Tem uma relação íntima entre esses dois processos e isso contamina a estratégia do grupo, de como fazer a ação que, em si, tenha um caráter midiático.

Essa preocupação vem de um trabalho individual, não só minha, mas acho que isso é prática de muito dos coletivos de São Paulo. Se você comparar com o cenário da Argentina e europeu, é muito diferente. Como o BijaRi e o Contrafilé, que formam uma parceria muito grande com A Revolução e o 3 de Fevereiro, você nota como esses coletivos dão uma atenção muito grande de como produzir o registro. O registro é um segundo momento do trabalho, não só uma documentação, mas ele deve se apresentar como uma potência de sensibilização que pode invadir o corpo dessa pessoa que não esteve no primeiro momento. Que a própria documentação seja uma intervenção.

As bandeiras foram muito pensadas nesse registro, seja um registro feito por nós, entrando com a câmera no estádio, ou feito também pelo espetáculo televisivo em torno do futebol. Imagina um jogo como o do São Paulo e Atlético Paranaense, na final da Libertadores de 2005 [dia 14 de julho], Estádio do Morumbi... Milhares de pessoas vendo no Brasil todo, com transmissão ao vivo pela Globo. Esse é o momento de intervenção da mídia! As bandeiras foram abertas pensando na possibilidade de isso ser transmitido... No final do jogo, a Globo mostrou a bandeira abrindo com a frase "BRASIL NEGRO SALVE". O mais interessante dessa ação é essa abertura para um tipo de intervenção que até então ninguém tinha executado no Brasil, a não ser as próprias torcidas. Acho importante uma proposta de intervenção midiática aproveitando o espetáculo televisivo.

Quais foram os outros jogos além da final da Libertadores?

Fizemos mais dois jogos no Campeonato Brasileiro: Em Campinas, Corinthians e Ponte Preta [14 de Agosto de 2005], usando a bandeira "ONDE ESTÃO OS NEGROS?", e Corinthians e Internacional no Estádio do Pacaembu, com a bandeira "ZUMBI SOMOS NÓS". Isso foi no dia 20 de novembro de 2005, Dia da Consciência Negra. Foi preciso ficar atento aos momentos em que a TV exibia a torcida. Isso acontece no começo do jogo, na hora do gol, no final do primeiro tempo e no começo do segundo tempo. Tentamos abrir a bandeira nesses momentos. No jogo da Ponte Preta, a torcida abriu uma vez só porque perdeu do Corinthians. No jogo do São Paulo, como eles ganharam, a torcida abriu a

bandeira no final do jogo e ficou um tempão; ela conseguiu ser filmada pelo zepelim da Globo.

A frase “ONDE ESTÃO OS NEGROS?” traz esse desafio de como executar um projeto com uma pegada política, mas que se insere dentro de um pensamento poético com interpretações diversas. Tem a ideia de onde estão os negros como reconhecimento, de quem se reconhece como negro, mas também o onde estão os negros como papel social.

Depois disso, a bandeira de “ZUMBI SOMOS NÓS” foi instalada no alto do prédio da ocupação Prestes Maia. Por que levá-la para lá?

O “ZUMBI SOMOS NÓS” já não era mais para o projeto do Videobrasil. Tínhamos feito duas bandeiras, a apresentação audiovisual e o espetáculo *Futebol*, com imagens projetadas das intervenções, música e narração. A equipe de músicos que foi contratada para fazer o projeto entrou mais tarde. Hoje, metade do grupo é formada por eles.

Para essa bandeira, a gente ainda não tinha a frase e recebemos um convite do Alfonso Hug para fazer uma exposição ligada ao tema futebol, patrocinada pelo Goethe, no CCBB do Rio. Tentamos fazer o trabalho no jogo do Vasco e Fluminense. Não deixaram, o Eurico Miranda não deixou abrir de jeito nenhum... Só a negociação com a torcida e a polícia não adiantou. Teria que fazer uma negociação com o dirigente.

Nessa trilogia, pensamos que a nossa conclusão desse trabalho seria a frase “ZUMBI SOMOS NÓS”, a ideia de que nós somos agentes da história. Não estamos trabalhando com a ideia do negro como um ponto vitimizado da sociedade, mas ativo. Aí vem a ideia de quilombo associada a Zumbi, que não recebe só negros, mas que vai se abrindo e agregando todos que estavam à margem da estrutura colonial: índios, negros, brancos pobres, brancos que não se encaixavam na estrutura colonial e todos eles vão sendo assimilados dentro da ideia de uma resistência do quilombo. Transferindo isso para o momento contemporâneo, se perguntarmos o que representa o quilombo hoje, teremos o próprio Prestes Maia. Lá, existe uma reunião de excluídos à margem da sociedade, certamente com pele mais escura e miscigenada. Pessoas que estão completamente dentro da sociedade em uma posição desprivilegiada. Da mesma forma, o Quilombo dos Palmares não estava isolado, ele fazia negócio com todas as fazendas, dentro de uma estrutura de importação e exportação. O Prestes Maia é a própria simbologia contemporânea disso. Com um movimento como o do Prestes, pensamos de que maneira pessoas que refletem sobre construção simbólica poderiam agregar a esse movimento uma mensagem que possa dar força tanto a ele como ao nosso trabalho.

Seria uma relação troca com o movimento?

Não penso em uma relação de troca, mas de contaminação entre as duas partes. Dentro do projeto da *Bienal de Havana*, imaginando que isso poderia ser a nossa inscrição dentro dessa proposição dos grupos realizarem intervenções na ocupação. Falamos com as lideranças do movimento e instalamos a

bandeira no topo do prédio, em um processo bastante complicado, pensando também essa intervenção dentro do circuito midiático.

A gente sabia que ia ter a desapropriação do prédio dias depois. Colocamos a bandeira em um domingo. Na segunda, os moradores paralisaram a Avenida Tiradentes. Usamos este momento para dar uma simbologia ao prédio, algo que pudesse ser lido por todos que estivessem ao redor, tendo várias maneiras de mostrar a bandeira, como por exemplo num telejornal. Mesmo que o repórter não dissesse que aquilo era um quilombo, aquela leitura seria inevitável para quem conhece a história de Zumbi. Nesse ponto, o trabalho traz a abordagem de um sentido de resistência, diferente da abordagem comum da mídia em relação aos sem-teto que, normalmente, mostra o movimento de moradia como criminalizado, formado por pessoas que invadiram propriedade privada e que deveriam ser retiradas pela polícia. O trabalho busca agregar uma dimensão histórica de resistência, que remonta para uma história do País.

A partir do momento em que você realizou este trabalho na ocupação, isso foi documentado e começou a circular em mostras de arte, galerias etc. Que tipo de retorno você acha que esses trabalhos que circulam pelas instituições podem trazer para a comunidade, seja para o Prestes Maia ou para a comunidade negra? Que contribuição é essa?

Essa é uma pergunta importante. Pensando primeiro na relação com as instituições: existe uma relação de troca. A instituição te dá um determinado valor para que se tenha uma determinada situação de trabalho. Para mim, é muito claro que existe um jogo nessa relação, de quem vai conseguir potencializar mais e saber utilizar melhor o que o outro deu. Aí entra o que o Goethe pôde fazer com aquilo que a gente forneceu para eles, a imagem e o vídeo de “ZUMBI SOMOS NÓS”, e o que a gente pôde fazer como potência de reverberação na sociedade com essa bandeira.

Existe a possibilidade de você ser completamente engolido pela instituição, dela se apropriar do trabalho e fazer um uso com muito mais potência de circulação e reverberação que você mesmo. Mas existe o oposto, de como você pode desdobrar esse trabalho em várias outras consequências que irão ter uma inscrição histórica muito mais potente do que com a instituição.

No caso do Goethe, era interessante não dar o trabalho pronto, mas que um novo trabalho fosse patrocinado. Acho que esse é um aprendizado com as instituições, porque elas precisam correr um risco, não podem ter uma estrutura toda dada. As instituições têm um espaço protegido que elas querem manter e a nossa função como artista é esticar esse espaço, de colocá-las nesse jogo. Se elas querem um trabalho de coletivos e de ativismo, então as instituições devem correr o risco de fazer um trabalho novo.

E esses trabalhos podem criar tensões dentro da instituição. Por exemplo, o trabalho do A Revolução Não Será Televisada no *Zona de Ação*. O grupo teve problemas com o tema sobre a polícia.

Exato, as relações com o Sesc pegam em alguns pontos. Quando se debate sexo ou violência, o Sesc gera um conflito. Mas é interessante analisar que esses conflitos acontecem não nos primeiros escalões, mas na base. É o programador, é o técnico de som que vai lá e abaixa o seu som. É um tipo de ideologia colocada e espalhada dentro do Sesc e a pessoa que bloqueia isso não está no topo. Mas é a pessoa que executa, que assimila a ideia de cultura e lazer como sendo “cultura é lazer”, e por isso, ela não deve ferir a família que deve ser preservada...

Se no Sesc, no Goethe ou no Videobrasil as relações com a instituição não estão muito colocadas, em eventos como a *Virada Cultural*, que a prefeitura faz no Centro de São Paulo para o processo de revitalização e grupos que participam com resistência a esse processo recebem dinheiro para isso, o conflito está claro. Quem vai saber usar melhor nesse jogo as suas potências? É o grupo que recebeu o trabalho e potencializa o discurso e a vivência dessa resistência à revitalização, ou é a prefeitura que soube usar isso como um processo de revitalização e, simbolicamente, de limpeza do Centro? É um jogo que não está dado e tem que analisar caso a caso.

Eu ainda quero saber mais sobre o retorno à comunidade, qual a posição da Frente 3 de Fevereiro nesse encontro com o Prestes Maia...

Tem um posicionamento ético aí. Mas, para falar disso, vou fazer um paralelo com a educação, como a Fátima Freire bem coloca a ideia da devolutiva. Em um grupo, dentro dessa ideia de pêndulo entre individual e coletivo, existe um movimento. Imaginando que o coletivo é o Prestes Maia e o individual é o 3 de Fevereiro; o 3 de Fevereiro foi na ocupação, percebeu uma determinada situação, voltou, organizou uma proposição e devolveu para o Prestes Maia. Isso teve uma reverberação que volta para o 3 de Fevereiro, que põe em circulação em outros circuitos diversos de como fazer essa devolutiva de novo para a ocupação. Esse movimento não tem uma solução, mas, certamente, esse pêndulo tem que estar em movimento.

A devolutiva tem que acontecer porque há um compromisso ético sobre o que você está fazendo, com o objetivo de ter desdobramentos mais aprofundados disso. Vejo isso como uma situação pedagógica, que você nunca sabe de fato se as pessoas que passaram pela sua proposta foram modificadas, se fizeram intervenções na rua, se isso trouxe uma modificação na vida delas. Não dá para saber, mas o que existe é uma tentativa de criar uma situação potente para essa transformação e um posicionamento mais crítico.

Uma coisa interessante no Prestes é que, depois de ter colocado a bandeira, perguntamos para os líderes do movimento o que eles acharam do trabalho. Todos gostaram. Depois, em uma conversa com os moradores, uma moça falou “ah, eu achei bonito. Mas quem é Zumbi?” Percebemos que várias pessoas não

sabiam quem era Zumbi e essa é uma nova devolutiva que a gente precisa dar, contextualizar quem é Zumbi.

Como você vê a inserção dos artistas dentro dos movimentos sociais?

Aí é que está. Esse pêndulo não pode virar abdução, de artistas que entram no movimento social e são abduzidos, não retornando para uma criação de organização individual. Ficam por inteiro dentro do movimento social e é preciso ter uma energia grande nesse processo, o que não é fácil. São pessoas que foram engolidas pelo movimento e depois saíram completamente apavoradas dessa situação... e não voltam mais, porque viveram demais aquilo e não souberam fazer esse pêndulo funcionar.

Depois dessas experiências, como você pensa hoje essas relações da arte com o ativismo? Em 2003, recordo que você organizou com o Túlio Tavares e o Eduardo Verderame o *1º Congresso Internacional de Ar(r)livismo*, em reação à reportagem publicada na *Folha de S. Paulo*.

Eu morava com o Túlio e o Eduardo na mesma casa, um celeiro de coletivos, vários saíram dali. A partir da reportagem da Juliana Monachesi sobre “artivismo”, várias pessoas se sentiram excluídas e mal descritas na matéria. Havia um debate que precisava acontecer. Aí, resolvemos convidar os grupos que estavam envolvidos nesse movimento e também convidamos a Juliana. Conseguimos desenvolver uma discussão única que eu acho que hoje, se convidássemos esses mesmos grupos, não iria acontecer porque cada um tomou rumos mais separados, criaram-se distâncias e rixas pessoais. A Juliana Monachesi se recusou a ir, mas todos os grupos foram. O interessante é que depois, a gente firmou um pacto em que cada um iria escrever um texto sobre o que a gente tinha discutido, ou sobre o que quisesse, e isso seria compilado em uma publicação.

Com relação entre arte e ativismo, é preciso entender que há objetivos interligados, campos de interseção e há campos em que uma separação é necessária. Lembro de uma fala que eu fiz no *Videobrasil* sobre arte e política, de como a arte política pode reconhecer o nosso trabalho com essa ligação com o ativismo, mas, ao mesmo tempo, ela rotula o trabalho de uma determinada forma que é negativo para a sua inscrição histórica. Primeiro porque isso coloca como se toda a arte não fosse política e toda a arte é política. Quando o artista está na galeria, ele está fazendo um tipo de política, mas é uma política do consenso dentro de um sistema de arte que funciona assim. A política de quem trabalha com movimentos e tenta inserir isso no circuito artístico é uma política de dissenso, diferente do que o sistema estabeleceu como funcionamento básico. Outras rotas e outros caminhos são criados para este tipo de inscrição histórica.

Um outro ponto colocado na relação entre arte e ativismo é que a arte está ligada temporalmente a um determinado fato e um período. Me parece que quando você coloca a arte nessa perspectiva ativista, se retira dela sua principal força, que é a atemporalidade, a capacidade dela comunicar daqui a

50 anos. Se eu te perguntar o principal livro que você leu na vida, ele tem uma atemporalidade; provavelmente, ele não está ligado ao nosso tempo presente ou à nossa infância, mas a outros tempos históricos que a gente consegue ressignificar.

Você acha então que a arte ativista corre o perigo de ficar datada?

Sim, porque a gente incorre no erro de querer descrever exatamente o período, dizendo que é arte e política porque está trabalhando com movimentos sociais do Centro. Tudo bem isso, para mim é a situação disparadora, mas a gente não pode perder o pé desse projeto político específico do movimento sem responder a uma inscrição poética de uma atemporalidade. Dentro dessa discussão entre arte e ativismo, há esse conflito de como defender um projeto político objetivamente e, ao mesmo tempo, subjetivamente. Desdobrando isso, há uma capacidade subjetiva dessa mensagem, a capacidade dessa mensagem atingir não só um corpo racional, mas vibrátil e sensível. Esse é um desafio posto a todos os grupos que fazem este tipo de trabalho. Alguns executam de forma mais potente, outros, de forma menos potente.

Um outro caminho para a arte ativista é essa capacidade de atravessamento de vários campos, a capacidade de transversalidade. De atravessar movimento social e político, participar de festival de vídeo, de festival de teatro, de ir para a Alemanha e executar com movimentos de lá questões que não têm a ver com o movimento social, mas têm a ver com a questão dos imigrantes, relacionar isso com a questão racial brasileira, ir até a periferia de São Paulo e executar um trabalho... Essa possibilidade de atravessamento entre vários campos e essa capacidade de relacioná-los, como se estivesse montando uma cartografia, é um desafio e uma característica muito própria desses grupos que estão desenvolvendo trabalhos com política. Quem está produzindo dentro de uma política mais do consenso do sistema da arte tem uma vantagem enorme porque ganha potência de atravessamento desses campos. Acho que é aí que está a principal virtude desse movimento, que é a de conseguir atravessar esses campos e a dificuldade de montar uma cartografia lógica a partir desses pontos. O que diabos tem a ver a questão do imigrante na Europa com a questão do sem-teto aqui e a questão racial brasileira? Têm conexões, o desafio está em como articular isso. Do mesmo jeito, temos essa relação entre a construção musical que a gente faz com a construção de vídeo, com a construção cênica e a construção textual. É um desafio interessante e é uma possibilidade que se abre exatamente porque os grupos trabalham dentro de uma relação fora do sistema institucional e com os movimentos sociais. Realmente, acho que é isso que constrói o que há de mais interessante na arte.

Entrevista com Cia. Cachorra

Entrevistada: Fabiana Prado

Idade: 36 anos

Data: 18/09/2006

Quando foi criada a Cia. Cachorra?

Em 1998, fazendo performances teatrais e itinerantes, pequenos espetáculos que quebravam com o padrão da representação e da temporada. Essas apresentações eram realizadas em saraus, em lugares alternativos ou em bares. Desde o começo, o grupo vem migrando do teatro para essas novas linguagens como um laboratório de experiências. A gente misturou teatro com literatura, fizemos uma performance chamada *Voragem*, que era adaptada dos textos do Caio Fernando Abreu.

Além de adaptar o texto da crônica para a cena, chamamos um amigo para conceber o um espaço cenográfico meio surrealista, que já quebrava essa relação entre palco e plateia, pois era tudo junto com uma roda e um DJ fazendo a trilha sonora. Essa primeira intervenção da roda foi feita em 1998, no porão do Centro Cultural São Paulo. Não havia um compromisso com uma narrativa linear, mas era muito poético. Daí, cada garota do grupo começou a criar as suas cenas e isso foi dialogando com a performance.

Essa busca do grupo pela performance teve a ver com a técnica do Teatro Invisível, do Augusto Boal?

Naquele momento, o grupo ainda estava no espaço teatral. Quando a gente saí para a rua, aí sim, acho que tem muito a ver com a proposta do Boal. Quando ele fala do Teatro Invisível é isso, de você inserir no cotidiano aquelas questões que são coletivas.

Mas eu acho que o grupo ainda foi por um caminho um pouco mais radical, que era o de quebrar a representação. Tirar do teatro a cena e levar para ação como ela é, para a realidade. E dentro dessa realidade, diferenciar essa proposta como uma ação poética, com uma marca que a gente traz da literatura e da filosofia, juntando tudo isso em uma estética própria. Isso vem da nossa experiência de vida, é essa a ideia de arte vinculada à vida e sem uma separação formal.

Por que adotaram o nome Cia. Cachorra?

Esse nome surgiu de um universo rodriguiano, a gente achava engraçado esse negócio de “seu canalha, seu cachorro, sua cachorra”. Esse nome era tão bonito, tão sonoro, que a gente resolveu usá-lo. E também eram três mulheres. Na época, todo mundo vinha falar das cachorras do *funk*. O nome foi inevitável (risos).

O nome marca essa coisa do despudor. Há no cachorro aquele animal que desperta uma empatia pela própria pureza. Com as máscaras que fazíamos com os rostos pintados de cachorro, realizamos três intervenções muito

interessantes. Uma foi aquela em que fizemos umas socialites, batizada de *Mondo cane*. Elas falavam da condição social de uma forma politicamente incorreta. Distribuíamos tomate para o público, caso as pessoas quisessem atirar na gente. Elas eram odiáveis e a gente fez um pouco da catarase dessas personagens na rua, durante a *Vigília Cultural*.²⁹ Eram caricaturas das pessoas da alta sociedade que queriam ajudar os pobres, mas, ao mesmo tempo, deixavam transparecer o preconceito e a ojeriza da pessoa que está em outra realidade. A gente ficava dizendo que aquilo era uma afronta à estética, que a gente queria varrer os mendigos da cidade pra ficar tudo mais bonito. As pessoas questionavam se aquilo era apologia e se estávamos falando a verdade. Era um tipo de palhaço irônico. Aquilo era um alívio para as pessoas atacarem tomate (risos).

Esse trabalho ainda carregava a linguagem teatral. Depois dessa fase com a máscara, fizemos o *Liberte-se* com A Revolução Não Será Televisada. Esse trabalho marca mais uma ação poética, do diálogo e do documentário. Em 2003 e 2004, realizamos o *Liberte-se* na Argentina, no evento *Território AntiEspetáculo*, do Sesc, e no Festival de Teatro de Rio Preto. A gente repetiu a ação nessas ocasiões, mas foi totalmente diferente. Ação não se repete e é isso que marca a intervenção. É como teatro, não tem duas apresentações reais, mas a ação tem mais risco, improvisado e tempo real. Por trazer essa bagagem do teatro, o grupo consegue lidar com a improvisação de modo pleno. Tem que ter uma escuta e uma enorme presença corporal.

Como foi essa intervenção?

A gente saía nas ruas carregando uma placa vermelha com a frase “LIBERTE-SE” escrita em preto e as pessoas começavam um diálogo. Recolhíamos depoimentos das pessoas, de cada uma falando dos seus anseios. Editados, a ação e o vídeo viraram um vídeo-cenário para um espetáculo com o mesmo nome e com várias intervenções de corpo; umas das garotas do grupo, como canta *rap*, fazia uma MC nesse show. Foi um diálogo possível entre a intervenção e o teatro, dessa experiência de ir para rua e de trazer imagens que se transformam em peça integrante de um espetáculo.

A pergunta que veio neste trabalho foi essa: como criar um espetáculo que se propõe a ser um não espetáculo? Questionamos tudo isso, de usar o registro da obra como um outro momento da própria ação. Acho que quando você sai para a rua para fazer um registro, queira ou não, você está “induzindo” uma resposta. Quando a pessoa vê uma câmera na mão, ou uma palavra que dispare essa ação, ela já fica armada. O que a gente questiona é que isso não pode virar algo jornalístico porque a ação é artística, é poética, é sempre uma questão aberta que possibilita várias leituras. Mas sempre vai ter um recorte do editor, da pessoa que pensa o formato dessas imagens porque é um produto de comunicação, ela também está servindo a isso. Mas com cuidado para não

²⁹ *Vigília Cultural* foi um evento realizado em 2003 e 2004, organizado pelo grupo Bartolomeu. Com 24 horas de música, teatro e arte no Centro de São Paulo, o evento voltou-se para a situação dos moradores de rua da cidade.

interferir e fazer algo parcial e maniqueísta, de não induzir o que você quer ouvir...

Fala melhor sobre essa ideia de induzir uma resposta em um trabalho...

É que às vezes a gente quer ouvir o que já está formatado na cabeça... Porém, a surpresa é o grande barato. De repente, não é nada daquilo que você formulou. O improvisado é rico por causa disso. No meio do processo, o artista tem que reverter a pergunta.

O *Liberte-se* tem uma história muito curiosa. Estávamos andando com a placa no Centro de São Paulo quando chegamos em frente da Catedral da Sé. Teoricamente, a praça seria o fim do percurso que começou na minha casa, na Vila Madalena, e daí entramos no metrô e demos um giro pelo Centro.

Na Praça da Sé, tinha uma roda com um pastor pregando. Quando ele viu a nossa placa vermelha e preta, e ainda três mulheres vestidas de preto, achou que era alguma seita demoníaca afrontando. Até porque “liberte-se” é um jargão religioso, os pastores pregam a libertação. Paramos na roda para ver o que estava acontecendo e com a placa na mão. Foi daí que começou um insulto direto; a gente topou ver até onde ia. Eles queriam tomar a câmera, levar a gente para a delegacia...

O que o pastor falava?

Teve um momento que o pastor começou a pular e a gritar “liberte-se!”, tomando a palavra para si. O pastor deu o melhor dele (risos). Isso foi lindo porque é o artista chegando a uma não indução e a gente não foi de maneira propositada, deixamos a coisa acontecer. Não fomos para provocar, mas o trabalho causou uma reação e o pastor devolveu essa raiva citando o próprio trabalho. Ele disse que se a gente quisesse pregar, teríamos que fazer uma roda. É muito territorial... Isso tem a ver com o que você perguntou do Boal. É no cotidiano onde a coisa acontece de verdade. Ninguém planejou nada, era uma dramaturgia de uma palavra só para propor um diálogo.

Foi neste trabalho que vocês distribuíram balas de revólver no farol?

Sim, em uma intervenção em um semáforo. Usamos cápsulas de balas deflagradas que foram arrematadas no clube de tiro. Fizemos uns saquinhos, como aqueles que os vendedores fazem com um texto, e vendemos no sinal. As pessoas tomavam um choque com aquele texto que dizia “isso não é um assalto, estou pedindo uma ajuda para a minha família vendendo essa bala”. Era um trocadilho irônico.

Em Rio Preto, fizemos a mesma ação. Havia uns vendedores de frutas no sinal e daí trocamos com eles. A gente foi vender mexericas e eles venderam as balas. Eles venderam cinquenta saquinhos, o dinheiro ficou para eles e a gente vendeu umas cinco, seis mexericas (risos). Um deles carregava a placa com a frase... Muitas vezes acontece de uma pessoa do público abraçar a ideia e

continuar a performance. A autoria se dilui, a ideia é nossa, mas ninguém é dono dela. O que vale é experiência.

Gostaria que você falasse sobre as ações da Cia. Cachorra enfatizando a situação dos moradores de rua em São Paulo.

Para nós, a intervenção urbana parte da observação do meio. Morador de rua é um tema incrustado em casa esquina, não tem como a gente não olhar para isso. Se o grupo está falando dessa interação do corpo com o ambiente, é tudo isso: o espaço onde se vive, o espaço onde se passa todos os dias. É menos uma tentativa de chegar ao poder público e mais um diálogo direto com essa população.

Como artista, sempre foi uma questão em saber para quem eu quero fazer arte, onde eu coloco a minha linguagem e o meu pensar. É na realidade que está em casa esquina. Você tropeça na realidade, ela te incomoda. Como artista, eu desço do meu degrau social para buscar essa interferência e chegar a esse público, e não ficar falando de uma realidade emprestada. É muito diferente de, no teatro, fazer um laboratório como um mendigo, ao invés de passar uma noite na Praça da Sé conversando com essas pessoas! É a partir daí que a criação vem com a urgência.

O Brecht tem uma frase muito boa em que ele diz “você quer fazer arte para alguém? Então faça para os insatisfeitos.” Sabe aquela ideia de estar trancada no teatro, de pagar um ingresso, do público ir até você e passar por uma barreira quase intransponível de entendimento de acesso? Isso foi me motivando a pensar a criação a partir da fonte, de como ela era, sem mediação. Por que me colocar como uma mediadora dessa ação viva, ao invés de não dar voz àquele que é o personagem social? Também tem um pouco da ideia do Boal aí, que essas pessoas, os “oprimidos”, como o Boal chama, querem ter voz para uma transformação do indivíduo, que vai desencadear outras transformações sociais. Você não transforma a sociedade sem transformar as pessoas.

Em contato com a população de rua, percebemos como a pessoa se via e o quanto da invisibilidade pesava aí. Para a sociedade, isso representa assistencialismo ou um peso que as pessoas e o poder público querem maquiar, sem contato direto para saber quais são as necessidades e as urgências quando começa uma situação tão degradada...

Sim, inclusive tem aquele trabalho de vocês sobre isso, o *Movimento Perfumista*. Você contou um pouco dessa história naquele debate no final de 2005 com o Brian Holmes, Maurizio Lazzarato e Suely Rolnik. Aquela situação do morador de rua vivendo em uma praça na Zona Sul de São Paulo – na região com os prédios mais caros da cidade – que irritou os moradores porque não tomava banho...

Pois é, nessa investigação artística, eu queria saber o que estava acontecendo naquela praça, porque eu achei aquilo um disparate. Antes de ser artista, eu

sou cidadã. Quando vi aquela reportagem na *Folha de S. Paulo*³⁰, fiquei tão indignada e abismada que não poderia deixar passar isso em branco. Que relação é essa a ponto de, praticamente, sequestrar uma pessoa? Ninguém te pega na rua e manda você para um hospital psiquiátrico porque você está cheirando mal.

Primeiro fui até lá para conversar com o seu Manuel, para saber quem era aquela pessoa. Ele mora há algum tempo na praça, e daí eu fiquei pensando com quem eu queria falar sobre isso, onde a gente iria tocar nessa questão porque ela é delicadíssima. Além disso, você está lidando com gente que não está nem um pouco preocupada com o outro. É evidente isso! Resolvi não dar o foco no seu Manuel, mas falar com as pessoas que tomaram essa atitude de mandar expulsar essa pessoa, que foram os moradores, dos que têm poder aquisitivo e que fazem parte da “associação da praça”.

O que o seu Manuel contou quando você foi conversar com ele?

Ele é um senhorzinho que dorme na praça em um colchão com papelões, ao lado de uma lata de lixo. Você olha para ele e pensa “esse cara não é louco”, pacato e não incomoda ninguém. O seu Manuel está numa condição extremamente vulnerável.

Depois, fui conversar com os profissionais da saúde pública e eles me explicaram que a maioria das pessoas que a gente toma como maluco de rua não são loucas, mas é porque estão em um estado mental alterado. A maioria diagnosticada como louca é mandada para o Pinel, mas não tem nenhuma doença psíquica.

Me deu vontade de ir lá e perguntar para essas pessoas o que fede na praça, qual era o grande incômodo. E a maioria falava do cocô do cachorro! Ninguém falava do morador de rua, ninguém assumia o preconceito. A pessoa estava completamente invisível. Fomos descobrindo um monte de histórias. No dia em que eu fui visitá-lo, conheci um arquiteto que fez o projeto de um abrigo que ganhou prêmio de uma instituição. Ele inscreveu esse abrigo como moradia familiar, foi a maior polêmica entre arquitetos, mas era alguém pensando a função social da arquitetura. Sem território fixo, ele fez uma casa-móvel. O protótipo foi dado de presente para o seu Manuel, mas, quando o levaram para o Juqueri, destruíram esse pertence. Têm fotos da casa destruída no meio da rua, não podiam ter feito isso. Eu fiquei abismada, porque tem uma força tentando trazer soluções não definitivas, mas que fazem pensar em possibilidades. Do outro lado, há pessoas usando o poder de sua influência para varrer uma pessoa. Fui perguntar disfarçadamente para essas pessoas o que estava acontecendo.

³⁰ CAPRIGLIONE, Laura. “O morador de rua que irritou um bairro e acabou no Pinel”, in *Folha de S. Paulo*, 22/05/2005, caderno Cotidiano. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff2205200531.htm>>.

Como foi a abordagem?

Fomos vestidas de preto, com roupas finas, parecendo boas moças e com um crachá escrito “Movimento Perfumista”. Todo mundo olhava a gente na praça com um tapetinho, vassoura e jogando a sujeira para debaixo do tapete. Tínhamos *sprays* de “bom ar” e a gente passava na praça espirrando nos cocôs e nas portas dos edifícios. Passávamos também tocando os interfones dos prédios perguntando aos moradores se eles defecavam perfumado, que era a grande ironia da coisa. Usamos esse cinismo do palhaço para inseri-lo na realidade. As pessoas tinham reações muito alienadas do fato. Algumas pessoas se incomodavam com o perfume do bom ar, alguns porteiros falavam muito delicadamente sobre o assunto.

O jornalista da praça, um senhor de idade, negro, com um perfil semelhante ao do seu Manuel, foi quem chamou a Guarda Civil Metropolitana para recolhê-lo da praça. Da primeira vez, o seu Manuel fugiu assustado. Então incumbiram o jornalista de dedurar o seu Manuel quando ele voltasse. No vídeo da ação, aparece a gente limpando a sujeira na frente da banca dele e o jornalista dizendo que estamos “sujando a banca”. A gente responde que está varrendo a sujeira e ele pede para tirá-la dali. Aí se começa a ver qual a função social de cada um naquele lugar, nesse metro quadrado que é um dos mais caros de São Paulo na Vila Nova Conceição, com empreendimentos milionários.

Um dos últimos depoimentos do trabalho foi o de um funcionário da limpeza pública. Pergunto se tem alguma coisa que incomoda na praça. E ele responde “nada, só o velho ali”. O que observamos é que ele fala da condição desse outro que está em um degrau abaixo dele. Se fôssemos fazer uma pirâmide da escala social, teríamos o seu Manuel, o lixeiro, o porteiro, o proprietário etc. Nessa escala, o único que toca no assunto é o lixeiro. Daí a gente conclui: será que o seu Manuel é um problema do lixeiro?

Depois da notícia ter virado debate, formou-se uma comissão para retirar o seu Manuel do Pinel. E ainda uma juíza teve de conceder um *habeas corpus* para ele poder ficar na praça e não ser levado novamente. O que me chama atenção é, como que num bairro como esse, com pessoas que têm instrução, me pergunto quem é o sábio e quem é o ignorante?! Então é inevitável que as questões do nosso grupo surjam da realidade, dessa condição, senão eu estaria no Teatro Alfa divertindo essas pessoas... É uma outra função da arte, ela vem reforçar esses processos e movimentos. É uma colaboração mútua, na qual a gente retira daí um material para a criação, a urgência chama e a gente devolve com uma linguagem simbólica com um pouco dessa voz do excluído, do oprimido, desse outro que está aí. Nessa via dupla, há o espaço da criação e das leituras possíveis, porque o simbólico vem reforçar o político.

E o humor também se transforma em um ponto importante no trabalho do grupo.

O humor aparece, ele está dentro da nossa bagagem. Eu acho importantíssimo porque acredito que, quando se começa a levar tudo a sério, há uma perda

desse dispositivo do espontâneo, do jogo! O jogo não pode ser sisudo, senão fica muito difícil.

Qual a contribuição do teatro político e da performance para as táticas ativistas atuais?

O Adolph Appia tinha uma frase que dizia que, no futuro, a representação será um anacronismo e que todos seremos personagens sociais. É uma frase que eu pesquei do livro do Renato Cohen, o *Performance como Linguagem*. Isso me chamou muita atenção porque essa separação está cada vez mais inoperante. Quando você determina essas fronteiras, sendo o público e eu em cima de um palco italiano, isso diminui um pouco da função do vigor e da vitalidade da arte. Parece uma arte que foi ficando caduca, encaixotada, servindo a si mesma. Parece que ela fica limitada e limitante.

Essa arte teve o seu momento e chega uma hora em que pessoas precisam falar cada vez mais, de serem ouvidas e de usarem o seu potencial criativo. Se você for pensar, todo mundo é artista. A função de artista venho como uma função de trabalho. A criação é viva, a performance é a própria vida com uma lente de aumento. Chamo isso de *poética*, da vida que vai se aliando com essa necessidade de se expressar. Se você nega isso, um desequilíbrio acontece.

Mas esse movimento coletivo e poético tem força quando apresentado em um espaço artístico institucional?

Acho que tem, só não pode perder a liberdade com o conteúdo. Deve haver um cuidado no diálogo para não deturpar esses movimentos que estão falando de libertação do sistema de arte. Muitos grupos brasileiros têm dez anos de estrada, pelo menos, e a gente tem mesmo uma riqueza que é própria dessa geração, que não tem as amarras da instituição, mas um distanciamento. O sistema já tem tudo o que precisa e é importante que os coletivos burlam essas questões. Como é enquadrar uma coisa com uma linguagem extremamente libertária e colocá-la num formato? É um perigo eminente, mas tem que lidar com isso. A rede colaborativa dos grupos vem dar um reforço nisso, às vezes suprimindo as necessidades do outro.

Tem essa ideia do artista ser o agente, de fazer essas interferências como choques e depois voltar para o fluxo normal da multidão. É uma prática que não é nova, mas ela remonta a esse desejo de participação direta que nunca deixou de existir, de um desejo de falar dessas próprias questões que são muito mais caóticas do que consensuais. É um experimento que não tem uma fórmula, é o movimento social se misturando com o artístico e tudo bem! Essa relação não destrói o outro se tem uma troca mútua.

Quando se traz o simbólico, a gente muda a leitura de um ato social. Queira ou não, você está dando ignição na influência de um pensamento de uma época. Esse cuidado com a instituição deve estar paralelo a uma que tenha o entendimento com a arte pública. É muito importante que uma instituição apoie isso, de criar novas maneiras de ver e expansões de linguagem. E as pessoas são importantes nesse processo porque elas também participam disso, não é

uma arte excludente e elitista. Por exemplo, como entrar na *Virada Cultural* falando de gentrificação e do Prestes Maia?

Claro, é necessário tomar cuidado com essa situação do artista que trabalha com uma comunidade, de pensar melhor qual é o retorno dessa ação para um grupo ou movimento social...

Tem que tomar cuidado mesmo com esse negócio de chegar com uma coisa muito especial e depois ir embora. Parece um pouco colonizador isso, e não é para ser. Não acho que com esses grupos aconteça uma mentalidade assistencialista. Mas, em outros contextos, a gente acaba percebendo isso. Tem que chegar no mesmo patamar.

Teve um trabalho que fizemos com uma instituição, que foi uma oficina na Oswald de Andrade, culminando em um trabalho no Parque da Luz. Queríamos colocar uns barquinhos no lago do parque e o segurança levou a gente para a administração... Fizemos o trabalho, mas esse tipo conflito faz parte da prática, não tem como evitar. Os coordenadores da oficina deram total apoio. Esse entendimento é fundamental para provar que estamos fazendo um trabalho importante, que é uma discussão sobre a apropriação do espaço público, sobre quais são as fronteiras e como nos vemos em situações como a da ocupação Prestes Maia.

Falando em Prestes Maia, teve aquela ação cultural na ocupação no dia 12 de fevereiro deste ano, quando você levou uma placa com a frase “Zona de Poesia Árida” e a colocou na frente do prédio. Essa frase é muito interessante...

Essa frase surgiu justamente na oficina cultural da Oswald de Andrade, trabalhando durante três meses com os alunos. Saímos com eles pelas imediações do Parque da Luz fazendo um estudo de campo do local. Fomos levantando temas e frases para a oficina, chegando a um processo de construção de uma ação. A gente ficava falando “nossa, que lugar árido, tudo muito bruto e sem uma sutileza nas coisas.” Há as prostitutas que trabalham na região, então pensamos nos afetos que têm ali. Andando no parque, a aridez foi grudando até que percebemos que o lugar tem uma certa poesia, mas é uma poesia árida. Resolvemos falar de uma “Zona de Poesia Árida”. A poesia existe, mas ela não tem água para viver.

Pensamos em usar uma placa com a frase e entregar rosas vermelhas com um cartão para as prostitutas. Fizemos uns barquinhos de papel vermelho, que depois percebemos que eles pareciam umas vaginas. Entregamos flores e pedimos para que elas dessem os seus nomes para o barquinho e que escrevessem um sonho nele. A maioria do grupo era formado por mulheres e elas iam conversando com essas prostitutas, em sua maioria senhoras de 50 anos. Quando chegamos no lago do parque para soltar os barquinhos, ele estava seco. Mesmo assim, colocamos os barcos no musgo, na lama que tinha sobrado.

Os sonhos daquelas mulheres eram os mesmos que os nossos, como ter uma casa, um amor, ver o filho, voltar a estudar. Uma mulher disse: “sonho em

voltar a sonhar”. Não preciso dizer mais nada, né? É um trabalho que investiga a aridez que fica impregnada nas relações, porque a gente também desidrata o afeto.

Fizemos um desdobramento desse trabalho no Prestes Maia. Colocamos a placa com a frase na frente do prédio porque a gente também acha que o Prestes é uma Zona de Poesia Árida, onde tudo foi se embrutecendo. Existem muitas vidas que estão florescendo ali, mas é necessário olhar para aquelas relações e ver como o poder público e a polícia tratam essas pessoas a pau e pedra. Também é uma maneira de lidar com a coisa, porque se baixa a reintegração, é bomba para todo o lado.

Plantamos uma árvore na frente do prédio como símbolo de uma ação mais afetiva. Fizemos um canteiro para a muda e, ao lado dela, colocamos um bilhete com a frase “programa de irrigação poética”. É um pouco dessa metáfora da irrigação para acabar com a aridez. Para mim, isso é colocar poética no mundo, criar linguagem.

Conte um pouco mais sobre as suas impressões acerca dessa ação com a árvore no Prestes Maia. Muita coisa aconteceu nesse dia.

Como os coletivos foram convidados para a *Bienal de Havana*, resolvemos fazer um trabalho dentro da ocupação. Fizemos uma tarde de intervenções para ver o que surgia dali, e também de registros para a Bienal. Uma das intervenções foi a *Zona de Poesia Árida*, até porque é o mesmo bairro do Parque da Luz. Eu estava escrevendo no chão quando chegou a polícia, porque os rapazes estavam pichando o muro do lado... Um garoto que mora no prédio resolveu se juntar ao pessoal e pichar. Ele pediu a tinta para mim, aí eu dei, todo mundo estava colaborando e eu não sabia o que ele ia fazer. A polícia veio prender justamente o menino que é pobre e negro, não vai prender a loirinha que estava pintando chão. Fico pensando nisso, até onde os artistas estão colaborando e até onde os artistas estão causando... Não tem uma fórmula, é o bom-senso que tem que ser usado.

Nesse dia, surgiu uma performance chamada *Delicadeza*. Eu tinha um *display* com uma foto minha em uma pose lúdica segurando um escudo com a palavra. Era uma metáfora sobre o que seria lutar com delicadeza, questionando a possibilidade de usá-la como escudo. Estava com uma focinheira de cachorro na bolsa e a gente pensou em fazer uma outra coisa. Mas, quando vi um monte de gente chegando no garoto com violência, coloquei a focinheira para eu mesma não me exceder... Fiquei na porta da ocupação e a Floriana Breyer, que é do EIA, subiu na parte da frente do prédio. Nós duas ficamos criando uma performance em tempo real. Não sei se você lembra, mas vendo aqueles policiais, peguei o microfone e comecei a falar para que se pensasse em delicadeza. Simbolicamente, tirei a focinheira em frente aos policiais e comecei a falar “pensem em delicadeza, hoje é domingo, vão para as suas casas” (risos).

Teve aquele outro trabalho com as placas imobiliárias na ocupação.

Foi com a *Bienal de Havana* também. Quando teve o SPLAC do EIA, um dos trabalhos foi a construção de casinhas com placas, inspirada na história do seu Manuel na praça. As casinhas foram montadas com prego, martelo e arame e eram levadas para a rua como forma de questionar essa disparidade que, de um lado, tem a especulação imobiliária e empreendimentos gigantescos, e de outro, as pessoas morando na rua.

No Prestes Maia, montamos as casas, pintamos de branco e puxamos um “gato” para fazer a iluminação. Virou um espaço lúdico, a criançada tinha uma casa para brincar e eu acho que daí o trabalho ganhou um outro sentido, com outras possibilidades.

Vocês chegaram a testar as casinhas na vez em que o grupo foi na Praça da Sé...

Sim, quando a gente fez um acampamento na Praça da Sé para ver se as casinhas funcionavam. E funcionam porque são quentes. Ao mesmo tempo, elas também servem para montar uns compartimentos, virando um armário ou uma mesa.

Fizemos uma oficina com os moradores da praça e passamos a noite inteira conversando com eles. Temos pouco material registrando esse encontro porque a maioria não gosta de câmera. Mandaram que a gente desligasse a câmera e nós respeitamos isso. Durante uma noite inteira, fizemos uma batucada, sambamos e contamos histórias. Vimos de tudo, desde cara cheirando cocaína até um cara pegando uma faca para brigar com o outro e a gente intermediando. Uma garota teve um ataque...

Tinha muita gente?

Havia uma família e uns carroceiros, talvez dez pessoas. Era o momento em que eles estavam voltando do trabalho. Levamos um lanche, um garrafão de vinho e ficamos bebendo, conversando e cantando. Mais tarde, uns garotos apareceram e uma das meninas chegou com um vestido de festa. Ela tirou de algum lugar um vestido de tafetá com uma flor e chegou dizendo que queria participar do “baile dos gringos”. Cada um foi se apropriando de uma casinha e colocando seus pertences. Explicamos a eles que isso não era uma solução, mas era um trabalho de arte para fazer as pessoas pensarem. De cara, disseram que as casinhas não estariam ali pela manhã. De fato, recolheram.

Você não ficou com medo de enfrentar uma situação mais perigosa durante a noite?

Não, nada! A única coisa que eu percebi é que tem essa coisa do território. Você não pode chegar causando, mesmo porque você é o estrangeiro. Vi esse tipo de olhar dos moradores da praça para mim quando eles perguntavam “quem é essa daí?” Eles estão acostumados com as pessoas que vão lá explorar a imagem deles.

Sei que às vezes eu pareço um pouco ousada demais, de já ir chegando e se enturmado. A música ajudou na relação com os moradores da Sé porque viram que a gente foi passar uma noite com eles. Muito mais importante que gravar um depoimento ou fazer um trabalho foi este encontro possível de classes sociais, de pessoas completamente diferentes em uma relação de respeito e amizade. É uma atitude que aparece para mostrar que não é assistencialista. Ninguém quer camuflar as diferenças, mas descobrir quais são os encontros possíveis. É por isso que os artistas não podem chegar com licença poética sem perceber qual é o terreno! Tem que conhecer esse limite, fazer uma investigação para conhecer o outro.

Entrevista com Fabiane Borges

Idade: 32 anos

Data: 7/03/2007

A palavra “urgência” (desde a edição da revista *Parachute* sobre São Paulo em 2004) tem aparecido com muita frequência nas entrevistas que realizei. Ao serem questionados sobre por que atuar no espaço urbano, muitos dos coletivos respondem que existe uma “urgência do real” (a cidade pede uma intervenção), ou talvez porque essa urgência estaria ligada a uma “transformação da produção e da circulação da arte” (como a criação de novos espaços independentes). Um evento como o ACMSTC (*Arte Contemporânea no Movimento Sem-Teto do Centro*) foi organizado em pouquíssimo tempo. No encontro entre coletivos de arte e ocupação, o que os artistas puderam aprender com esses trabalhos surgidos de forma quase imediata? Como você vê essa relação entre o tempo da urgência por moradia e o tempo necessário de criação estética e sistematização de experiências?

André, vamos começar assim... Eu não sou uma artista de fato, sou uma psicóloga que, desde antes da psicologia, já era envolvida com movimentos sociais e problemas sociais, mais ou menos há 16 anos... Comecei muito cedo a trabalhar com o que se chamava de menores abandonados, hoje situação de vulnerabilidade social...

Antes de vir para São Paulo, estava imersa no mundo dos meninos de rua em Porto Alegre, em função de supervisionar 15 oficinas de inclusão cultural da Secretaria da Cultura de Porto Alegre, tramar no projeto *Paica* e na Secretaria da Educação, e também com presidiários e movimento camponês. Por estar ligada ao PT e participar muito de reuniões, debates, grêmios estudantil e DCE, essa coisa toda já era quase um cotidiano... Um modo de vida mesmo.

Eu gosto de tramar com arte, mas não tenho nenhum talento... Só faço algumas performances, por pura necessidade. Acredite ou não, nunca fiz trabalho de performance para galeria... Espero mudar isso em breve...

A urgência do real é coisa antiquíssima na história do mundo... Essa urgência é a sensação da porra da injustiça do mundo... Do poder de uns sobre uma suposta massa. E acompanhamos nosso tempo... Ondas geracionais... Acessos e excessos fazem parte dessa virada de século... E nos envolvemos nessas tendências... As da comunicação, por exemplo... Esse bum no mundo... Esse novo espaço público ocasionado pela força do jornalismo e da publicidade.

Mas... Claro... Movimento social assim organizado nas formas do MST ou MTST é novidade no Brasil, se pensares no atual quadro de quase todos os movimentos de moradia, terra e indígenas organizados dessa forma institucional, burocratizada e oposicionista... Isso tem 20 anos... O movimento de moradia também... A própria Mariah Leick vivia dizendo dentro do Prestes Maia que os primeiros ocupadores foram os negros, quando na sua condição de escravos que fugiam e lutavam pelo abolicionismo, ocupavam espaços abandonados ou inutilizados pelo mundo branco, mas, por não terem CNPJ, demoraram a ser considerados um movimento social e sim um desbando marginalizado... Não mudou muito até agora, mas já mudou bastante... Enfim, tô

viajando.

Mas só quero que saibas que não consigo pensar a partir do lugar de uma "artista", conforme se crê usualmente o que isso significa, e sim como uma pensadora/interventora da produção de subjetividade. O que talvez tenha sido mais explosivo no Prestes Maia foi a profunda alteridade. O encontro com aquela arquitetura física, espacial e subjetiva.

Quando falo "física", tô falando do prédio mesmo... Quem estava preparado para o encontro com aqueles salões gigantes repletos de casinhas de madeirite e lona preta? O primeiro dia que entramos lá, tivemos um desbunde mesmo... E na real, pouquíssimos participantes tinham entrado em contato com uma ocupação... Ainda mais naquele estilo decadente modernista... Foi um susto pra todo mundo.... Que falem os arquitetos disso, saberão mais do que eu o quanto a arquitetura física pode influenciar uma coletividade.

A "espacial" era a circulação interna e externa... As pessoas andavam de um lado pra outro o tempo todo... Os moradores, os artistas, os outros todos... Como não havia elevadores, as escadarias eram verdadeiros espaços de circulação, onde acontecia a maioria dos encontros, entrevistas e escolhas de montagem de obra, tanto dos moradores quanto dos de fora, discussões e tals.

A "subjetiva" foi a mistura disso tudo. Muito mais importante do que o encontro com a institucionalização do movimento, foi o encontro com as pessoas... Era muita diferença circulando num espaço muito grande e louco... Pelo menos para a classe média paulistana.

Eu acho que foi isso que deu esse caráter de urgência e amplificação ao Prestes Maia. E o fato de ter sido talvez um dos primeiros eventos desse processo artístico de abertura de espaços e formação de coletivos, que abriu mão da curadoria para provocar um encontrão as verda!!!!... ehehehe! Cria agora! Te experimenta na alteridade! Vai guri!!! Foi isso e mais todo resto.

Agora, mudo o foco da pergunta e penso nos moradores do Prestes. Em um texto sobre o ACMSTC, você diz que o encontro na ocupação foi uma "experiência arriscada, subjetiva, assimétrica e política", o que sem dúvida eu concordo. Passados mais de três anos, de que maneira essa experiência estética (e às vezes festiva) conseguiu mudar a vida dos moradores da ocupação?

André, eu não saberia dizer em que o ACMSTC mudou na vida dos moradores da ocupação... Enfim, eles são muitos e muito diferentes entre si. Não são uma macarronada cheia de fios da mesma cor.

Enquanto movimento social, o encontro com os artistas propiciou que eles comesçassem a utilizar melhor a mídia e os métodos/táticas de fazer repercutir mais amplamente suas ações públicas. Foi notório que, a partir do encontro com os coletivos de arte, o movimento dos sem-teto começou a incorporar modos performáticos, publicitários e panfletários mais criativos em suas ações, e isso teve a cooperação de grupos ativistas e artísticos que participavam da construção das ações... O enterro do Plínio Ramos foi um arraso!!! As manifestações em frente à Secretaria de Justiça... Aquele monte de crianças

com chapeuzinhos em forma de casinha, as camisetas escritas de letras que iam criando frases... isso rolou no Centro de São Paulo principalmente a partir do ACMSTC e repercutiu para outros movimentos também.

Mas isso também é geracional... não é nenhuma grande invenção... Se pensarmos nas performances do MST, por exemplo, ou nas próprias danças indígenas em frente ao Congresso Nacional pedindo chuva, vemos que já estamos diante dessa inovação plástica das manifestações sociais dos movimentos políticos do Brasil e no mundo. As passeatas do Fórum Social Mundial são sempre puro carnaval, muita fantasia reivindicatória, muita performance para amplificar o drama social no seu melhor sentido, bem mais divertido que os patéticos desfiles da Sapucaí... Mas, mesmo esses tendem a aprofundar sua manifestação... Espero que seja uma questão de tempo... Bom, uns dizem que essa novidade estética das manifestações estourou mesmo com os *black blocs* e tals.

No que isso muda a vida dos moradores da ocupação? Ah! Espero que mude muito, que empodere, que incentive a criação e a participação, que incentive a juventude a produções coletivas de modos/métodos de manifestar seus desejos, inclusive dentro das ocupações, onde realmente até agora não vi papel muito relevante dado à juventude. Claro, no MST já temos outra realidade, até porque já estão há mais tempo na luta. Mesmo assim, o próprio MST reclama do número de evasão da juventude dos acampamentos e assentamentos... É porque faltam políticas de juventude dentro dessas organizações ainda sisudas demais, sérias demais e autoritárias. Acho que essas intervenções artísticas têm esse poder de dinamizar o papel político, ritualístico, performático dos movimentos sociais... Colocando-as mais próximas de seu papel ontológico de intervenção nas formas de vida desse mundo. O que eu acho chato é que os grupos deixem de ser criativos para aderirem à burocratização do movimento social, convertendo-se em participantes do movimento e esquecendo a real e mais rica contribuição que podem dar, que é a criação e a reciclagem das coisas, esse negócio mesmo de mudar a coisa em algo que não tava ali. Foda-se a burocracia e o autoritarismo dos movimentos sociais.

Acho que essa luta é mais antiga e mais forte do que o movimento dos coletivos de arte. Acho também que os coletivos devem continuar participando da organização das ações públicas e produzindo novas estéticas, mídias e publicidades para os eventos dos movimentos sociais, a fim de que essa colaboração se efetive de fato, sejam eles públicos ou dentro das ocupações. Daí a importância das oficinas, os trabalhos de grupo feitos dentro da ocupação. O fortalecimento das bibliotecas e, principalmente, o fortalecimento de oficinas, grupos e ideias que já existem dentro da ocupação, fomentando que existam mais... Essa coisa da coordenação escolher quem será o líder do que é um atraso dentro do movimento dos sem-tetos... Só não é pior do que governos como o do Serra.

Contra esses monstros governantes, não há coletivos de arte que deem conta... Tampouco os sem-tetos/terra vão resolver sozinhos... Como diz a Gira: "QUEM REPRESENTA O POVO?" Isso é política dura e pura... Isso é necessidade de convencer a sociedade a apoiar o movimento... Isso é abertura política interna e

externa do próprio movimento social, que tem que aprender a respeitar seus militantes (rebanhos), como querem ser respeitados pelos seus representantes políticos, enfim...

Mas acho que o que acontece no Prestes Maia é especial, porque cada vez que rola uma ameaça de despejo, os grupos se juntam cada vez mais criativos. Às vezes olho coisas que nem acredito: confesso que aquele *Zumbi Somos Nós* do 3 Fevereiro foi maravilhoso... Assim como o *Território São Paulo* e todas as festas, performances e enterros... É a criatividade e empoderamento de todos que está ganhando com isso...

Falta saber como as inovações estéticas, performáticas e mídiáticas associadas ao movimento social dialogam com o governo principalmente direitista... Como fazer a performance social ganhar dimensão de realidade, como consegue a porra da novela das oito e o *Big Brother*... Temos que pensar nisso... Como se amplifica os sentidos para além dos gestos?

Penso que existe uma aproximação em sua tentativa de produzir no corpo, a partir das performances que você realiza, “imagens que expressam os afetos da rua”, tal como aquilo que o antropólogo Victor Turner chama de “drama social”. Cassandra como personagem propõe momentos de mudança e rupturas. Que possibilidades você vê no processo ritual em autovalorizar e potencializar os indivíduos com os quais Cassandra interage nas ruas e nas ocupações?

Cassandra é isso que ela é mesmo. Ela não sabe, ela representa o que não tem resposta... Só sustenta paradoxos... Não há consolo, nem tão pouco só tragédia... Paradoxos e mais paradoxos. Cassandra aponta tudo que vê, e costuma ver muito...

Ela tem momentos intensos de xamanismo, aí não é mais Cassandra... Aí é corpo afetado que afeta e é afetado e responde ao afeto e afeta de novo... Ela diz um pouco de todas as mulheres... Ela é louca e fala o que tem que falar, ainda diz: quem tem ouvidos para ouvir, ouça. Como se fosse mesmo importante ouvi-la... Ahaha, é engraçado!!!

Eu tive alguns problemas com a Cassandra dentro das ocupações, principalmente com algumas figuras da coordenação, que começaram a dizer que eu mexia com magia negra. E sabes como são evangélicos nossos militantes. Antes eram todos católicos. Eu ainda não consigo falar da Cassandra, mas ela me toma como sensação... Sinto algo como se ela fosse mesmo uma entidade artística, performática... Me coloca em outro estado de consciência... Amplia minha força.

No dia 2 de julho de 2005, que foi o primeiro dia do Integração Sem Posse, que aliás eu estava na organização, fiz uma performance à la Cassandra à noite, em que parei todos carros da Avenida Prestes Maia. Eu e o Felipe - o gaiteiro e alguns seguranças da ocupação, que na real não tinham que ter se metido na parada, ficaram afetados pela coisa e entraram na performance também... Isso foi violento, forte, arriscado, irresponsável e absolutamente performático, do jeito ontológico... aquele que fala de todas as dores do mundo numa caricatura

de dor... Um gesto explícito e extremo. Chorei até me esvaír. E foi a minha despedida, sacou? Depois daquela performance totalmente política, seríssima e desvairada, eu não consegui mais fazer nenhuma performance no Prestes Maia.... Falo disso na minha dissertação... "Performance despedida".

O meu trabalho foi consumado. Mas não o trabalho dos coletivos no Prestes Maia, ele continua com ardor, pelo que sei... Meu apoio agora é na retaguarda e na exposição contínua das coisas feitas no Prestes Maia por onde vou passando. Nos cursos que dou, nas aulas para alunos de jornalismo e publicidade... O trabalho continua sempre... Só que é nômade... Mesmo que seja desocupado, o Prestes Maia continuará sendo um espaço de referência para muita, muita gente... Capaz até de virar um centrão cultural.

Desculpa, não consigo ainda falar da Cassandra com clareza... E olha que não sou nada mística. O papel da ritualização dos processos de intervenção fortalece o espírito de coletividade, dá vazão à criatividade e à imaginação, produz alteração coletiva de consciência abrindo vias de comunicação e intimidade às vezes desprezadas no cotidiano árduo de trabalho e responsa... Esses processos míticos potencializam as ações, criam sentidos coletivos, trazem a dimensão do infinito para dentro do presente, criam importância para as coisas que se está fazendo... Rompem com a cadeia de repetição da parte burocrática e investem na intensificação da luta.... Colocam todo mundo na relação com a vida que não deve ser escrava da cotidianidade pesada.... Isso é indígena.... Isso é antepassado, é religioso, mas sem o deus ali pra punir ou aceitar o louvor... É o deus da eternidade.... Da necessidade de ser fazer o que se tem que fazer em nome da liberdade do mundo... É a revivificação coletiva da dor de todos... Isso é a mística do MST... É por isso que antes do MST começar qualquer reunião ou manifestação, começam com essa segunda linguagem (mística, como eles próprios chamam), considerada menor, mas que força o pensamento pensar, e o pensamento só pensa quando é forçado.

Sobre os Catadores de Histórias, quais foram os trabalhos que o grupo realizou no Prestes Maia? E por que utilizar o vídeo como registro da ação? Havia alguma discussão no grupo acerca da circulação dessas imagens?

No meu *blog* pessoal (<http://cassandras.multiply.com>), tu vai encontrar alguns trabalhos dos Catadores feitos na ocupação... O próprio Zaratruta surgiu lá no Prestes Maia... Foi a primeira vez que aconteceu... Foi filho do Prestes Maia e foi feito com a nossa participação.

O *site* dos Catadores recém estamos fazendo... Porque somos lentíssimos. Mas teve vários tramos Catadores na ocupação... Criação de coral dadaísta com as crianças, reunião de assembleias com moradores, às vezes ia como Cassandra para as reuniões e assembleia de moradores, performance no pátio com Cezinha Rosa, que era catador de histórias na época... Casinha por casinha convidando para expor coisas, vídeo, documentação integral do evento inteiro... Reuniões com jovens...

Depois do ACMSTC, montamos um grupo de jovens para ter aulas de vídeo, cinema e metareciclagem no Espaço Piolim do Cultura Digital do Ministério da

Cultura... Foi massa... Participamos do início da criação do movimento Comunas Urbanas, considerado dissidência do MSTC... Ajudamos na criação dos desfiles de moda... Enfim... Foram muitos trabalhos...

A circulação foi sempre precária porque só conseguimos ter uma ilha de edição muito tempo depois do ACMSTC. E até agora estamos com problemas de edição de materiais e tals. Mas tá indo, mais lento do que gostaríamos, mas a ideia é disponibilizar tudo o que temos e muitas das nossas imagens estão circulando por vários coletivos, como nos tramos de VJ do BijaRi e Temp... Eles têm muitas imagens dos Catadores de Histórias.

Há algum tempo, houve uma discussão na lista do CORO sobre a participação dos coletivos em uma exposição realizada no instituto Tomie Ohtake. Lembro aqui a seguinte mensagem mandada por você: "o que me interessa nesse circuito da arte é criar dispositivos concretos e legitimadores de atuação porque, mesmo parecendo ingênuo, imagino que essa legitimação dos circuitos de arte é eficaz como meio de convencimento social para transformações de certas práticas. Um exemplo? Discutir vida pública e espaço público a partir de atuações de coletivos de arte junto com moradores de rua". Fale mais sobre essa ideia de "dispositivos concretos e legitimadores de atuação", tendo como exemplo os vídeos realizados pelos Catadores de Histórias. Esses vídeos já foram exibidos em galerias?

As pessoas começam a discutir moradia, modos de vida e agrupamentos coletivos depois de verem os vídeos. Vídeos de performances não são vídeo documentários... é diferente de vídeo do CMI... Os nossos têm um caráter mais ficcional, muitas pessoas começam a pensar de outra forma os movimentos de ocupação... Outros ficam bravos, enfim... Não gostam de ocupações. Mas os nossos vídeos já circularam em festivais nacionais e internacionais, as pessoas sempre comentam, falam, perguntam, houve uma abertura social para discutir moradia. A repressão Serra atrapalhou tudo isso, tenho certeza que se fosse a Marta ou Erundina prefeita agora, essa limpeza geral seria muito mais negociável.... É quase ditadura o que vivemos em São Paulo.

O Túlio, o Esqueleto e outros grupos têm apresentado os trabalhos nas ocupações em muitos espaços... Acho que entra na ideia de amplificação dos sentidos de ocupar espaços inutilizados... Tem muito sentido ver algo desse tipo numa galeria porque muita gente que não iria nunca numa ocupação, começa a ir e a colaborar em função disso, aparecendo como algo relevante no mundo dos símbolos/signos culturais... É a mídia utilizada como ativismo da vida.

A arte legitima o movimento e modifica certas práticas. Muita visibilidade que o movimento sem-teto de São Paulo ganhou foi porque tinha grupos de artistas "in" atuando lá... Gente de mídia, gente da noite, gente que é ouvida em suas "experimentações estéticas"... Se não fossem artistas com certa entrada no circuito de arte, a coisa não teria ganho a dimensão que ganhou.... E claro, ainda é pouca visibilidade, porque lidamos com forças demasiadamente fortes de reacionarismo... Essa talvez seja a crítica que faço aos artistas que resolveram achar que a arte ou a mídia são algo "menor" dentro do projeto

maior que era o político... Minha percepção é que esses grupos diminuem sua própria potência de modificação social quando querem ser políticos sérios participando de ridículas e intermináveis reuniões burocráticas e institucionalizadas só com a “coordenação do movimento”, que certamente vai “avisar pra massa nas assembleias” as últimas decisões... Essas democracias cínicas despotencializam a força de intervenção dos coletivos, sem falar de todo o resto. Mas eu sei que cada um faz o que pode.

Quais os projetos com os quais você está envolvida agora?

Vários... Sempre... Essa é a nossa esteira contemporânea... Fazer projetos até a morte... Montar o futuro para sobreviver... Entre eles, tem um que estou fazendo pra Casa Brasil que se chama *AIDS, multimídia e Cultura Livre*... São cursos sobre a questão da epidemia do retrovírus do HIV. A ideia é fazer as pessoas entrarem em contato com o vírus a partir de suas características moleculares e epidemiológicas para, a partir disso, começar a pensar modos de política, preconceito, estratégias e táticas de produção da própria história, e melhor, na criação da mídia sobre AIDS, descentralizando-a, tirando-a do *software* proprietário, problematizando questões de patentes, licenciamento, livre acesso a medicamentos, despreconceitualização social... Estou me dedicando bastante.

Outra coisa é com o movimento da prostituição, principalmente apoiando, escrevendo e fazendo trabalhos sobre a Daspu, como foi o caso do trabalho que participei em Manaus... Mas Catadores de Histórias é mesmo catação de histórias, então entra aí uma grande preocupação com meio ambiente e povos indígenas, onde pretendo realizar alguns projetos esse ano...

Tem também a G2G³¹, que é um grupo de mulheres que discute gênero e tecnologia... Produzir propostas de inclusão no mundo da tecnologia para mulheres de todos os tipos, que são as mais alijadas dessa produção... Aí entram as técnicas desenvolvidas e, principalmente, aprendidas com os coletivos de arte e mídia... Colaborar para que as figuras aprendam com criatividade, se apropriem de táticas de produção de mídia para que amplifiquem seus próprios desejos/produções nesse mundo da informação.

Os Catadores ganharam dois prêmios Milton Santos da Câmara dos Vereadores de São Paulo, um pela produção do ACMSTC junto com o Nova Pasta e o outro pelo evento realizado no Pátio do Colégio [em 2004] com moradores de rua, junto com grupos de arte intervenção, como Cheiro de Capim e Boca de Rua, de Porto Alegre (jornal feito somente por jovens em situação de rua). O encontro chamou-se *Ritual de Intervenção e Celebração à Vida*... Um encontro entre coletivos de arte e moradores de rua... Este acabou virando projeto ministerial (saúde e cultura), que trabalha a ideia de fazer eventos de saúde e inclusão digital (por mais problema que cause esse nome).

Bom... acho que é isso.... qualquer coisa estamos aí!!

³¹ <http://www.interfaceg2g.org>.

Entrevista com Esqueleto Coletivo

Entrevistados: Rodrigo Barbosa (abril de 2006) e Eduardo Verderame (quando indicado, dezembro de 2006)

Como surgiu o Esqueleto Coletivo?

A gente trabalhou em um grupo chamado Nova Pasta, um coletivo formado pelo Túlio Tavares (Menossão). Ele andava com vários trabalhos de artistas que davam para ele conseguir espaço para exposições. O Túlio pensou em um projeto chamado *Sete Noites*, um evento que seria realizado no parque do Trianon. Montamos um projeto em busca de patrocínio, mas aí teve um problema com toda uma burocracia em abrir uma ONG, ou uma empresa para um melhor relacionamento com poder público ou privado, o que era inviável. O projeto acabou não acontecendo e a gente preferiu continuar fazendo as coisas do nosso jeito.

Tenho uns amigos que estão abrindo empresa e parece que o sistema obriga você a virar um corrupto, ou então você não faz, ou faz do nosso jeito que é o jeito de quase não conseguir fazer: juntando dinheiro próprio e fazendo arte de uma forma barata para o trabalho fluir. Teve uma hora que a gente percebeu que tinha um conflito, porque o Nova Pasta era uma coisa do Túlio. Pra não dar briga, resolvemos (Mariana, Edu, Luciana e eu) sair e montar um outro coletivo. Pensamos em criar um nome para esse grupo e daí surgiu Esqueleto Coletivo, com a ideia de juntar vários ossos. A função de um esqueleto é dar sustentação ao corpo e era essa a ideia que o grupo queria passar. E uma imagem de um esqueleto também é legal, todo mundo sempre gostou de esqueleto, sempre desenhou caveira.

Qual foi a solução mais democrática e fácil que o Esqueleto encontrou de fazer trabalhos que todos do grupo pudessem financiá-lo?

Acho que a gente não encontrou uma solução ideal, mas uma forma é trabalhar com redes de comunicação. Um exemplo é a ação que os esqueletos fizeram, que foi *O Exército de Executivos*, em 2004, em frente à Bolsa de Valores de São Paulo. Em um mês, reunimos várias pessoas e não gastamos nada. Sempre perambulou pelo coletivo a ideia de falar sobre o sistema, como nos quadrinhos do Asterix com o exército romano marchando todos juntos... Pensamos em fazer uma ação com as pessoas marchando juntas, todo mundo arrumado, com o celular, tirando sarro disso. O Edu mandou um *e-mail* convocando as pessoas e todo mundo gostou da ideia, muitas pessoas ajudaram. Foi no mesmo ano que estava acontecendo o EIA e eles também participaram. Sempre tentamos juntar outras pessoas e coletivos. O EIA sempre trabalha com a gente porque sabemos que eles são uma galera nova que tem a maior energia.

Eu, como trabalho de peão durante o dia, não consegui participar, mas vi as fotos. Colocamos a convocação no nosso *blog* e muita gente acabou vendo e mandando para outras pessoas. No dia da ação, alguns começaram a puxar a marcha na rua, outros começaram a ir atrás. Todo mundo engravatado e de pastinha, as mulheres na maior estica, todo mundo com celular e vestido de *yuppie*. Estava chovendo no dia, então a galera usou um guarda-chuva preto. Virou um pelotão com escudo e nem era previsto acontecer isso (risos). Várias

peessoas que circulavam por lá entraram juntas e marcharam. Os caras da bolsa ficaram bem constrangidos, mas muita gente curtiu e aplaudiu. Antes mesmo dessa ação, fizemos uma que deveria, e deve sempre continuar, que é a ação de antipropaganda abusiva. Tínhamos uma rede mais ou menos formada e esse pessoal também participou da ação dos executivos.

Um outro trabalho simples que conseguimos fazer, *Escambo*, foi no Rio de Janeiro durante o evento *Arte de Portas Abertas* de 2004, no morro de Santa Teresa. Nesse evento, os ateliês de Santa Teresa abrem as portas para a participação de vários artistas, o que faz girar a vida cultural de lá. Levamos um estande, pegamos um monte de coisa que a gente não usava mais, juntamos um monte de trabalhos nossos e levamos pra lá. A ideia era fazer uma arte de rua; fizemos umas camisetas com a palavra “Escambo” e umas flechas girando, abrimos uma banquinha com um pano vermelho feto pela artista sul-africana Georgia Papageorge. Não gastamos nada e a ideia era fazer uma troca com a comunidade e com a gente gritando “aqui, seu dinheiro não vale nada!” As pessoas tinham que trazer algo que tivessem em casa e trocar por algo que elas gostassem. O pessoal achou o máximo.

Que tipo de troca as pessoas faziam?

Qualquer coisa. Levamos aquilo que queríamos trocar, não havia coisas que a gente tinha apegado. A coisa mais marcante que aconteceu foi que hoje, em Santa Teresa, sempre acontecem feiras de troca e fazia muito tempo que não ocorria desde a feira que a gente fez. Teve um pessoal que levou vários livros didáticos, outros levaram cds, sapatos, sacolas, cintos, camisas, discos e blusas. Ao mesmo tempo, havia vários objetos de arte que produzimos e que estavam lá para a troca. No final, duas professoras chegaram e disseram que não estavam dando aula porque não tinham material didático, mas tinham uma garagem para a aula e uma turma de alunos. Daí, elas foram na feira e pegaram livro didático em troca de um monte de coisas que elas tinham, como roupas e instrumentos de trabalho. Um dia antes da gente ir embora, sobraram umas roupas e tivemos a ideia de doar para uma casa de idosos. O problema é que a casa estava fechada... Jogamos duas sacolas gigantes por cima do muro (risos). Ficamos uma semana fazendo a feira em vários pontos do bairro e falando sobre ela. Atendemos muitas pessoas e a divulgação que a gente fez com uns panfletos sumiu bem rápido. De uma hora pra outra, todo mundo já estava sabendo. Um monte de gente foi lá e achou o que queria, ficou feliz com isso. Por exemplo, teve um cara que trocou um alicate de ferro por um salto plataforma e saiu de fininho pra ninguém ver (risos). Havia também um julgamento do valor da troca, feito com todos da barraca e as pessoas envolvidas. Geralmente, tudo se resolvia na hora. Tinha criança que saía abarrotada de coisas, que pegava panfletos de uma loja, trazia pra barraca e trocava por aquilo que ela queria. Era a própria arte acontecendo, não precisava mais daquela forma conhecida...

Para os esqueletos, a arte é mais ideia que forma?

Pois é, chamaram a gente para essa exposição no Rio e o nosso trabalho nunca foi só colar um lambe-lambe, sempre foi mais do que isso. Não ia adiantar nada

ficar uma semana lá colando lambe-lambe, seria muito melhor ir para o lugar, conversar com as pessoas, trocar ideia. Você não está trocando só uma coisa pela outra, você está trocando o que aquilo representa para uma pessoa, para outros e para você mesmo. A gente vê a felicidade das pessoas nesse tipo de trabalho.

Você comentou sobre as ações de antipublicidade abusiva. Como esse projeto começou?

O metrô de São Paulo foi tomado pela propaganda de uma vez só, como foi o caso das linhas da Avenida Paulista. Eu acho um lugar bem bonito e me senti meio agredido, sabe? Encheram o metrô daquele “abuse e use C&A” e propaganda da Nike. Aí o Edu, ligeiríssimo, já fez um panfleto com um desenho da marca da Nike com o símbolo de proibido e a frase “se você é contra a propaganda abusiva, coloque este panfleto na caixa de sugestões”. Daí ele distribuiu pras pessoas, mas foi uma ação dele, sozinho. Quando os esqueletos ficaram sabendo, pensamos em fazer uma ação na Avenida Paulista, em 2003.

Fizemos uma placa com o desenho de proibido com a frase “abuso do público para o uso privado” e uma outra com a frase “propaganda abusiva”. Era bem direto, um desenho grande que a gente colava nas propagandas dos metrôs durante a noite. Todo mundo que viu a gente colar rapidamente entendia, porque a ação era em um lugar abarrotado de propaganda. Todo mundo queria participar também; quem passava, colava. Pensei que ia acabar sendo preso, mas estávamos fazendo o certo. Quem ganha com aquela merda lá? Só o Ronaldinho e a Nike ganham. Quem perde? Todo mundo perde por ser obrigado a “consumir” as propagandas, ou seja, ver o que não pediu para ver. O problema é o espaço urbano colonizado pela imagem da mercadoria.

Paralelamente na *internet*, inventamos o GAPA (Grupo Antipublicidade Abusiva), fizemos umas filipetas sobre o grupo e distribuímos durante as ações, fizemos umas faixas com frases como “odeio muito tudo isso”, “isso não foi feito para mim”, “espaço roubado” e “poluição visual”. Eram frases grandes que a gente colava em cima das propagandas e em cima das marcas. Colávamos também papel em branco cobrindo as marcas e os telefones, acabando com a funcionalidade da propaganda. Não dava pra saber exatamente do que se tratava.

Em 2004, cobrimos vários *outdoors* com papel branco, não o *outdoor* inteiro, mas como os caras fazem, deixando um A4 em branco e com a imagem quadriculada da propaganda. Pegamos só *outdoor* que ficava na altura do muro. Alguns eram altos e a gente só cobria os números...

Onde a intervenção foi realizada?

Na Zona Sul, Zona Oeste... A gente poderia ter feito mais, mas essa ação é foda. É uma coisa meio terrorista, não dá pra ficar divulgando nome. Aí, logo de cara, o Menossão fala no jornal que foi uma ação do Esqueleto. A gente inventou o GAPA pra todo mundo sair como GAPA!

Foi quando saiu aquela matéria na *Folha de S. Paulo*.

Pois é, eu acho que colocar bigodinho na propaganda agrega valor a ela, como foi a ação dos Bigodistas. Acho engraçado, mas é mais eficiente cobrir as

marcas e os números. É por isso que eu não ponho bigodinho. Lógico, posso pôr para tiração de sarro, mas não como sendo uma ação antipropaganda. É uma ação dos Bigodistas, mas não é antipropaganda.

Na matéria da *Folha* saiu o texto que os esqueletos escreveram. Foi bom até. Na nossa parte, o jornalista só falou sobre a valorização da marca exposta para a população. Na parte do Menossão, ele falou o nome de todas as marcas. Com o bigodinho, ele acabou falando de todas as marcas, fez propaganda de graça...

A ação antipublicidade quer chamar a atenção das pessoas para a poluição visual na cidade ou é mais uma questão de ir contra as corporações, de anular o valor de uma marca?

De minha parte, vem de uma total insatisfação com a propaganda, que infla a bolha e é o que faz algo parecer maior. As marcas nos guiam. Há uma insatisfação em ver um mundo baseado em mentiras. Se você comprar aquele carrão, você vai ficar feliz, mas você não vai ficar feliz nunca. Sempre terá um produto que foi criado pra você. Então, cobrir propagandas é ótimo. Chega desse espaço roubado. Daqui a pouco, vamos olhar para o céu e ver uma placa com o Ronaldinho vendendo um tênis da Nike. Imagina acordar todo o dia e ver aquilo... Por que uma empresa pode pôr essa imagem e eu não posso colocar a minha? E quanto custa pra colocar o que eu quero? É um direito de liberdade e eu não vou pagar uma fortuna pra dizer que acho um absurdo o que esses caras estão fazendo. Eu não tenho direito, eu tenho papel branco (risos). A merda é que todo mundo se fode no final, menos o cara. É muita mentira.

Como se deu o envolvimento do Esqueleto Coletivo com a ocupação Prestes Maia?

Começou no ACMSTC, em novembro de 2003, na época da separação dos esqueletos do Nova Pasta. No começo, eu não queria participar, mas todo mundo foi. Não queria entrar em um lugar onde os caras estão na maior urgência, na maior treta geral, sem a gente nem saber o que ia fazer... Não é só entrar e abrir espaço para as pessoas fazerem um trabalho. Eu achava uma puta coisa irresponsável, pensei que ia dar merda... De uma forma ou de outra, eu falava que a gente acabaria promovendo a nossa imagem como a de "os artistas" para o pessoal do prédio. Se vai um artista lá e enche de tinta um andar inteiro e os bebês e não conseguem dormir, ou quem tem problema de respiração, são os artistas... Depois eu volto lá e vou ser tratado de artista...

Eduardo Verderame: Quando fomos chamados pelo Túlio e a Fabiane Borges para participar da mostra no Prestes Maia, gostei da ideia e comecei a ir na ocupação de vez em quando. A Mariana e a Luciana também. Mas eu não tinha entrada com a liderança. Depois, a Mariana tomou mais contato com o movimento e nós participamos de mais algumas ações com o Prestes e com outros movimentos.

No ACMSTC, tivemos bastante contato com as pessoas de lá e foi um grande aprendizado. Voltamos várias vezes lá participando de eventos diferentes, ajudando a montar e a organizar a biblioteca, colando mensagens na fachada...

Mas vocês já conheciam a situação do prédio antes dessa exposição?

Ah, o Prestes Maia nunca estive na mídia até então, mas todo mundo que passa no Centro vê essa situação. Eu participei de várias reuniões e resolvi fazer um trabalho que ficou muito legal, o *Caminhos*. Levei um mapa da América Latina de mais ou menos 3,5 x 3,5m e um mapa de mão mais detalhado. Perguntava para os moradores onde ele nasceu e onde ele já morou. Aí ele falava “Teresina” e eu mostrava onde ficava Teresina pra ele marcar no mapa. Depois, eu pedia pra fazer um traço marcando a trajetória de todos os lugares que ele morou até chegar em São Paulo. A trajetória era marcada pelo número de tracinhos de quantos anos ele tinha vivido, tipo 30 anos, trinta tracinhos. No final, ficou um mapa bonito, grandão, com o pessoal que morava no Prestes. De 2.000 pessoas, 200 marcaram. É pouca gente, mas são muitas trajetórias. Tem até um cara do Marrocos, o seu Getúlio. Ele morou em trocentos países e todo mundo do Prestes acabava terminando em São Paulo. O mapa virou uma roda de bicicleta só com gente que acabou caindo na ocupação.

Para fazer esse trabalho, conversei com as pessoas sobre a vida delas, como foi a trajetória de cada uma. Fiquei uns três dias fazendo o mapa. Daí, a exposição acabou e muita gente falava que os artistas iriam embora e que não voltariam...

Isso foi feito na época em que os moradores estavam sendo ameaçados de despejo?

Sim, os moradores vivem com as coisas nas caixas. A gente lá, de uma forma ou de outra, está apoiando o movimento. Ninguém é partidário, mas é uma coisa inerente à situação. E é foda porque você não está apoiando movimento algum, não está lá falando pelo MST ou MSTC, mas apoiando o acesso à moradia e aos direitos sociais básicos.

Fale um pouco sobre as outras ações realizadas pelo Esqueleto Coletivo no Prestes Maia. O que o grupo aprendeu com esses trabalhos?

Eduardo Verderame: Naquele momento, estávamos ainda agindo individualmente, mas cooperando uns com os outros. Dos trabalhos que desenvolvemos lá eu me lembro, além do mapa do Rodrigo, o da Thereza Salazar, que fez um levantamento dos sobrenomes mais recorrentes e fez um painel com os brasões das famílias. A Mariana fez fotos dos moradores e perguntou sobre os sonhos de cada um, depois imprimiu esse material e colocou na porta de cada um dos respectivos moradores. A Luciana esteve envolvida mais com as crianças. Ela não fez um trabalho específico, mas conviveu com as pessoas e as famílias. Eu fiz uma espécie de jogo da velha com a silhueta das pessoas e jogava com elas, ensinava o jogo a quem quisesse fazer por si. Foram tentativas de integrar as pessoas de lá e, de alguma forma, incentivar a autoestima deles, estimular uma busca pelas origens. As respostas foram muito variadas e nos surpreendeu.

Sobre o aprendizado, é difícil falar pelos outros nesse sentido. Para mim, mudou muito a visão que eu tinha das pessoas da ocupação (para o bem e para o mal) e me fez enxergar melhor a vida delas e a atuação das lideranças. Mas

isso aconteceu mais com a convivência com as pessoas do que com os trabalhos em si. Com os trabalhos, aprendemos fatos isolados das pessoas que fomos juntando num grande quebra-cabeça, porque cada um dos trabalhos nos dava informações sobre elas.

Como você avalia a atuação do Esqueleto Coletivo dentro da ocupação?

Eduardo Verderame: Teve esse primeiro momento de ACMSTC e depois um aprofundamento das relações. Houve uma desagregação no nosso grupo por vários motivos: o “bode” do Rodrigão pelas atitudes do Túlio, uma maior atuação da Mariana em organizar o coletivo Integração Sem Posse. A Luciana começou a trabalhar em outras frentes e não pôde dedicar-se ao Prestes e a Thereza saiu do grupo porque também “bodeou” das posturas do Túlio e do movimento. Eu fiquei intermediário, tentando unir as pontas. Mas sempre achei interessante acompanhar o Prestes Maia.

Depois de um tempo, o Rodrigão e a Luciana também voltaram a se integrar, ainda que para dar apoio à Mariana. Eu, junto do EIA, também comecei a acompanhar e a ajudar por outro ângulo. Tivemos momentos importantes, mas nos bastidores. Às vezes, nosso papel não estava dentro da ocupação, mas participávamos com ideias, com materiais, com mobilização. Eu não subestimo o que foi feito lá (como um todo), acho que teve valor e aprendizado de lado a lado e terminou por ajudar, de fato, a população do Prestes. Isso tudo ajudou a criar a pressão para que essa situação fosse revista.

A partir do momento em que o grupo realizou ações no local da ocupação, como que a direção estética das intervenções passou a ser pensada?

No Prestes Maia as coisas acabaram chegando da forma que a gente sempre fez, mas é realmente o lugar que eu quero que as pessoas vejam o que eu faço. Têm trabalhos que eu fiz pensando para lá mesmo, mas eu faço umas coisas que brotam de mim por uma necessidade. Tem um trabalho que eu fiz chamado *O Sistema versus O Sistema*, usando uma fonte de computador *wingding*. Peguei cada letra e fiz um desenho sobre a especulação imobiliária. Aí você vê e percebe que tem tudo a ver com a ocupação, mas não fiz o trabalho pensando em um dia colar lá, estava pensando em fazer para uma galeria. Como eu estou querendo sair da propaganda, pensei em fazer esse trabalho pra isso. Mas eu nunca me lancei como artista.

Esse trabalho foi individual, mas que acabou entrando no grupo e fiz vários trabalhos assim. Qual o sentido de ficar achando que o trabalho é só meu? É do Esqueleto, quero mais é que a galera distribua. Há vários trabalhos que são feitos em conjunto, como a exposição *Onde Fica*, na galeria Sesc Paulista [de 15 de abril a 28 de maio de 2004]. Logo que a gente saiu do Nova Pasta, fizemos uma exposição para firmar o nosso destino. Fizemos essa mostra e foi bom pra ver o grupo acontecer. A ideia que a gente levou foi destruir a galeria e fazer uma nova galeria, abrir as portas dela. O que era fechado, ficou aberto, deixando a cidade entrar. Fizemos uma faixa de trânsito pro pessoal, tinha um desenho de um ponto de ônibus escrito “coletivo”, tudo colado na parede em 3D. Tinha uma chuva de moedas, foi uma exposição bem legal.

Teve uma performance que aconteceu na exposição, com uns elásticos...

Isso. Toda a segunda-feira tinha uma performance de um artista convidado pelo Esqueleto. O pessoal usou o espaço de dentro mesmo. Esse performance dos elásticos foi do Alexandre Ruger. Teve uma outra performance, a dos homens-placa, que foi a performance do Esqueleto. Quer dizer, todo mundo pode fazer isso. Uma das ideias boas que eu acho é de levar a técnica pra galera, pras pessoas perceberem que é muito fácil fazer um homem-placa.

Sobre essa ideia que você comentou de levar a técnica, já aconteceu do Esqueleto fazer algum trabalho em conjunto com os moradores do Prestes Maia, além daquelas propostas do ACMSTC?

Eu já tive uma ideia assim, mas é tão difícil... Tenho um projeto que é o de ensinar a galera da ocupação a mexer num computador que tem lá e produzir jogos, e até coisas que eles possam vender. De repente, fazer uma batalha naval... Eu fiz um joguinho de papel que era uma batalha naval. De um lado tinha o povo, o Prestes Maia, e do outro tinha o Serra, o Alckmin, o Matarazzo (risos). Enfim, queria tentar trocar mais ideia, saber o que eles estão precisando.

Você considera o trabalho do Esqueleto arte e/ou engajamento social?

Nem um nem outro. É arte porque tem gente no grupo que trabalha com arte, mas eu sou um cara que até ontem tinha saído no jornal falando que eu não me considerava um artista. Eu só gostaria que o grupo conseguisse falar e mostrar os trabalhos fora disso, que a gente conseguisse continuar o que está sendo construído. Eu sei que a ideia é infectar várias pessoas, de prestar atenção nas coisas, fazer todo mundo pensar, de usar a imagem que a gente cria e reproduzir sempre.

Entrevista com Mariana Cavalcante

Idade: 30 anos

Data: 15/02/2007

Como foi o seu primeiro contato com coletivos de arte?

Não tenho formação acadêmica. Aos 18 anos, comecei a trabalhar com produção de cinema publicitário. Também fiz assistência de cenografia e direção de arte para muitos diretores – isso tudo num período de dez anos. Comecei a trabalhar com coletivos nos últimos quatro anos, através de práticas de intervenção urbana e produção simbólica.

Primeiro, formamos um coletivo com o Túlio Tavares chamado Nova Pasta, no qual o pessoal do Esqueleto Coletivo também participava. O coletivo foi formado para trabalhar em um projeto específico chamado *Sete Noites*, uma exposição no Parque do Trianon, e foi nesse processo que o Esqueleto Coletivo foi criado. Daí, a gente chegou no Prestes Maia a partir de uma proposta do Túlio e da Fabiane Borges, em parceria com a Mariah Leick que, na época, era do MSTC e uma das únicas lideranças que entendia a importância de trazer cultura, educação, arte e geração de renda para o movimento. Em novembro de 2003, a Fabi e o Túlio organizaram no Prestes Maia o ACMSTC. Em um mês, fizemos reuniões com o movimento e com os moradores, indo uma vez por semana na ocupação para produzir o evento.

A vontade que ficou bastante clara no discurso da Mariah era a de trazer pessoas de fora que pudessem, de alguma forma, ajudar a modificar a imagem do movimento. Porque o movimento ocupa espaços privados, faz uma ação ilegal, e isso faz com que as pessoas da ocupação sejam vistas ainda como marginais por boa parte da sociedade. A vontade era a de fazer com que as pessoas vissem o outro lado, de que existia um movimento organizado, trabalhando de forma coletiva. Um movimento que expulsou o tráfico de drogas do prédio e que estava melhorando aquele espaço ocupado.

O que aconteceu foi uma grande exposição de arte. O Túlio e a Fabi chamaram pessoas de lados diferentes. Muitos dos artistas se conheceram na ocupação, fizeram excursões no prédio, de gente subindo e descendo as escadas e colocando a cara na porta das pessoas. Diferente do que acontece hoje, que a gente só usa o espaço do subsolo, foi uma exposição de arte no prédio inteiro.

Tudo foi organizado muito rápido, não?

Sim, na verdade foi bem desorganizado. “Vai lá” e as pessoas iam tomando os espaços, cada um se relacionando com os moradores e a coisa foi acontecendo.

Não dá para generalizar tudo o que aconteceu. Algumas ações foram legais, e que geraram frutos que hoje continuam, e outros artistas fizeram suas instalações, e só. Teve gente que colocou nome na instalação e desapareceu. A Jaira, que é coordenadora do movimento, brinca dizendo que a gente “invadiu” o Prestes Maia. Quem ocupa, ocupa um espaço vazio e chegamos com gente morando lá, então a gente invadiu o Prestes Maia mesmo. Para muitas pessoas,

essa foi uma experiência meio traumática, porque achou aquilo muito agressivo. E foi bastante agressivo.

Agressivo com o quê?

Essa coisa da imagem, da apropriação do espaço, das pessoas... aquela “antropofagia visual” de câmeras para todo o lado.

Quem achou agressivo? Os artistas ou os moradores?

Ambas as partes. Todo mundo saiu meio em crise por ter sido um pouco abusivo. Ainda por cima, a única matéria que saiu sobre a exposição foi na coluna social da Mônica Bergamo... Algumas pessoas ficaram revoltadas com os artistas e alguns artistas ficaram revoltados com outros artistas por causa da forma como isso aconteceu. Com isso, todo mundo que participou do ACMSTC foi embora, mesmo as pessoas que estão ainda hoje. A coisa virou um debate meio desagradável, com algumas insinuações e acusações de pessoas que se aproveitaram do Prestes para aparecer, e também da forma abusiva como tomaram o espaço.

Era muito debate acontecendo. Muita gente ficou incomodada com o Túlio, porque ele tem um jeito difícil e que às vezes incomoda. Algumas pessoas que chegaram com o Túlio ficaram incomodadas com a Fabi, e vice-versa. No geral, acho que o incômodo mesmo foi essa sensação de invadir a casa das pessoas e de expor demais... Nem todo mundo está a fim disso.

Que trabalhos você considera os mais interessantes no ACMSTC?

Teve muita coisa legal. Um trabalho que me incomodou foi o pessoal do *graffiti*. Na verdade, me incomodou esteticamente – eles grafitaram um andar inteiro. No bloco B, que é um bloco maior, existe um espaço maior entre as habitações, diferente do bloco A, que é só um corredor cheio de tapume. Mas eles grafitaram tudo, ficou uma coisa muito poluída, com cheiro de tinta num lugar cheio de criança. Achei meio invasivo isso. Mas eu gostei muito do trabalho do André Bueno, que fez uma pipa gigante e colocou lá em cima do prédio. Gostei também do trabalho do Tiago Judas, que fez uma escultura na parede desenhada com o corpo das pessoas.

Eu fiz um trabalho chamado *Sonhos*. Fiquei duas semanas indo no prédio de noite. Quando o pessoal chegava do trabalho, batia na porta das pessoas e ia conversando com elas. As pessoas contavam seus sonhos e eu as fotografava, fazia os lambe-lambes com as fotos e um texto sobre os sonhos que elas tinham. Depois, os lambes eram colados na porta das pessoas. Este trabalho me permitiu ter um envolvimento com os moradores, criar laços. Nessa época, o Esqueleto trabalhava com cada um fazendo um trabalho individual para depois juntar tudo no grupo.

Alguns trabalhos, como o mapa do Rodrigo, exigiam a participação dos moradores. Outros eram mais para a apreciação das pessoas, mas não eram necessariamente ruins. O trabalho do André Bueno, por exemplo, era uma

grande experiência. Subir naquele andar que não era ocupado na época e ver aquela pipa gigante sendo rasgada pelo vento que entrava nas janelas fazendo um som... Não teve a participação dos moradores, mas isso foi uma experiência muito legal para todo mundo. Lembro também do trabalho da Cristiana Moraes, uma performance chamada *Caminhando em X por 24 horas*, em que ela ficava andando durante uma noite inteira entre o vão dos prédios. A Cris foi uma pessoa que acabou não voltando depois para o prédio...

Com o ACMSTC, você disse que todos os artistas acabaram saindo da ocupação em meio a crises pessoais e brigas. Depois, alguns voltaram a trabalhar com os movimentos de moradia. Quando isso ocorreu?

Um ano depois, quando o Túlio veio com a história da Favela do Moinho, em dezembro de 2004. E foi mais difícil ainda. Veio uma galera que ainda acreditava que era possível, que essa experiência com moradia poderia ser feita de outra forma.

Foi mais difícil porque não existe um movimento organizado na Favela do Moinho. Ficamos entre duas forças um pouco malévolas que são o tráfico e a Pastoral da Igreja Católica. De novo foi aquela coisa rápida, de ir lá e fazer. Eram dois dias de intervenções, com várias reuniões antes, encontros e debates.

Do Esqueleto, estavam a Luciana e eu. A gente tinha um pano vermelho que era um projeto da artista sul-africana Georgia Papageorge. Ela veio ao Brasil e distribuiu vários panos para os artistas fazerem intervenções. A gente nunca tinha feito nada com ele, então levamos o pano para a favela e penduramos no silo. Aquilo foi terrível porque o pano vermelho, para o tráfico, é uma declaração de guerra contra a polícia. Houve um puta mal-estar, mandaram a gente tirar imediatamente... Era um trabalho do Esqueleto, ao mesmo tempo não era, porque eu estava só com a Luciana. Depois, o grupo discutiu se deveria ter feito ou não essa intervenção. Acho que ela foi importante para ver a força de uma ação simbólica. Teve um outro trabalho polêmico. O BijaRi levou uma piscina Regan e ela foi deixada lá na favela, abandonada. Daí o Gavin [Adams] pegou um menino tentando afogar uma criancinha. Foi a maior discussão...

Quem mais participou das intervenções na favela?

A gente tentou voltar na favela com um novo grupo. Acho que era eu, o Gavin, o Chico [Linares] e a Cris Arenas... A gente queria numerar as casas, fazer um mapeamento para que as cartas chegassem nas residências, porque elas não chegam. Mas não demos conta do trabalho. O Túlio conseguiu tinta e a ideia era entregá-la para que as pessoas pintassem as fachadas das casas, e algumas pessoas pintaram. A Flavia [Vivacqua] plantou mudas de árvores frutíferas. O Paulo Zeminian e a Fabiana Mitsue fizeram umas pinturas. Tem uma senhora que fica à margem da favela, ela é moradora de rua e nunca ninguém viu a senhora falar. Ela vive no meio do lixo e tem um cabelão gigante, parece um ninho. O Paulo e a Fabiana começaram a pintar a mulher pela favela.

As ações no ACMSTC e na Favela do Moinho trouxeram uma certa experiência de “(des)organização”, de um projeto de arte que acontece em prazos muito apertados e com trabalhos realizados rapidamente. Não faltou aí um programa artístico-político muito mais consistente, algo a longo prazo? Ou foi mesmo um momento de fazer um trabalho imerso em demandas, em correrias?

Sempre é na correria!

Você acha que sempre é?

Quando é um trabalho voluntário, sem recurso, é sempre na correria. Os trabalhos voluntários acabam acontecendo em espaços curtos de tempo. Lembro que havia uma emergência na favela, mas eu não lembro direito... Eu sei que tinha que acontecer naquele fim de ano.

Nesse mesmo local da favela, houve o *Arte/Cidade* de 1997. Segundo o Túlio, o *Arte/Cidade* teria se apropriado do local naquela época.

Tinha uma favela e eles expulsaram todo mundo. Depois do *Arte/Cidade*, a favela voltou, não sei se com as mesmas pessoas. Mas acho que teve essa motivação também, de ver essa arte oficial, essa arte em grande escala, chegando lá como parte desse processo de gentrificação mesmo, até porque o dono daquela área é o Matarazzo. Para algumas pessoas, essa ação coletiva na favela teve o significado de perceber que alguns artistas, como os do *Arte/Cidade*, foram para revitalizar, enquanto outros mostraram o que têm ali, mostraram as pessoas. É a arte sendo usada de uma outra forma, de valorizar a vida. E também a vontade de fazer arte em outros espaços, de fazer arte na rua, agindo em territórios de tensão e de resistência.

Como você pensa essa questão do retorno do artista à comunidade?

No primeiro momento no Prestes Maia, não teve retorno. Aliás, tem isso do artista ir para esses lugares e não voltar, o que foi o que aconteceu no ACMSTC. Eu superei essa fase. Existe um primeiro encontro e isso não quer dizer que todo mundo vai voltar e se engajar na luta. Mas é possível que as pessoas voltem e realizem trabalhos continuados. Esses primeiros erros foram traumáticos e difíceis, mas eles são muito importantes para o aprendizado. Não vejo mais esse não retorno como uma coisa negativa, é da vida. É melhor que eles nunca vejam o circo para não ficarem com saudade do circo? Não! Que eles vejam o circo uma vez só. Se quiserem, que corram atrás dele, não sei... Tem que parar com essa coisa de achar que eles são “coitadinhos”, que “nunca mais a gente vai voltar”. De repente, você pode plantar só essa vontade de conhecer coisas e isso pode transformar gente. Isso gera frutos que nós nem temos ideia...

Os coletivos de arte retornaram para o Prestes Maia só em julho de 2005, foi isso?

É, em julho de 2005 porque alguém disse que o Prestes ia “cair”. Uma comissão de emergência foi formada por mim, pela Flavia, a Fabi, o Túlio e o Gavin. Daí nasceu o Integração Sem Posse, que no início era um evento cultural realizado aos sábados na ocupação. Havia uma rede de apoiadores – a princípio de artistas e coletivos de arte – que estava lutando contra a reintegração de posse. Fomos procurando pessoas e apoios para os eventos de sábado, que eram realizados na parte de baixo do prédio. Começamos a fazer ações, fomos tomando aquelas paredes do subsolo e fazendo intervenções na fachada do prédio. Depois, criamos um *blog* do Integração Sem Posse.

Na verdade, essa reintegração de posse era mais um boato. Não foi como agora, nem como no começo do ano passado, que teve uma reunião com o batalhão da PM para marcar a data. Quando a gente teve essa notícia, eu era do EIA nessa época e o grupo estava fazendo a exposição do *Salão de Placas Imobiliárias* (SPLAC), na Praça Cornélia. Levamos o SPLAC para o Prestes Maia e fizemos a exposição na rua. A partir disso, o Elefante fez o trabalho *Dignidade*. Tinha muita placa, a Flavia Sammarone tinha uma caminhonete e a gente saía de noite recolhendo.

Abrimos o subsolo para as pessoas. Antes, o acesso era por dentro e os moradores usavam o espaço para reuniões, que depois começou a virar um centro cultural. Comecei a participar do Fórum Centro Vivo e da Frente de Luta Por Moradia (FLM), que inclui o MSTC e o Movimento de Moradia da Região do Centro (MMRC), que foi da ocupação Plínio Ramos. Foi nessa época também que a ocupação Plínio Ramos já estava para ser despejada. Conhecemos a Plínio Ramos um fim de semana antes, quando estava acontecendo um evento de apoio à ocupação, e daí fomos para o despejo. Levamos o *Dignidade* e uma parte do SPLAC para frente do prédio. Nesse contexto, a coisa ficou muito coletiva e começamos a usar todas as armas. Tínhamos também vários lambe-lambes sobre gentrificação do BijaRi e daí colamos na porta; levei também aquele lambe do *Homens ignorando* do Esqueleto e coleí na rua, bem onde a polícia se concentrou para fazer o despejo. Teve essa apropriação, de todo mundo usando tudo. Além dos trabalhos na porta, o pessoal fez uma resistência simbólica sentando na rua.

No dia do despejo [ocorrido em 16 de agosto de 2005], eu, a Flavia Sammarone e a Fabiane Borges ficamos dentro do prédio. O Chico, a Melina Anthis e a Gabriela Lambert ficaram do lado de fora e tomaram gás na cara da polícia... A gente passou a noite lá, a entrada do prédio foi soldada. As lideranças do MMRC eram bem diferentes das do Prestes Maia. No Prestes, a formação é de mulheres que vêm da base, que são migrantes ou que trabalharam como empregadas domésticas. No MMRC, além do Nelson [da Cruz Souza], que é uma pessoa da base, havia um grupo de estudantes da PUC com uma formação política bem marxista-leninista. Nesse encontro com a gente lá dentro, rolou um conflito entre as pessoas do Integração Sem Posse e os estudantes. Foi bem esquisito, eles não deixaram a gente fotografar, ficavam hostilizando.

O despejo na Plínio Ramos acabou sendo muito violento.

Foi, a polícia já chegou jogando gás na cara de todo mundo. Enquanto isso, a molecada que estava no telhado jogou uma tábua de madeira, que caiu na cabeça de um policial, e daí eles começaram a atirar bala de borracha. Foi uma guerra. Eu estava lá dentro sem saber o que estava acontecendo. Estouraram o nariz de uma das lideranças. Quando arrombaram a porta, as mulheres saíram e os homens ficaram no andar de baixo, onde era uma garagem. Quem a polícia percebeu que era apoio e universitário, foi deixado perto da porta. A molecada e os homens da ocupação foram colocados no fundo e bateram muito neles. Bateram mesmo... A Fabi foi a única mulher que ficou no paredão porque ela desceu da escada toda vendada e a polícia encanou com ela. A polícia pegou câmera de foto e de vídeo. Foi todo mundo parar na delegacia.

Para abrir a porta, a polícia teve que quebrar todo o *Dignidade*, que estava amarrado, tiveram de tirar os lambes do BijaRi da porta. Tem foto do policial com a arma apontada, usando como proteção uma placa com o lambe do GAC [Grupo de Arte Callejero] que mostra o desenho de uma pessoa com um alvo. Muitas dessas imagens não saíram na mídia oficial. Este foi um momento muito importante para o pessoal do Integração Sem Posse, porque foi quando a galera sentiu a repressão mesmo. Todo mundo ficou meio chocado e revoltado.

Como você ficou com isso?

Eu fiquei surtada. Ia ao acampamento todo o dia, dormia com eles, ficava lá... Foi nesse momento que eu deixei de ser cenógrafa, perdi meu emprego... Me ferrei, fiquei sem grana, minha mãe estava me bancando. Foi foda, muita gente surtou também. Foi nessa hora também que juntou o pessoal do Tranca RUa, que era a galera que estava efetivamente no dia-a-dia do Integração Sem Posse. Sempre tinha reunião na rua, a gente levava coisa, conseguia doação, levava alimento, cobertor... Voltava para casa, mandava *e-mails* sobre a situação...

Sobre as placas, eu acho que registro dessas ações tiveram uma potência midiática importante. Por exemplo, ver os policiais apontando a arma para alguém e se protegendo com placas formando a palavra “dignidade”, e ver depois essas imagens circulando na *internet*...

Tem, mas acho que a gente evitou isso. O que funcionou mesmo foi pegar as placas de empreendimento imobiliário para construir as barracas. O acampamento inteiro foi praticamente construído com essas placas, e daí as pessoas começaram a escrever nelas. Fizeram umas placas com a frase “Favela José Serra”, “Favela Alckmin”. Isso saiu na primeira página da *Folha*, o Serra ficou puto, ligou para o jornalista... Os artistas ajudaram com as placas e depois fizemos umas faixas com frases como “Serra é do bem?”, “Alckmin tem respeito pela gente?”, questionando os *slogans* das campanhas deles. Isso também saiu no jornal.

O acampamento durou mais ou menos dois meses. Teve depois o despejo da ocupação Paula Souza [ocorrido em 6 de outubro de 2005], o Tranca RUa foi lá,

fez o *Dignidade* de novo e colou os lambes sobre gentrificação. Tinha gente do Prestes também. Quando tem despejo, os movimentos se unem. Brigam entre si, mas, na hora que tem o desejo, eles apoiam.

Quem briga entre si? As lideranças?

Os movimentos disputam entre si, eles não se unem. É uma coisa bem complicada... Quem mora no Santa Rosa, por exemplo, não vai nas ações do Prestes Maia.

Depois do despejo da Plínio Ramos, como ficaram as atividades no Prestes Maia?

Algumas pessoas continuaram com as ações culturais no Prestes, outras pessoas começaram a ampliar suas atuações com outros movimentos por conta do despejo da Plínio Ramos e a participação no Fórum Centro Vivo. Eu comecei a me voltar para essas questões, o Túlio se voltou para ações continuadas no Prestes, que foi o início da Escola Popular Prestes Maia. O Túlio fazia reunião com os moradores toda a segunda feira, a partir daquele *slogan* da escola que era “aprender+ensinar=compartilhar”, tentando fazer com que os moradores participassem como proponentes. Alguém sabe costurar, então ensina costurar, outro sabe elétrica, faz uma oficina de elétrica. Nesse processo, o Túlio, os moradores e seu Severino fizeram a biblioteca. Articulamos doações e o seu Severino construiu a sala.

Não sei bem qual foi o momento, mas a biblioteca começou a sair na mídia. Virou um símbolo de resistência e começou a chamar muita atenção; vimos que aquilo funcionava na mídia. O Integração Sem Posse começou a se ampliar; deixou de ser um coletivo só de artistas e virou multidisciplinar, com advogados, arquitetos, educadores etc. Mas, quando ele começou a se ampliar, os coletivos de arte começaram a sair fora. Os coletivos não gostaram muito dessa ampliação.

Formalizamos um projeto de escola popular; pessoas mandaram projetos de oficinas, mas isso não saiu do papel. Teve também o cineclube com a Graziela Kunsch e o Cristian Cancino. O Fabio Weintraub, que é poeta, trouxe palestras sobre o direito à cidade, reunindo pessoas como o professor Aziz Ab'Sáber e a Maria Rita Kehl.

Em janeiro de 2006, o Prestes Maia teve um despejo marcado. Aí começou tudo de novo, com várias ações. A gente continuou resistindo através da escola, com as ações continuadas. Deixamos de fazer os eventos todo o sábado para ter as atividades da escola. Comecei a me envolver diretamente com a liderança do movimento porque tínhamos muita dificuldade de entender isso. Os artistas fazem coisas muito descoladas do movimento. Até hoje, o movimento não se mistura. Ele sabe que é legal, que é importante o que a gente faz, mas não participa.

Por que o movimento não participa?

Porque tem a ver com a formação, as estratégias dele são outras. Os artistas e os apoiadores têm uma relação muito receptiva com o prédio, com as pessoas que moram ali, e não com o movimento. Não estamos no Prestes porque apoiamos incondicionalmente o movimento. Têm muitas questões em relação ao movimento e a forma como ele lida com a base. Há várias críticas de um lado e do outro.

As pessoas que estão lá apoiam o Prestes Maia como um símbolo de resistência na cidade. Aquela coisa monumental, a maior ocupação vertical da América Latina... essa não é uma relação com o movimento.

Você ficou nesse papel de fazer a ponte entre os coletivos e o movimento...

Como eu tenho essa formação de produtora, sou muito prática em organizar e sistematizar as informações. O que eu acho importante nesse movimento é esse grande encontro de coletivos. O Integração Sem Posse foi essa tentativa de atuarmos juntos e de formarmos redes. Eu acho que daí surge uma transformação dos coletivos, essa coisa "coletiva de coletivos". E depois a rede se ampliou, ficando cada vez mais multidisciplinar, com uma atuação mais política.

Até que ponto as ações simbólicas dos coletivos de arte conseguem pressionar para que o Prestes Maia resista ao despejo?

É um soma de coisas, da luta do movimento e o poder simbólico da ocupação. Por exemplo, a Anistia Internacional mandando cartas de apoio para o prefeito e a Comissão de Direitos Humanos relatando a situação do prédio. Não é só produção simbólica, mas há as matérias que saem em revistas. como a *Caros Amigos*, *Carta Capital* etc.

Teve gente também que ficou no papel de fazer articulações. Não só ações artísticas, mas articulações com a comunicação, assessoria de imprensa, fez *blog*, publicou no CMI, que tem um papel muito importante nisso. E tem o seu Severino, que é um furacão, já falou na Assembleia Legislativa... O Integração Sem Posse ficou nesse esforço de incluir todo mundo na rede que ia na ocupação. Os artistas vieram com esse impulso e organizaram coisas, somando e potencializando as informações.

Eu acho que isso tem um impacto porque as pessoas não sabem o que significa a revitalização do Centro. Uma coisa que eu sempre falo é que a gente fica batendo na revitalização, mas as pessoas querem a revitalização. Isso é importante para a cidade, é importante ter um centro revitalizado e seguro. A sociedade paulistana apoia isso. O problema não é a revitalização, mas a forma como ela se dá, essa exclusão social que vem junto com a revitalização. A gente precisa mudar o discurso. Queremos a revitalização também, mas a revitalização com a inclusão dos grupos vulneráveis do Centro. Que esses grupos também sejam revitalizados, com oportunidades de trabalho, de melhoria da habitação etc. A dificuldade é fazer a sociedade entender isso.

Nesse processo mais claro de construção de redes coletivas entre os artistas atuantes no Prestes Maia, veio o convite da *Bienal de Havana*, em 2006. De que modo se deu a discussão sobre a participação dos grupos na bienal?

Fomos convidados bem depois, de última hora, não estávamos entre os artistas oficiais. Não tinha passagem, nem dinheiro para transportar a obra, mas aceitamos o convite. No meio disso, o Prestes Maia ia cair, então resolvemos que as ações seriam focadas na ocupação e que mandaríamos para Cuba trabalhos que tivessem a ver com essa luta.

Com as dificuldades em mandar os trabalhos e de ir para Havana, resolvemos fazer a exposição no porão do Prestes Maia, como uma forma de chamar a imprensa sobre a situação da ocupação. Um fax foi instalado na Bienal para que a gente mandasse coisas, mas não conseguimos mandar. Queimamos o nosso filme com eles...

Esse processo da *Bienal de Havana* foi insuportável. Eram coletivos “X” e “Y” que não necessariamente dialogavam entre si, era uma coisa meio forçada. Tínhamos os coletivos mais *hype* e uma outra galera de coletivos que são amigos, mas que não têm uma prática de trabalhar juntos, apesar disso ter ocorrido no Prestes. Todos esses coletivos se juntaram no Integração Sem Posse, mas tivemos relações muito difíceis.

Sim, conversando com alguns coletivos, comecei a entender melhor essa situação que você descreveu. Mas há também um ponto que eu sempre toco que é o de pensar sobre a circulação desses trabalhos e de registros realizados no Prestes Maia dentro do sistema de arte. Você acha positiva essa circulação?

Eu acho positiva, tudo ajuda. Porém, nem sempre a forma como isso é feito é legal. Muita coisa não volta para o Prestes Maia, há trabalhos que ninguém da ocupação viu. Outro dia eu encontrei um vídeo do C.O.B.A.I.A. na rede... quer dizer, os coletivos vão na ocupação, fazem seus trabalhos mas não se comunicam efetivamente com os moradores e o movimento. Têm essas questões complicadas, mas não deixa de ser positivo e importante, porque as coisas vão se multiplicando.

Mesmo que a gente critique esse descolamento dos coletivos em relação ao movimento, isso também é importante e necessário. Embora se tenha uma crítica das estratégias e posturas de pessoas que vão lá, fazem o seu trabalho ou um vídeo bacana que vai circular, esses trabalhos também são armas de resistência. Isso também pode gerar frutos, fazer o Prestes Maia se tornar conhecido no mundo inteiro, divulgar a causa. A gente também quer o *hype*, a gente quer trazer o *hype* para ajudar o Prestes.

Sobre os trabalhos, tem esse outro ponto que eu comentei com você antes da entrevista. Quando eu recebo chamadas dos eventos culturais no Prestes Maia, há nomes de um monte de coletivos e artistas. Mas eu pergunto: onde estão as intervenções e as ações desses coletivos na ocupação?

Eu acho que mais do que querer colocar o nome deles é forçar um pouco essa situação como estratégia midiática. Como o Contrafilé, por exemplo, que estava participando da *Bienal de Havana*, eles foram “forçados” a entrar. Era mais uma pressão de quem estava realmente ligado ao Prestes, como o Integração Sem Posse, usando isso como *marketing* mesmo. Como o projeto da escola; a gente sabia que o projeto daquele jeito não ia rolar, mas que aquilo poderia ser um *marketing* positivo e midiático, assim como a biblioteca.

Entendi, mas recordando a abertura da exposição *Território São Paulo* no Prestes, havia aquela série de lambe-lambes do seu Severino como “pensador”. Fiquei refletindo sobre o que você chamou de “*marketing* positivo e midiático”, do quanto o seu Severino apareceu na mídia nesse tempo todo. Muitos artistas com os quais conversei pensam que essa exposição na mídia também gerou um efeito contrário, de ver gente dizendo que o seu Severino começou a se apropriar da biblioteca, de brigas dentro da ocupação... Certas estratégias também podem complicar a vida das pessoas que moram lá.

O seu Severino é um artista, a gente descobriu isso. Ontem ele chegou na reunião e disse que a gente tem que fazer uma barreira de livros no dia do despejo. É isso. A polícia, no dia 25, vai ter que destruir uma barreira de livros. Ele fez uma biblioteca circulante com um carrinho, faz instalações. Ele floresceu, é uma potência. Criativo, incansável, obsessivo e tudo que isso pode significar de ruim também. A gente brinca dizendo que “criamos um monstro”, porque a mídia foi em cima dele mesmo.

Agora, ele é a pessoa que toca aquela biblioteca, que vai atrás. São questões internas, os moradores têm inveja e ele é muito possessivo com a biblioteca. Antes de tudo isso já existiu uma biblioteca no Prestes Maia feita pela Mariah, mas os moradores jogaram os livros no poço do elevador.

Há agora uma nova ameaça de despejo a ser enfrentada no dia 25 de fevereiro, mas há poucos coletivos de arte atuando na ocupação. Você acha que os grupos voltarão novamente ao prédio por conta dessa situação?

A *Bienal de Havana* foi muito traumática para todo mundo... Todo mundo ficou de bode e o Integração Sem Posse foi acabando. Os artistas debandaram, tentamos colocar a escola em prática, mas teve uma hora que encheu o saco. O Prestes Maia deixou de correr risco e o pessoal dispersou.

Seria interessante que você falasse agora sobre as outras ações que você participou, como a do *escrache* em frente à casa do Andrea Matarazzo.

Algumas pessoas levaram as experiências dos *escraches* argentinos para as reuniões do do Fórum Centro Vivo e muitas delas nem eram artistas. Por exemplo, na Plínio Ramos, sete dias após o despejo, os moradores da ocupação fizeram um cortejo. A gente ajudou a desenvolver, mas eles fizeram o caixão e o enterro simbólico para ir na CDHU.

Mas daí o pessoal foi para a CDHU e os moradores não foram recebidos.

É, não receberam. Ficamos na porta e não aconteceu nada. Mas aí a gente percebeu esse negócio da performance coletiva, de dar um tema e ver as pessoas se apropriando dele. Com o *escrache*, tivemos a ideia de fazer um piscinão na frente da casa do Andrea Matarazzo, como o Piscinão de Ramos no Rio, criado para que a periferia não vá para a praia da classe média. Veio também a ideia daquela placa de empreendimento imobiliário que diz “felicidade é morar aqui”. E aí pensamos “se a gente não pode morar no Centro, vamos morar no Morumbi! Felicidade é morar aqui”. Vamos constranger o Andrea entre “os dele” que moram em frente ao Clube Paineiras. Levamos um pano azul, colocamos no chão e o pessoal trouxe roupa de praia. Um pessoal fez um manifesto que foi lido lá. A imprensa cobriu, se interessou pela estratégia. Não mobilizamos mil ou duas mil pessoas, havia cerca de 60 pessoas. Era uma estratégia simbólica de transformar o *escrache* argentino em uma leitura de carnaval e de festa, e isso criou um resultado. Mas a gente errou em algumas coisas. Tinha uma pessoa com uma máscara do Matarazzo usando um quepe nazista. E isso fez o Andrea ir para cima dos movimentos.

E a sua performance em *Quem representa o povo?* Como surgiu?

Em julho de 2005, na manifestação da Frente de Luta por Moradia, com 2.500 pessoas na prefeitura, o Serra disse que aquelas pessoas “não representam o povo”. Em outubro de 2005, com o *escrache* no Morumbi, o Andrea Matarazzo disse a mesma coisa. Em novembro de 2005, a União dos Movimentos de Moradia (UMM) levou três mil pessoas ao Palácio do Governo para reivindicar atendimento habitacional. O Alckmin falou a mesma coisa.

Nesse momento, comecei a pesquisar muito sobre os zapatistas, sobre os “encontros intergalácticos”. A Cibeles [Lucena] me mandou um texto sobre os zapatistas que dizia que “por trás desse rosto coberto estão todos nós”. O meu personagem foi inspirado nisso, de usar preto e passa-montanhas para não personificar as lutas. Adoro ação direta, desobediência civil e é aí que eu quero fazer arte, nesse lugar.

O vídeo que foi feito dessa performance no prédio da prefeitura é só uma parte do trabalho. Entrei no prédio de roupa preta, faixa enrolada e o capuz desdobrado. Cheguei perto da catraca, virei, abaixei o capuz e abri a faixa com a frase “QUEM REPRESENTA O POVO?” para a porta. Quando os guardas perceberam, eles demoraram para falar comigo. Eu ficava olhando para frente, tentando não desviar o olhar. Uma guarda chegou para mim e disse “eu sei que eles tratam a gente que nem capacho, mas você não pode ficar aqui” (risos). Daí ela começou a falar das dificuldades da vida dela. E ela dizia que eu tinha de ficar lá fora, que eu deveria estar desesperada para fazer aquilo e que não queria me tirar dali à força. Os guardas não conseguiram enquadrar a ação como manifestação. Era uma pergunta e eles não souberam o que fazer. A minha expectativa era a de ter sido tirada de lá à força, mas eu não aguentei ficar segurando uma faixa por quase quarenta minutos. Pensaram que eu fosse homem. Muita gente não acredita que uma mulher possa fazer uma ação como aquela.