



[RMXTXTURA]

Estamos em Greve

Identidade e diferença de quem pinta o corpo para a guerra ou para a festa:

A TRAJETÓRIA DA POÉTICA DE RESISTÊNCIA DO GRUPO URUCUM NO PERÍODO DE 2001 A 2005

ARTHUR LEANDRO

PREÂMBULO

Minha intenção é analisar a produção de trabalhos coletivos do Grupo Urucum no período de 2001 a 2005 - período em que participo ativamente do grupo, perguntando se podemos chamá-la de uma produção de arte contemporânea, e, mais, qual a necessidade de caracterizá-la assim.

São nove as ações do universo dos trabalhos do grupo que tomo como objeto: 1) “Os catadores de orvalho esperando a felicidade chegar” (Macapá - 2001); 2) “Desculpem o transtorno – estamos em obras” (Rio de Janeiro – 2002); 3) Projeto Rejeitados (2002/03); 4) “Mensagens Vazias” (Macapá-2002/03); 5) “Divisória - Imaginária” (Macapá-2003); 6) “Bicicletas elétricas” (Nova Iorque-2003/04); 7) “Lotação de paus mandados” (Macapá-2004); 8) Corpo Fechado (Rio de Janeiro-2004); 9) “Concerto de Roque-roques” (Macapá/Kassel-2005).

Estas ações coletivas do grupo são realizadas a partir de motivações baseadas na realidade local, mesclando questões poéticas com a tensão social, a vivência na cidade de Macapá, as relações entre a cultura amazônica e a globalização ou tencionando a relação entre artistas e instituições mesmo quando são ações realizadas para participação em eventos em instituições culturais.

A participação do Grupo em eventos em instituições culturais acontece pela conexão em rede de comunicação com outros artistas, como no “Desculpem o Transtorno – estamos em obras”, realizado no Palácio Gustavo Capanema – sede da FUNARTE no Rio de Janeiro; do “Projeto Rejeitados”, pensado para o Museu de Arte Moderna da Bahia e nunca realizado; e do “Bicicletas elétricas”, realizado no American Society, em Nova Iorque. E a partir de então, por convite direto como no “Mensagens Vazias”, realizado a partir de convite para intervenção na Casa das 11 janelas – Museu de Arte Contemporânea do Pará - o trabalho foi pensado e realizado para uma intervenção para a qual fomos convidados e que nunca aconteceu; “Corpo Fechado”, pensado em Macapá e realizado na praia de Ipanema no Rio de Janeiro - proposição para o projeto de

intercâmbio **INTERFACES**, entre a EBA/UFRJ e o Reseau L’age d’Or - o Grupo Urucum participa a partir da argumentação de que minha pesquisa para doutoramento naquela escola tratava da poética do coletivo do Urucum e não caberia uma proposição individual se meu trabalho era no Grupo; e “Concerto de Roque-roques”, realizado simultaneamente na Feira Maluca em Macapá e no Kunsthalle Museum Fridericianum, em Kassel – Alemanha.

CONTEXTO

Apesar de em Macapá não haver espaços de exposição integrados ao circuito oficial e mercadológico da arte brasileira, de alguma forma os membros do grupo puderam tomar contato e se relacionar diretamente com o universo institucional (impositivo) que legitima e controla a produção artística brasileira, e nesse contato assumiu o trânsito institucional sem integrar-se totalmente a ele, assumiu uma postura crítica que tenta não ser submissa ao poder.

O meu interesse por essa parcela da produção do Grupo Urucum dá-se pelo uso de estratégias diferenciadas em relação ao procedimento tradicional e secularizado de legitimação artística. Pela experimentação poética de relação direta com a sociedade e realização de propostas em espaços urbanos – sem a mediação institucional. Pela participação crítica quando em eventos no interior das instituições culturais. Pela participação em redes de comunicação e ações conjuntas com outros artistas e coletivos artísticos.

O que pressuponho é que os usos dessas estratégias caracterizam as ações do coletivo como atividades de resistência política e cultural¹.

Na minha proposição e no meu texto eu falo na primeira pessoa alternando o posicionamento do singular com o plural, mas em todo caso declarando a proximidade com as ações e com o grupo, eu também faço parte do objeto e para mim é difícil especificar

¹ E também nas duas participações do Grupo no “Dia do Nada”, em 2003 e 2004, com os trabalhos “Estamos em pleno rio-mar... Doido espaço... Estamos em pleno rio-mar... Dois infinito...”; e “Farofa de ovo – ou Tudo o que há no rio, nada!”, respectivamente.

qual é a pessoa que fala, a do singular ou a do plural, e para usar a alegoria poética: me imagino como um peixe na pirapora»> pira=peixe, pora=salto»>. Como quem salta para encontrar sua singularidade fora do coletivo (o plural) e novamente mergulhar na massa social líquida tentando analisar aquilo que percebeu tanto na convivência coletiva quanto na singularidade do salto que realizou na tentativa de vencer a corrente do rio, a análise é na contracorrente e não separo o artista do teórico e nem do ativista. Mesma mistura, ou alternância de posições, com que caracterizo minha participação nas ações do grupo Urucum.

IDENTIDADES, DIFERENÇAS E ESTRATÉGIAS DIANTE DO SISTEMA

O exemplo dos projetos modernistas – de uma arte “desinfetada” – que acompanham a racionalização imposta pela modernização acaba por gerar códigos artísticos que impossibilitam cada vez mais o acesso do homem comum às produções simbólicas consideradas legítimas. Estes projetos implantados na América latina são denunciados por Nestor Garcia Canclini como um simulacro urdido pelas elites e pelos aparelhos estatais, sobretudo os que se ocupam da arte e da cultura, mas que por isso mesmo os torna irrepresentativos e inverossímeis da cultura viva e híbrida que se manifesta paralela ao crescimento da vida urbana. As elites – que pretendiam manter sua distinção em relação às outras classes através do monopólio dos códigos estéticos considerados superiores quando comparados aos populares ou massivos – não consideravam as desigualdades em seus projetos modernos, sendo estes sempre excludentes da maioria da população, à qual restam as opções do folclore popular ou das produções massivas geradas pela indústria cultural².

No início do século XIX a história lusobrasileira foi marcada por dois grandes acontecimentos: a invasão de Portugal pelo exército francês e a transferência da família real e da Corte portuguesa para o Brasil. Consequência direta da invasão francesa, a chegada da Corte lusitana, em 1808, representou para o Brasil um momento de profunda mudança institucional e cultural. Diante da nova condição de sede do governo metropolitano, a colônia americana passou por uma importante reestruturação político-administrativa, entre 1808 e 1810 o governo lusitano promove a abertura dos portos às nações amigas; revoga as proibições à manufatura; cria instituições como as escolas de medicina na Bahia e no Rio de

Janeiro, academias militares e intendência de polícia – entre outras, dando início à construção do aparato burocrático-estatal necessário para atender as novas exigências de sede do governo português.

Como parte da (re)estruturação administrativa e política, em 1816 D. João VI contrata um grupo de artistas franceses encarregados de implantar a Academia de Belas Artes, que passa a funcionar a partir de 1826, e cujo objetivo era o ensino e propagação das artes e ofícios artísticos segundo os modelos vigentes na Europa.

Alguns anos depois, Marx e Engels, no Manifesto do Partido Comunista, apontaram a necessidade de expansão (a partir da Europa) de mercados para a produção industrial, expansão que revoluciona constantemente a tecnologia e seus instrumentos de produção e arremessa todas as nações para a torrente da civilização. Eles dizem ainda que, para a inserção no seio da chamada civilização, a burguesia obriga “todas as nações (...) a adotarem o [seu] modo de produção”, imposição que identificam como o projeto de reprodução das relações burguesas por toda parte, para assim conquistar a terra inteira³.

O Manifesto do Partido Comunista se refere apenas aos meios de produção de bens e de capital, mas facilmente podemos projetar esse universo para a produção artística e cultural. Para tanto recorro ao conceito de hegemonia formulado por Antônio Gramsci. Gramsci fala da hegemonia e a caracteriza como a liderança cultural que garante a dominação, considerando que os mundos imaginários funcionam como matéria espiritual para se alcançar um consenso reordenador das relações sociais, conseqüentemente orientado para a transformação e explica que as formas históricas da hegemonia nem sempre são as mesmas e variam conforme a natureza das forças sociais que a exercem. Sérgio Buarque de Holanda exemplifica o caso brasileiro de hegemonia e dominação ao dizer que a tentativa de implantação da cultura européia no extenso território e em condições naturais hostis está nas raízes do Brasil, e conclui dizendo que somos desterrados na nossa terra, e, ainda, pergunta se realmente podemos representar as formas de convívio, instituições e ideias das quais acreditamos que somos herdeiros.

Sem considerar a experiência da produção artística que, à revelia dos desejos dos mandatários do Estado, acontecia misturando signos culturais de diversas etnias de três continentes distintos, a missão francesa oficializa a arte produzida segundo o gosto do governante e relega à planos inferiores todas as demais produções artísticas fruto da diversidade cultural brasileira. A história registra esse período como de grande efervescência cultural, mas analisada pela ótica da dominação cultural, a história

2 CANCLINI, Nestor Garcia Culturas Híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad. Buenos Aires, Barcelona, Mexico: Paidós. 2001.

3 MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. Manifesto do partido comunista. Porto Alegre: L & PM. 2002, p. 28-32.

da arte brasileira torna-se ambígua. Se a política oficial para a cultura registra em nossa história alguns governantes como grandes incentivadores e financiadores das artes, a política aqui aplicada, inclusive a cultural, também é responsável pela imposição de uma identidade única, hegemônica, dominadora e opressora.

Então, a história da arte brasileira pode ser entendida como fruto da tensão pelo embate entre a manutenção de identidades culturais diversificadas frente à hegemonia da herança da modernidade européia, ou como ocorre na contemporaneidade, com a expansão da sociedade de consumo norte-americana e no mundo neoliberal do mercado globalizado, a imposição de um único modo de produção e circulação de arte e bens culturais em constante conflito com identidades resultantes da experiência dos povos dominados, escravizados ou imigrantes.

O manifesto do partido comunista prevê a globalização do mercado para a manutenção do sistema capitalista, que trás em si as relações de domínio, subordinação e dependência, pois os instrumentos de produção de bens e o conhecimento tecnológico que impulsiona o progresso, inicialmente posse exclusiva da burguesia que Marx e Engels criticavam, e que permanecem sob o domínio de uma elite econômica agora representada pelas corporações transnacionais na economia neoliberal, cujos interesses de mercado passam a interferir em todas as instâncias de decisão em escala mundial, inclusive nas políticas nacionais.

O Brasil, não possuindo meios de produção, está sujeito a imposição de interesses dos países industrializados e suas corporações econômicas transnacionais, inclusive no meio artístico.

Na crítica Arte e burocracia, de 1967, Mario Pedrosa diz que o “Brasil é assim, o único país do mundo que reconhece duas espécies de arte, uma ‘acadêmica’ ou ‘clássica’ e outra moderna”⁴, sua crítica propõe a reflexão sobre a confusão na prática artística provocada a partir do duplo investimento da política cultural brasileira que nos últimos anos da década de 1960 concedia prêmios de viagens e bolsas para o exterior em dois salões de arte distintos e divergentes, mas que permitia aos artistas concorrerem em ambos “o exercício do sistema já criou mesmo a aberração. Como? Permitindo a um participante do Salão acadêmico, (...) no dia seguinte apresentar-se ao Salão “moderno” e ganhar neste o grande prêmio de viagem cobiçado. Assim reconhece-se oficialmente a possibilidade de um sujeito, já consagrado como artista “acadêmico” ou “clássico” ser meses depois consagrado como artista “moderno”⁵.

4 PEDROSA, Mario Mundo, homem, arte em crise. São Paulo: Perspectiva. 1986. p 104.

5 Idem

Pedrosa ainda especula os motivos desse duplo investimento, ele supõe que talvez seja por que nesse período fosse necessário responder com investimentos à produção “acadêmica” para a elite que sustentava a política interna ao mesmo tempo em que o país deveria parecer “moderno” para as conexões internacionais, mas ainda assim discriminatório à produções artísticas que não se enquadrem em suas regras.

O próprio Pedrosa afirma que os “artistas jovens (não apenas de idade) e revolucionários dos nossos dias estão marginalizados, conservados bem a distancia dela [a arte], enquanto burocratas, confinados no seu isolamento, tratam de montar ali uma arte oficial, a seu gosto e pequena dimensão”, e com isso avalia os interesses estatais na política cultural que classifica como “fora do compasso da atualidade, indiferente ou estranho ao que se faz hoje no Brasil de mais arriscado, de mais vivo e de mais... brasileiro.”⁶

Em meados da década de 1980 a função de “montar ali uma arte oficial” e indiferente ao que se produz de “mais vivo e de mais... brasileiro” migra do aparato estatal para outros agentes, desta vez ligados ao mercado, que criam, também isoladamente, as novas regras para a arte brasileira. São agora os jornalistas e dirigentes de instituições culturais no Rio de Janeiro e São Paulo quem vão traçar identidades únicas para a inserção da produção do Brasil no mercado internacional.

Em São Paulo, Sheila Leirner defende uma geração feliz no jornal Estado de São Paulo. No Rio de Janeiro, Roberto Pontual, autor do opúsculo Explode Geração! Encomendado pelo galerista Thomas Cohn, apresentava os jovens artistas no contexto do pós-modernismo internacional e da abertura política brasileira, situando-os como opositores do “isolacionismo e do autoritarismo conceitual da geração precedente”(1984). No O Globo, Frederico Moraes dava sequência a uma série de artigos, que vinha escrevendo desde 1982, difundindo as teorias do crítico italiano Achille Bonito Oliva, mentor da transvanguarda⁷ e interlocutor do neoconservadorismo artístico no cenário internacional...

As exposições *Europa 79*, *Bienal de Veneza*, *Documenta 7*, e *Bienal de Paris* (1) difundem a transvanguarda e dão impulso ao mercado internacional de arte nos fins dos anos 70 e início dos anos 80. O Retorno à Pintura enquanto “última tendência da arte contemporânea” - tal como na ocasião chegou a ser festejado pela crítica dos anos de 1980 - representou mais do que uma confissão do mercado quanto a sua limitação para continuar absorvendo as transformações da linguagem da arte contemporânea que havia décadas vinham

6 Ibidem.

7 Ou “retorno à pintura!”

sendo promovidas por sucessivos movimentos vanguardistas.

Em verdade, “o Retorno à Pintura foi um movimento artístico e teórico representativo de diversos grupos de artistas, críticos e acadêmicos defensores de uma cultura pós-moderna opositiva à cultura do chamado alto modernismo”⁸. Analisando as edições da Bienal de São Paulo de 1983 e de 1985, além da mostra “Como vai você, Geração 80?”⁹, realizada no Rio de Janeiro em 1984, chega-se facilmente à constatação de que esses eventos não apenas introduziram o fenômeno do Retorno à Pintura e sua estética anti-historicista como símbolos da “chegada” do pós-modernismo no Brasil, como também serviram para propagar na órbita do mercado de arte e do mecenato institucional do país a “pirâmide da felicidade” em que havia se transformado mundialmente aquele fenômeno.

Ricardo Basbaum esclarece que o corpo teórico formulado por Bonito Oliva foi gerado a partir da produção de seu país e, devido ao seu amplo e rápido destaque, foi estendido a outras tendências internacionais da nova pintura¹⁰. Em outras palavras, novamente o Brasil absorve tendências que lhe são estranhas através da invenção intencional de uma situação que lhe aproxima da produção internacional dominada pelo mercado. A história da arte brasileira absorveu facilmente os preceitos ditados por Oliva e relegou ao esquecimento parte da produção “mais viva e (talvez) mais... brasileira” de toda a década, Márcia X, artista performática atuante na década de 1980¹¹, disse que o problema é a incompreensão que existe no meio das artes plásticas, o descrédito que existe no Brasil em relação à performance, à arte política, à arte das minorias, e que “é preciso lembrar que a geração 80 não produziu somente pintores, e que esse pensamento se difundiu porque junto com os pintores o mercado de arte se fortaleceu e fez surgir essa “versão oficial” da década de 80.”¹²

Essa prática invencionista que em ciclos muito bem definidos obriga a adesão às regras adotadas pelos agentes das instituições culturais no Brasil foi implantada pela monarquia absolutista portuguesa

e permanece na contemporaneidade como se fosse um DNA que passa como herança do Estado para a sociedade, ou do financiamento estatal para o mercado – através do desmanche dos serviços públicos desde o governo Collor de Mello, e da criação das Leis de incentivos fiscais que afastam a arte oficial do gosto e dos interesses do governante para jogá-la no seio do mercado.

A história da arte brasileira, quando relacionada às políticas culturais oficiais, é a história do controle sobre a produção, sobre a manipulação e sobre a circulação de bens simbólicos, visando à manutenção do poder sob o domínio político e cultural de uma elite conectada com interesses internacionais que oficializa a arte que lhe interessa e marginaliza qualquer tentativa de diferença.

Talvez o melhor exemplo dessa prática tenha sido a política adotada pela ditadura militar depois do golpe de 1964. Se por um lado o governo militar implanta a censura e a repressão à produção ideologicamente contrária ou crítica ao regime opressor, por outro foi o regime militar um grande financiador da arte brasileira. É nesse período que é criado – como já havia acontecido na ditadura anterior, a de Vargas – o aparato institucional, e a dotação orçamentária, que até hoje dita às regras da política cultural no Brasil, instituições como a FUNARTE, EMBRAFILME, Conselho Federal de Cultura, Instituto Nacional do Cinema, Pró-Memória, que, ainda sobreviventes ou remodeladas em outras siglas (juntamente com outras entidades oficiais criadas posteriormente que também) permanecem na estrutura do Estado brasileiro.

Se não é possível afirmar que os governantes da ditadura militar eram intelectuais preocupados em criar incentivos estatais para a produção artística, podemos especular que a criação desse aparato visava a utilização da produção de bens simbólicos para a legitimação do poder constituído.

No discurso proferido pelo presidente Médici sobre a economia brasileira¹³, no início de seu governo, ele afirmou ser muito simples a política econômica dos militares, resumindo tal pensamento na frase “os ricos devem ficar mais ricos para que, por sua vez, os pobres possam ficar menos pobres”. É possível transpor esse pensamento para a política cultural da ditadura militar, aliás, para uma analogia mais razoável temos no Manual Básico da Escola Superior de Guerra¹⁴ as diretrizes do tratamento dado aos meios de comunicação, ditando que quando estes forem “bem utilizados pelas elites constituir-se-ão em fator muito importante para o aprimoramento da Expressão Política; [mas quando] utilizados

8 REIS, Ronaldo Rosas Conformismo pós-moderno e nostalgia moderna. In Cyberlegenda. Revista, numero 1, Niterói: UFF, 1998.

9 Participam da exposição: Antônio Dias, Cildo Meireles, Ivens Machado, Jorge Guinle, Leda Catunda, Leonilson, Roberto Magalhães, Sérgio Romagnolo, Tunga e Victor Arruda.

10 BASBAUM, Ricardo. Pintura dos anos 80: Algumas observações críticas. Gávea no.6. R Revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil. Rio de Janeiro. PUC-RJ, 1988

11 Uma entre tantos esquecidos pela história da arte oficial dos anos 80, como, apenas no contexto carioca: “Alex Hamburger”, “Dupla especializada”, “Grupo A Moreninha”, “Aimberê Cesar” e outros.

12 X, Márcia, em entrevista datada de 2001. Fonte: <http://www.marciart.br/mxText.asp?sMenu=5&sText=3>

13 CNN, Para além de cidadão Kane. Vídeo-documentário. Londres: CNN, 1992.

14 Departamento de estudos MBtin75,p. 121. Apud ORTIZ, Renato A moderna tradição brasileira. São Paulo: Brasiliense. 2001.

tendenciosamente podem gerar e incrementar inconformismo”. Como no conceito de Gramsci, o controle serve para obter a hegemonia, que leva à liderança, que garante a dominação cultural, que funciona como matéria espiritual para se alcançar um consenso (re)ordenador das relações sociais. Renato Ortiz diz que, para a cultura brasileira, a Lei de Segurança Nacional não detinha apenas o poder de repressão, mas interessava-se no desenvolvimento de uma determinada produção cultural submetida à razão do Estado, reconhecendo as relações de poder na produção cultural e entendendo a produção cultural como benéfica quando circunscrita no poder autoritário¹⁵.

A ditadura militar fortaleceu economicamente a elite brasileira e ampliou o aparato institucional para controle ideológico dos meios de comunicação e fez o mesmo com a produção cultural, transformando a produção artística em aparelho ideológico para manter o conformismo na população e com isso atingir sem muito esforço a manutenção do poder político.

Embora em ambiente hostil, artistas promoveram a resistência no seio das instituições culturais, como Artur Barrio que lançou em 1969 seu “manifesto contra as categorias de arte, contra os salões, contra as premiações, contra os júris, contra a crítica de arte (Manifesto Estética do Terceiro Mundo)”. Contra, portanto, o sistema de arte e suas categorias, considerando-as uma imposição aos artistas latinoamericanos. Barrio considerava sua situação econômica particular e dos artistas como um todo quando dizia que “no sentido do uso cada vez maior de materiais considerados caros para nossa, minha realidade, num aspecto socioeconômico de 3º mundo (América Latina inclusive)”, e, ainda, avalia a imposição do uso de material importado ao dizer que “devido aos produtos industrializados não estarem ao nosso, meu, alcance, mas sob o poder de uma elite que eu contesto”, lança sua proposta libertária afirmando que “... a criação não pode estar condicionada, tem de ser livre”. E acrescenta num manifesto escrito à mão distribuído na abertura do II Salão de Verão, em 1970, que os Salões estão “desestimulando novos valores e revelando o que já deixou de existir há muito tempo”¹⁶.

Para Barrio, a utilização de materiais caros e convencionais em trabalhos artísticos representava a continuidade dos “serviços” da arte ao gosto das elites, e em contraponto propõe materiais baratos e perecíveis para problematizar a questão econômica na arte. Fernando Cochiara le explica que “a partir

da crítica a essa realidade socioeconômica, étnico-política e estética Barrio deduz, com uma clareza rara na arte brasileira, o eixo fundamental de sua singular poética: conspirar contra o gosto das classes dominantes - no campo em que essas exercem seu poder cultural e operatório (poder assentado na crença da existência de um campo verdadeiro e puro da arte) - pela utilização de materiais precários e perecíveis, colhidos nos rejeitos de nossos trânsito no fluxo da vida”¹⁷.

“Troupas de carne”, situação proposta por Artur Barrio para o evento “Do corpo à terra”¹⁸, é composta de pedaços de carne e ossos embrulhados em trouxas de pano espalhadas em espaços públicos, segue o princípio da transcendência da natureza cotidiana na qual se origina para a transposição de resquícios dessa vivência para o mundo da arte, onde, segundo Cochiara le, eles perdem a conotação da propriedade física, visual e, por vezes, olfativa para assumir um estatuto crítico¹⁹.

Para sua conspiração contra o gosto das elites, Barrio vai às ruas e intervém no cotidiano das cidades sem perguntar às pessoas se é isso que elas queriam. Age a partir da sua percepção da realidade, inclusive a econômica, usando os rejeitos da sociedade de consumo para fazer seu trabalho em relação direta com a sociedade. Paulo Herkenhoff diz que a atitude de Barrio sustentou dois debates: o primeiro pela liberdade de expressão na ditadura e o segundo contra a desigualdade de expressão no capitalismo.²⁰

A consciência dos efeitos da economia mundial na economia e na produção artística latino-americana somados aos aspectos socioeconômicos

17 COCHIARALE, Fernando. Arte em trânsito: do objeto ao sujeito. In LENZ, André & BOUSSO, Daniela (org.) Artur Barrio, a metáfora dos fluxos: 1968/ 2000. Rio de Janeiro, Salvador, São Paulo: MAM-RJ, MAM-BA, Paço das artes. 2000, p.17,18 e 19.

18 Realizado no Parque Municipal de Belo Horizonte, em abril de 1970. “O evento Do Corpo à Terra durou três dias, durante os quais foram realizadas ações, rituais e celebrações tais como a queima de animais vivos por Cildo Meireles, a explosão de granadas coloridas por Décio Noviello, o lançamento de ‘trouxas ensanguentadas’ por Barrio num ribeirão que corta a capital mineira, a queima de faixas de plástico com napalm por Luiz Alphonsus, trilhas de açúcar na terra por Hélio Oiticica ou o emprego de carimbos com frases de impacto por Teresa Simões. O crítico Francisco Bittencourt referiu-se a esse grupo de artistas como Geração Tranca-Ruas, e Frederico Moraes, organizador do evento, no texto Contra a Arte Afluente: O Corpo É o Motor da Obra (Revista Vozes, 1970), afirmava: ‘O artista hoje é uma espécie de guerrilheiro’. Apresentação Ernest Robert de Carvalho Mange In MORAIS, Frederico. Panorama das artes plásticas séculos XIX e XX. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1991.

19 COCHIARALE, Fernando Arte em trânsito: do objeto ao sujeito. In LENZ, André & BOUSSO, Daniela (org.) Artur Barrio, a metáfora dos fluxos: 1968/ 2000. Rio de Janeiro, Salvador, São Paulo: MAM-RJ, MAM-BA, Paço das artes. 2000, p. 17,18 e 19.

20 HERKENHOFF, Paulo Barrio – liberdade, igualdade e ira. In LENZ, André & BOUSSO, Daniela (org.) Artur Barrio, a metáfora dos fluxos: 1968/ 2000. Rio de Janeiro, Salvador, São Paulo: MAM-RJ, MAM-BA, Paço das artes. 2000, p. 26.

15 ORTIZ, Renato. A moderna tradição brasileira. São Paulo: Brasiliense. 2001, p.116.

16 BARRIO, Artur. Manifesto da estética do terceiro mundo In LENZ, André & BOUSSO, Daniela (org.) Artur Barrio, a metáfora dos fluxos: 1968/ 2000. Rio de Janeiro, Salvador, São Paulo: MAM-RJ, MAM-BA, Paço das artes. 2000.

dos artistas brasileiros é o que impulsiona o manifesto de Barrio, uma declaração da existência de imposições econômicas externas à arte e ao contexto da arte brasileira, inclusive imposição das indústrias de materiais artísticos. Ele reconhece a interferência na crítica, nos júris, nas premiações, e nos salões que mantêm a classificação e distinção das categorias das artes plásticas em pintura, escultura, desenho e gravura²¹; e a contestação política, reflexão crítica das relações de poder, ou mesmo proposições provocativas à reação e enfrentamento feitas direto ao público impulsionam a experimentação poética dos artistas plásticos durante os anos de chumbo. Se não de todos, ao menos de parte qualitativa e quantitativamente relevante de artistas atuantes nesse período.

Ações e trabalhos classificados como ‘de resistência’ foram realizados por artistas desde a implantação da ditadura militar brasileira e da sua política cultural autoritária. Antônio Manuel faz, em 1968, “Imagens da violência”, em referência direta às imagens de conflitos entre a sociedade civil e o governo militar, um ano antes Carlos Zilio havia exposto “Lute (Marmita)”, uma marmita de alumínio, objeto do cotidiano de operários e outros trabalhadores assalariados, com um rosto anônimo em papier maché – a marmita é coberta com um filme plástico com a inscrição: LUTE. “Do It Yourself: freedom Territory” (1968) [Faça você mesmo: território de liberdade], de Antônio Dias, apresentada no Museu Nacional de Arte Moderna de Tóquio, é composto de demarcações no chão de espaços quadrados com adesivos (ou plotagem) de um metro de comprimento, formando um retângulo de 6×4 m., a proposição nos dá várias possibilidades de significações, inclusive a de provocação ao público do museu.

Para fora do circuito oficial da arte, mas nem por isso fora da crítica ao sistema, Cildo Meireles veicula seus trabalhos em meios cotidianos e oficiais de uso popular, assim são suas “Inserções em circuitos ideológicos” – uma operação provocadora da ordem pública, interferência nas estruturas que simbolizam e garantem o poder estabelecido. Em 1970 realiza o “Projeto coca-cola” – garrafas de coca-cola com a inscrição “yankees go home”, em branco - frase que somente era vista quando as garrafas estavam cheias do refrigerante símbolo do poder do Imperialismo norte-americano – e na operação de Cildo, a mesma garrafa que difundia o império capitalista divulgava, como uma imprensa oculta também difundia a mensagem antiimperialista. Da mesma forma a mensagem “Quem matou Herzog?” carimbada em notas de cruzeiro de baixo valor agia

21 E que hoje podemos acrescentar a fotografia, o vídeo e demais meios eletrônicos absorvidos sob o novo termo de Artes Visuais.

contra a violação dos direitos individuais na ditadura.

Na mesma direção provocativa, Carlos Vergara apresenta a obra “Fome” (1972) na ‘EX-Posição’, com as letras da palavra FOME escritas com grãos de feijão sobre algodão umedecido. Os grãos germinam e as letras se misturam, entrelaçam e perdem a forma original não podendo mais haver a leitura da palavra, referência direta ao slogan dos governos militares “em se plantando, tudo dá”.

Esses artistas que trabalhavam com questões muito particulares do momento político brasileiro, distanciam a produção nacional da filiação à obra dos chamados ‘mestres’ consagrados pela história da arte universal, procedimento comum desde a vinda da missão francesa e a fundação da Academia Nacional de Belas Artes que se constitui através do estudo dos códigos de representação utilizados pelos artistas consagrados pela “história da arte” para depois atualizá-los... Ou seja: adaptá-los à temáticas locais, subvertê-los, contestá-los etc., procedimento moderno de produzir arte referendada na própria (história da) arte – arte pela arte. Ao se distanciar desses procedimentos, os artistas, os críticos e o público criam condições para que o ambiente artístico brasileiro subverta o interdito oficial e funcione como espaço vivo de debate e circulação de ideias, bem como de resistência política e cultural²².

A EMERGÊNCIA NEOCABANA

“Na realidade, arrancado debaixo de canhões e baionetas alugadas a dom Pedro I, o acordo anglo-português de falsa capitulação e rendição das forças coloniais portuguesas no Pará abafa e tira de cena a luta independentista do povo paraense coerente com sua antiga história em sempre pertencer a velha terra dos Tapuias ao grande país do Cruzeiro do Sul. (...) o Pará velho de guerra pegou fogo e o povo assumiu o poder em armas (1835-1836). Historiadores conservadores escondem os crimes do Império no genocídio dos cabanos (30 mil mortos numa população de, aproximadamente, 100 mil habitantes) sob falsa acusação de separatismo: na verdade, ao contrário, uma longa luta popular para a brava gente do norte ser brasileira de parte inteira.” José Varela Pereira²³

Primeiramente, embora eu não vá fazer isso aqui, é necessário rever a historiografia regional e difundir a história do Grão-Pará antes e depois da “adesão” à independência do Brasil, se faz necessário que a população da região norte compreenda como nos tornamos a “Amazônia brasileira”. No momento que se compreende o processo histórico de incorporação do território do Grão-Pará, se evidencia a origem do sentimento de ‘não pertencimento’ em

22 Tanto quanto nas artes cênicas e na música. E viva Cilda Becker!

23 In <http://viagemphilosophica.blogspot.com.br/2010/08/o-dia-que-o-grao-para-se-tornou.html>

relação ao Brasil e podemos compreender melhor a sensação de que nós por aqui deixamos de ser colônia portuguesa para nos tornarmos colônia brasileira.

Na Amazônia os contextos de produção artística são agravados pelo isolamento histórico da região, o processo de dominação que o Brasil sofre dos países industrializados, ele reproduz na região amazônica e impõe uma identidade artística nacional (única) que desrespeita a diversidade da produção regional e as formas de circulação de trabalhos artísticos.

No período colonial, seja a colônia da monarquia portuguesa ou do império brasileiro, o reflexo da segregação também atinge a arte que, importada para o deleite da elite, é negada à maioria da população. João de Jesus Paes Loureiro afirma que do ponto de vista oficial da classe dominante sobre a cultura amazônica, e *“refletindo a separação qualitativa entre o alto e o baixo, [a visão oficial] tem entendido rigidamente como alto a produção alienígena e, como baixo, a produção local, regional”*²⁴. E explica que no período da borracha, ápice na economia regional, consagrou-se esse modelo que legitima o ‘importado’ como boa arte, relegando a produção local à sua própria sorte na luta por sobrevivência e afirmação. Esse entendimento chega aos anos de 1980 como o que Paes Loureiro chama de ‘história trágica de uma queda’, que instituiu a marca da elite em depressão psicossocial – um estado psicossocial maníaco depressivo traduzido pela tristeza generalizada pela perda do refinamento artístico que o declínio econômico trouxe como consequência.

Olhando de outra perspectiva, Osmar Pinheiro Junior afirma que o isolamento cultural da região em relação à produção artística brasileira, ou mesmo a de outro país, criou *“formas agudas de esquizofrenia cultural”*, pois na Amazônia *“discutia-se questões de arte, sem obras, e caminhos sem referenciais, movimentos de arte sem cronologia, ou seja, sem história”* (sic), resultado da *“prática de uma elite sequiosa de diferenciação cultural, [que] determinou uma forma de estagnação cujas consequências se fazem sentir ainda hoje”*. Para ele a história da arte amazônica é culturalmente dependente de modelos externos, uma *“sucessão de episódios isolados sem nenhuma organicidade.”*²⁵

Osmar Pinheiro percebe nas coloridas pinturas de fachadas de casas, de embarcações, e em toda a produção de cultura na mestiçagem amazônica, a revelação de *“condições particulares de uma outra ordem, onde não existe mercado de arte, onde o suporte da obra é a casa, o barco, o boteco, o*

*papagaio, o brinquedo. Onde o artista são todos... (...) Onde arte e trabalho são parte de um mesmo movimento cuja razão é o afeto; que quatro séculos de violência colonizadora não foram capazes de destruir.”*²⁶

Paes Loureiro acrescenta, ainda, que essa produção subalterna é nossa contracultura, forma de resistência. É uma inversão na ótica da exploração, já que propõe a apropriação da herança cultural do colonizador para que se ‘capture o capturante’, e a região passe *“a ser vista por dentro, como quem olha ‘da região’, e não como quem, mesmo de dentro, olha ‘a região’.”*²⁷

Em outras palavras, a segregação, que foi marca da origem colonial, ainda é percebida como um colonialismo interno há cerca de vinte anos atrás, tanto na política cultural do Brasil pós-ditadura militar quanto na historiografia regional que legitima a versão da decadente elite local.

A possibilidade de resistência cultural se apresenta, senão na hipótese improvável de se tornar pura, ao menos na consideração das nossas relações com a natureza, ordem social e seus símbolos, que nos livra da mordida dos cânones modernistas e nos alforria daquilo que nada acrescenta para fazer soar a voz dos marginalizados no processo controlador de desenvolvimento regional.

No nosso caso no Grupo Urucum, entendo como um voltar-se pra si que não exclua um expandir-nos para os outros aliados às ações que visem à consciência de existência e possa contribuir com a mobilidade social de capacidade transformadora. Entendo esse movimento como o questionamento à autonomia moderna na instituição arte, percebida pela população como pertencente a um espaço separado e sem comunicação com outras esferas da vida que afasta a arte da sociedade para outro mundo onde a arte quer bastar-se em si mesma, essa separação a torna (ela, a arte) entorpecente e inofensiva.

PARA A GUERRA OU PARA A FESTA

Macapá, capital do Estado do Amapá, ainda hoje não possui espaços físicos que lhe possa garantir um circuito de arte consolidado, apenas a galeria do SESC funciona regularmente e não há nenhum museu de arte. Tem, ainda, uma escola de artes plásticas que funciona com cursos livres de ensino de técnicas, outra de música, e o curso de licenciatura em artes visuais da Universidade Federal do Amapá.²⁸ Situa-se geograficamente na Amazônia oriental, na foz do rio

24 PAES LOUREIRO, João de Jesus Por uma fala amazônica. In FUNARTE, As artes visuais na Amazônia, reflexões sobre uma visualidade regional. Rio de Janeiro/Belém: FUNARTE/ SEMEC. 1985. p.112 - 122..

25 PINHEIRO JR., Osmar A visualidade amazônica. In FUNARTE, As artes visuais na Amazônia, reflexões sobre uma visualidade regional. Rio de Janeiro/Belém: FUNARTE/ SEMEC. 1985. p.51

26 Idem

27 Obra citada.

28 Criado em 1991 como licenciatura plena em Educação Artística do Núcleo de Educação de Macapá – NEM/UFPA



“Os catadores de orvalho esperando a felicidade chegar”

GRUPO URUCUM

Amazonas, sendo conhecida por ser a única cidade brasileira cortada pela linha do Equador.

Urucum é palavra da linguagem indígena, uru'ku, ‘vermelho’, cuja polpa é usada como pigmento, e também evoca rituais dos povos indígenas, ditos primitivos, porque com ela se faz sulcos cor de sangue na pele e que é, ao mesmo tempo, identidade e diferença de quem pinta o corpo: para a guerra ou para a festa.

Quando em 1996 eu fui para o Amapá o Grupo Urucum já existia, minha integração ao grupo acontece em 2001, quando retornava novamente para a cidade depois de passar uma temporada no Rio de Janeiro. Participei de alguns debates no atelier de trabalho do grupo onde discutimos sobre a política cultural do Amapá, as questões propostas na produção individual dos membros do grupo – inclusive na minha -, e sobre a realidade da cidade de Macapá. Como o grupo é formado pelas pessoas que dividem o espaço de trabalho naquele local, e eu não ocupei o espaço físico do Urucum para o desenvolvimento das minhas propostas individuais, a mim passou despercebido o momento em que fui reconhecido como parte integrante da comunidade.

O grupo, que havia se formado como alternativa solidária para realização de propostas individuais na perspectiva de formação de mercado, e experimentava a criação coletiva em esculturas/monumentos, marcos comemorativos em Macapá e Kourou, na Guiana,²⁹ e planejava uma ação para a ‘esquina das andorinhas’- cruzamento das avenidas Padre Julio Maria Lombaerd e Cândido Mendes, na área comercial de Macapá. É uma espécie de parada de descanso na rota migratória das andorinhas, fenômeno natural que gera um debate constante na cidade, inclusive de saúde pública, por deixar resíduos fecais nas vias públicas do centro de Macapá.

Da realidade local e do debate público sobre as consequências do fenômeno natural da migração das andorinhas que param na cidade durante sua

rota migratória e afetam a vida urbana, fizemos uma ação: ocupamos a ‘esquina das andorinhas’ espalhando peniclos coloridos pelos quatro cantos das duas vias. Éramos “Os catadores de orvalho esperando a felicidade chegar” (título do trabalho), chegamos vestindo uniforme preto com touca de natação, meias brancas e óculos de descanso no mesmo momento que iniciou o “balé” do pouso das andorinhas na rede elétrica. Passamos a noite toda velando o descanso dos pássaros e movimentando cores na esquina, andando, dançando e mudando de posição para procurar o melhor lugar para acertar no alvo do penico a mira dos projéteis fisiológicos das andorinhas, a merda que gera o debate entre os ambientalistas e o poder público e tanto incomoda o comércio e agências bancárias localizadas na esquina.

Nossa presença e a falta de reconhecimento de objetivos práticos para aquela movimentação em torno das andorinhas resultou em interpretações diversas no público passante, e tensões que por pouco não resultaram em conflito. Tensão com o poder político-econômico, ao ser interpretado como ação da administração pública ou do comércio para afastar – ou matar – as andorinhas e seus dejetos da área comercial.

Poética e política confundem-se na ação que provoca a reação popular ao poder constituído, e que quer transformar merda em orvalho e proporcionar o encontro da felicidade, a felicidade de presenciar a revoada das andorinhas, de parar na esquina para ver o que acontece, de reconhecer o diferente, de movimentar objetos coloridos pelos prédios cinzentos. Criamos um evento, uma tragédia – no sentido sociológico de quebra da rotina – que permitiu o deslocamento da percepção de alguns dos próprios habitantes sobre a realidade de Macapá.

O cotidiano da cidade se torna matéria poética. Raoul Vaneigem trata da familiaridade entre a vida cotidiana e aquilo que a destrói, e diz que existe um momento definido historicamente, pela força e fraqueza do poder, de superação nessa relação, e que a superação está na realização do projeto de liberdade individual, construído pela subjetividade e espontaneidade, o modo de ser da criatividade, que é um estado de subjetividade. Para ele a poesia é a organização da espontaneidade criadora que a

29 Encomendas oficiais por parte do governo estadual para esculpir totens, na realidade marcos-monumentos, com elementos da cultura amazônica na estação rodoviária de Macapá em 1999, e em 2000 para um entroncamento rodoviário entre Kourou e Cayenne, que é o símbolo da integração entre o Amapá e a Guiana, Brasil e França. Existe outro inacabado em Laranjal do Jari, de 2002-03

difunde no mundo e gera novas realidades, gesto revolucionário por excelência³⁰. Mário Pedrosa identifica a integração da arte na vida social como o problema em questão, e a integração do homem ao seu trabalho e às relações sociais implícitas nesse processo, com isso criam-se as possibilidades da arte se afastar do circuito oficial – e dos seus agentes, e da lógica do mercado, para integrar-se na coletividade, dissolvendo o artista e a autoria da obra de arte na sociedade³¹.

Buscamos essa situação de inserção no corpo social, em outras palavras podemos até veicular os registros dos trabalhos em instituições culturais, mas as ações desenvolvidas pelo grupo visam atingir diretamente a população e suas questões, e assim colocamos nosso trabalho no debate [embate] das tensões da natureza do lugar em que vivemos.

A população e seus anseios é a questão do “Mensagens vazias”³², realizado a partir do convite para uma intervenção na sala de experimentação da Casa das Onze Janelas - Museu de Arte Contemporânea do Pará. O convite partiu da curadora Rosely Nakagaw, consultora do Museu e o grupo aceitou fazer um trabalho para as ‘11 janelas’ desde que não fosse uma obra, mas os registros de uma proposta de ação relacionada à vida amazônica realizada nas duas capitais da foz do rio Amazonas³³.

Trabalhamos com a ideia de evento, e mais especificamente da festa, mas na fissura temporal, na passagem... onde não podemos definir exatamente em que ano estamos.

Instalamos-nos próximo à Fortaleza de São José de Macapá durante a passagem de ano, de 2002 para 2003, e abordávamos as pessoas pedindo que escrevessem seus desejos em pedaços de papel para colocar esses bilhetes em garrações que foram lançados ao rio Amazonas. Integrada a essa ação criamos uma instalação/ intervenção com garrafas vazias na área de Santa Inês durante a maré seca - que também foram levadas pelo movimento de maré -. Aqueles que aceitavam a sedução do grupo terminavam por compartilhar seus desejos com outros desconhecidos, misturando pedidos, vontades e desejos íntimos aos desejos também secretos de todos os outros. Independente de credos, origem social ou étnica, os transeuntes transformaram os garrações numa grande integração dos anseios do povo de Macapá.

O real e a representação são parte do jogo proposto pelo grupo. Se a arte sintetiza emoções através de sua representação, nós convocávamos

30 VANEIGEM, Raoul. A arte de viver para as novas gerações. São Paulo: Conrad. 2002. (Col. Baderna) p. 175 – 214

31 PEDROSA, Mario Mundo, homem, arte em crise. p. 87.

32 Concebido em conjunto com a poeta Josete Lassance.

33 Não sabemos os motivos pelos quais esses registros nunca foram expostos na sala para o qual foi concebido à convite do próprio museu.

todos a exporem suas emoções ao escreverem seus desejos e com isso relembrem os motivos que os fazem desejar. O sentimento não é mais escamoteado, está todo aqui no momento do agora! Dessa forma não emolduramos representações, mas engarrafamos as emoções da população em um escambo onde a arte está no campo da vida – não se trata de trazer a vida para a arte, mas confundi-las – e ao se completarem caminham para o domínio do real e não mais da representação.

A postura é inversa à garrafa do gênio que surge da fumaça para realizar seus desejos, aqui você os coloca nas garrafas, as garrafas vão para o rio e é você quem pode realizá-los.

Sobre o real e a representação do real Claude Levy-Strauss observa na arte dos Caduceus uma operação diferenciada dos estudos artísticos europeus, de percepção e representação (inclusive a mimética) do real, os caduceus, como a maioria dos povos autóctones, pinta, ou grava em tatuagens, sobre o corpo em carne e osso – diretamente no real. Da observação straussiana, Mario Pedrosa reflete sobre a diferença de atitude entre os povos (ditos) primitivos e a concepção de arte européia: a tradição artística ocidental tende para a representação do real, enquanto a manifestação e manipulação simbólica das sociedades tribais intervêm no corpo, no real³⁴. Já Richard Huelsenbeck, no manifesto Dadá de 1918, apontava para a necessidade de uma prática cultural de caráter libertário no seio da sociedade, para ele “a arte, para sua execução e desenvolvimento, depende do tempo no qual vive”, e que a arte maior será aquela que apresentar conteúdos conscientes dos múltiplos problemas de seu tempo, “aquela que se fará sentir como sendo sacudida pelas explosões da semana precedente, aquela que tenta se recompor depois das vacilações da noite anterior”, pois pra ele os artistas são um produto de sua época, e “os melhores e mais insólitos artistas são aqueles que a qualquer momento arrancam pedaços do próprio corpo, do caos da catarata da vida e os recompõe”.

Na experiência coletiva vivenciada pelo Grupo Urucum a arte se aproxima das questões cotidianas daqueles que se envolvem no trabalho, e por isso mesmo tende a atingir diretamente a vida dos membros da comunidade e tornar-se reflexo da sociedade em contrapartida da ideia de arte como produto de gênios criadores que vivem em um mundo inalcançável aos ‘seres comuns’.

A concepção é da arte com função social, como pregava Huelsenbeck, em contrapartida da doutrina da arte pela arte, que Benjamin identifica como antecessora da ‘teologia negativa’ da arte sob a forma de arte pura, a arte que rejeita toda função

34 PEDROSA, Mario Mundo, homem, arte em crise. p. 222.

social e determinação objetiva³⁵ e ele mesmo já havia dito, em relação às práticas dadaístas, que “o menor fragmento autêntico da vida diária diz mais do que a (representação pela) pintura”³⁶.

À formulação de exigências revolucionárias na política artística, que Benjamin propõe na introdução da ‘A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica’³⁷, e que já estavam no manifesto dadaísta, encontra ressonância em Jean-Jacques Lebel, que aponta com a possibilidade de falar de arte e política em termos dionisíacos. Sem importar-se se é uma formulação legítima, ele conceitua anarcodadaísmo como ‘um sentimento de alegria que faz dançar’. Para ele é necessário dadaizar “o discurso e a ação revolucionários, conferindo-lhes um corpo”³⁸. Lebel reclama do ‘reino da ordem mortífera’, com que chama a calma absoluta, a glaciação, provocada pela submissão resignada obtida por narcose medial, e aponta o incentivo musical, poético, artístico e filosófico à dança (no sentido anarcodadaísta) como alternativa à imobilidade social, “de modo que essa [sociedade] possa recomeçar a dançar os próprios desejos, em vez de negá-los ou militarizá-los”³⁹.

Mesmo que a história da arte, o manifesto dadaísta ou mesmo os textos de Lebel sejam desconhecidos da maioria dos integrantes do Grupo Urucum, e que o debate público, a mobilidade social e outros preceitos artísticos ditos revolucionários estão presentes nas ações do grupo, bem como a intenção de agir no seio da sociedade e de que nossos trabalhos tenham ressonância social. O caminho para que essas coisas aconteçam é que foi diferente daqueles pressupostos para legitimação artística – o que construímos foi a poética como referência social. Sinto como se tivéssemos trilhado o caminho oposto para convergir pro mesmo ponto, porém é como se a consciência de que não foi o caminho da arte potencializa a ação....

Entenda este texto como anotações para construções teóricas que virão no futuro, o que me interessa aqui é dizer que isso tudo não precisa ser arte porque está vivo na sociedade enquanto a arte está morta em paredes de museus – pra mim é resistência política e cultural.

BIBLIOGRAFIA

- BARRIO, Artur. Manifesto da estética do terceiro mundo In LENZ, André & BOUSSO, Daniela (org.) Artur Barrio, a metáfora dos fluxos: 1968/ 2000. Rio de Janeiro, Salvador, São Paulo: MAM-RJ, MAM-BA, Paço das artes. 2000.
- BASBAUM, Ricardo. Pintura dos anos 80: Algumas observações críticas. Gávea no.6. R Revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil. Rio de Janeiro. PUC-RJ, 1988.
- BARROS, Aidil J.P. & LEHFELD, Neide A. de S. Fundamentos da metodologia. São Paulo: McGraw-Hill: 1996.
- BENJAMIM, Walter. Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política. Vol.I. São Paulo: Brasiliense. 1994.
- CANCLINI, Nestor Garcia. Culturas Híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad. Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós. 2001.
- CNN, Para além de cidadão Kane. Vídeo-documentário. Londres: CNN, 1992.
- COCHIARALE, Fernando. Arte em trânsito: do objeto ao sujeito. In LENZ, André & BOUSSO, Daniela (org.) Artur Barrio, a metáfora dos fluxos: 1968/ 2000. Rio de Janeiro, Salvador, São Paulo: MAM-RJ, MAM-BA, Paço das artes. 2000.
- FREIRE, Paulo. Cartas à Guiné Bissau. Rio de Janeiro: Paz e Terra: 1978.
- HERKENHOFF, Paulo. Barrio – liberdade, igualdade e ira. In LENZ, André & BOUSSO, Daniela (org.) Artur Barrio, a metáfora dos fluxos: 1968/ 2000. Rio de Janeiro, Salvador, São Paulo: MAM-RJ, MAM-BA, Paço das artes. 2000.
- LEBEL, Jean-Jacques. Dadaizar a sociedade. In Revista Libertária. São Paulo: Imaginário, janeiro de 1998.
- MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. Manifesto do partido comunista. Porto Alegre: L & PM. 2002.
- MORAIS, Frederico. Panorama das artes plásticas séculos XIX e XX. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1991.
- ORTIZ, Renato. A moderna tradição brasileira. São Paulo: Brasiliense. 2001.
- PAES LOUREIRO, João de Jesus. Por uma fala amazônica. In FUNARTE, As artes visuais na Amazônia, reflexões sobre uma visualidade regional. Rio de Janeiro/Belém: FUNARTE/ SEMEC. 1985.
- PEDROSA, Mario. Mundo, homem, arte em crise. São Paulo: Perspectiva. 1986.
- PINHEIRO JR., Osmar. A visualidade amazônica. In FUNARTE, As artes visuais na Amazônia, reflexões sobre uma visualidade regional. Rio de Janeiro/Belém: FUNARTE/ SEMEC. 1985.
- REIS, Ronaldo Rosas. Conformismo pós-moderno e nostalgia moderna. In Cyberlegenda. Revista, numero 1, Niterói: UFF, 1998.
- VANEIGEM, Raoul A arte de viver para as novas gerações. São Paulo: Conrad. 2002. (Col. Baderna).
- X, Márcia, em entrevista datada de 2001. Fonte: <http://www.marciax.art.br/mxText.asp?sMenu=5&sText=3>

35 BENJAMIM, Walter Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política. Vol.I. São Paulo: Brasiliense. 1994.p.171.

36 Idem.

37 Idem

38 LEBEL, Jean-Jacques. Dadaizar a sociedade. In Revista Libertária. São Paulo: Imaginário, janeiro de 1998

39 Idem.



**KEEP
CALM
AND
TREME
TREME**

<https://www.facebook.com/M0nt4g3nsB313m>



PARTY BELO MONSTER

Ilustração de Maécio Monteiro para o cartaz da festa "Party Belo Monster" cuja a renda era destinada à ida para o evento Xingu+23

Divisória – Imaginária

MARISA FLORIDO

*Ao meio-dia do equinócio a incidência do sol - aqui na linha do equador - é vertical, 90º em relação à Terra, a sombra não existe ou oculta-se sob o corpo, não extrapola o espaço do corpo (por isso o título da minha tese é "Pra pisar na própria sombra"). É um momento ínfimo, impossível de ser medido, esse em que ficamos sem sombras nos equinócios...*¹

Arthur Leandro (Grupo Urucum, Macapá)

Macapá, no último Equinócio de outono. O sol, em seu movimento aparente, intercepta o equador celeste. O Grupo Urucum borda em linhas vermelhas, sobre lenços brancos, as palavras: *Divisória* e *Imaginária*. Estão todos sentados sobre o monumento que desenha, sobre o corpo terrestre, a abstrata linha do Equador, o marco zero que reparte o mundo em dois.

Indiferente às simbologias imaginárias que essa divisão constrói, a vida escorre lentamente na ponta da agulha. Os bordados desconhecem históricas rivalidades ou geografias fixas circunscritas de exclusões ou de pertencimentos: sobre o tecido branco, o mundo não se separa em binários norte/sul, ricos/pobres, o eu/o outro. Ao largo das grandes disputas mundiais, dos poderes e privilégios autorizados, das grandes verdades e racionalizações modernas, o cotidiano parece tecer-se apenas de pequenas suposições.

*E de morar no norte pertencendo ao sul, se o mundo é dividido aqui na fronteira não entendemos isso, talvez estejamos numa parte ainda impossível de qualificar nesse mapa. Temporalidades e territorialidades estranhas, alheias! Contudo tão próximas...*²

No Equinócio, a duração do dia iguala-se à da noite. Ao meio-dia, suspende-se a dialética de luz e sombra. Esta não se inclina para lado algum, nem ao norte, nem ao sul. Sem sombras, ou circunscrito o seu contorno, o corpo parece situado em seu próprio eixo enquanto transita pelo mundo nas fissuras ínfimas do espaço e do tempo, em suas geografias circunstanciais. Nesse espaço/tempo fronteiriço, intersticial, emergem figuras complexas de alteridade e estranhamento, temporalidades e espacialidades

fortuitas e contraditórias que colocam a necessidade de se transpor as polaridades e subjetividades originárias para acolher a diferença e o alheamento em sua fenda.

As imagens do evento circulam pelas redes eletrônicas: signos que chegarão a outros locais, outros contextos, outros sistemas. Alcançarão, quem sabe, latitudes do orbe em que as noites são longas e frias, que desconhecem um Estado brasileiro chamado Amapá, que ignoram esse estranho idioma chamado portugueses.

Apenas as palavras: *Divisória* e *Imaginária*. Permanecendo separadas, bordadas sobre dois círculos que não se interceptam.

FRONTEIRAS MÓVEIS

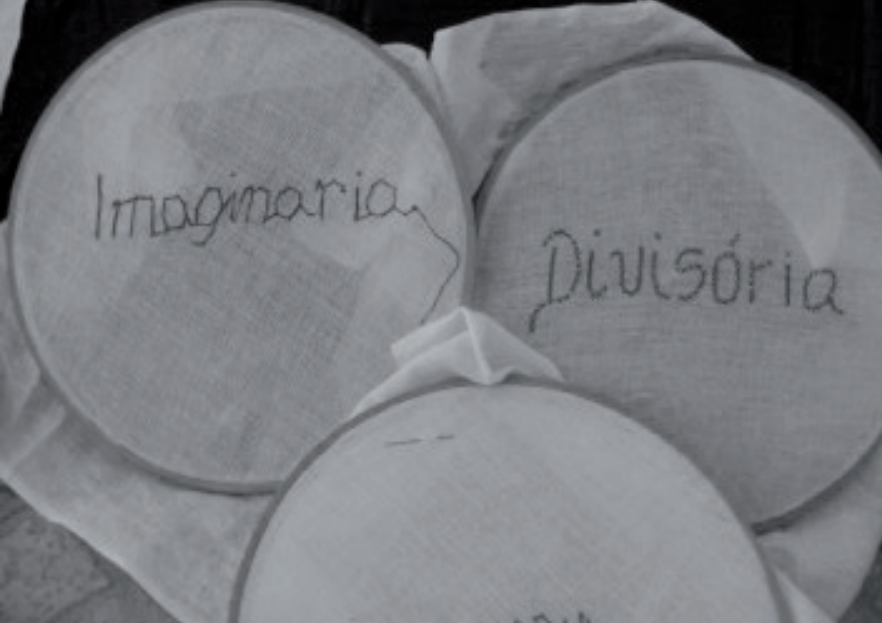
As especulações contemporâneas cedem um lugar de destaque à fronteira. Nela, as delimitações geopolíticas desvelam-se nebulosas e contestáveis. As identidades fechadas dos Estados-nações, da cultura, da língua, de povo, de território, das etnias, exibem-se como ficções da totalidade. Estratégias das grandes narrativas modernas, da razão iluminista. Os poderes que a controlam, e exilam o estrangeiro, reforçam o seu aparato coercitivo na proporção em que a fronteira se torna a arena de conflitos, mas também de perigosos, complexos e ricos intercâmbios. Suas instituições disciplinadoras parecem não deter movimentos cada vez mais nômades: circulam não só migrantes, como também o capital global, as imagens do mundo pela mídia, as informações processadas e emitidas pelas novas tecnologias.

Os antigos repertórios que supunham homogeneidades cerradas, dicotomias mistificadoras (como o civilizado e o selvagem, o nacional e o estrangeiro, o mesmo e o outro, o público e o privado, o indivíduo e a sociedade), grandes estruturas coerentes de decodificação de **uma** cultura e de **uma** sociedade, - velhas coleções desbotadas e erodidas - não dão conta de responder à complexidade da vida contemporânea. Sequer de enunciar a pergunta apta a interrogar nossa perplexidade diante destas épocas e suas identidades “diacrônicas”, destas disjunções e descontinuidades no tempo e no espaço. São simultaneamente desterritorializações e “territorialidades estranhas e alheias”: fragmentações e heterogeneidades que se mesclam e se reconstroem sem cessar. Algo se passa nas fronteiras de nossa percepção do mundo, do outro, de nós mesmos.

Se as fronteiras desejam preservar as identi-

1 Carta eletrônica enviada por Arthur Leandro, artista paraense integrante do Grupo Urucum em Macapá, onde leciona na Universidade Federal. Foi doutorando na Pós-graduação em Artes Visuais, na EBA/UFRJ. Esta, assim como as demais citações e fotografias de trabalhos que constam deste texto me foram enviadas por artistas de diversas localidades do país, quase sempre pela *internet*, no decorrer destes últimos dois anos.

2 *Ibidem*.



"Divisória Imaginária"

GRUPO URUCUM

dades, também são epidermes porosas nas quais as contaminações ocorrem. Ali, as identidades se tornam mutáveis e instáveis: se fundem, se metamorfoseiam e se extraviam em fugas imprevisíveis. "É um momento ínfimo, impossível de ser medido, esse em que ficamos sem sombras nos equinócios", escreve o artista do Urucum. Se atravessarmos as fronteiras, elas também nos atravessaram: fronteiras "portáteis"³, diz Fredrik Barth; "hibridismos e interculturalidade"⁴, conclui Nestor García Canclini. As fronteiras são móveis, e isto implica que, se o Outro não pode ser mais "reificado como absoluto" – como uma ontologia negativa da qual derivaríamos as identidades essencialistas e autênticas –, é porque vivemos uma espécie de complexa pluralidade cultural e polissêmica. Não só coexistem mundos diversos, mas principalmente estes se relacionam por "inúmeros entrecruzamentos"⁵, como revela Barth, por "alianças fecundas"⁶, como reitera Canclini.

A supressão de um sistema hegemônico permite-nos fazer emergir espacialidades alheias, diversas temporalidades, acontecimentos e narrativas pequenas, ou discretas, como percebe Canclini. Permite que bordados sutis da vida cotidiana participem do universo (antes erudito e excludente) da Arte.

O homem desloca-se por várias teias que se interconectam, "participa de universos de discurso múltiplos, mais ou menos discrepantes", reconstruindo-se nos contatos ao qual é exposto. Percorremos vários mundos e camadas da vida, pertencemos a

múltiplos grupos, desempenhamos diversos papéis, por uma subjetivação processual e aberta, em um mundo fluidamente interconectado: a fronteira deixa de ser uma barreira, um muro, e passa a ser o espaço e o tempo liminar de intercâmbios e contaminações. Logo, surgem as questões: Como nos situar em meio à heterogeneidade? Como perceber as relações de novos sentidos que se reconstroem nas mesclas?

Se aos habitantes das zonas fronteiriças, como o Grupo Urucum, fosse indagado sobre sua identidade (étnica, nacional, de classe, de hemisfério), não ocorreria uma palavra (apenas) que a definisse: ou ela foi suprimida de seu vocabulário ou coloca múltiplas designações em constante atualização: "E de morar no norte pertencendo ao sul, se o mundo é dividido aqui na fronteira não entendemos isso, talvez estejamos numa parte ainda impossível de qualificar nesse mapa..."

E longe dos centros que continuam devaneando sobre sua Origem, sua Loba-mãe, sua Roma extraviada, as margens demonstram que metamorfoses ocorrem de ambos os lados. Remo ousou atravessar a fronteira e foi assassinado pelo irmão Rômulo. Quais assassinatos hoje nos ocorrem? Que estranha fronteira é esta que nos constitui, já que atravessamos tramas distintas que se interceptam, vários contextos em que representamos vários papéis, em que criamos nossos próprios percursos transversais de significação?

Algo similar ocorre às inquietações subentendidas nas experimentações artísticas atuais em todo o país. Há um interesse, no momento, pela constituição de uma rede orgânica e descentralizada de artistas de todo o país, ou atuando em projetos coletivos, em um sistema de trocas, ou em iniciativas individuais ainda que de algum modo conectadas. Comunicando-se, principalmente pelas redes eletrônicas, eles atuam tanto nas ruas das cidades, como

3 BARTH, Fredrik. Apresentação. In: O guru, o iniciador, e outras variações antropológicas. Org. Tome Lask. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2002. p.21.

4 CANCLINI, Néstor García. Notícias recientes sobre la hibridación. In: Arte Latina, cultura, globalização e identidades cosmopolitas. Org. Heloísa Buarque de Holanda e Beatriz Rezend. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2005. p.60.

5 BARTH, Fredrik. *Op.cit.* p.217.

6 CANCLINI, Néstor García. *op.cit.* p.64.

em suas casas, onde vivem, trabalham, recebem e hospedam outros artistas, onde abrigam exposições de arte. Eles intervêm, enfim, naquela que foi por tradição, a arena dos conflitos e da convivência de complexas diferenças: a cidade; e naquele que foi o espaço da intimidade doméstica, abrigo metafórico da interioridade do sujeito e das relações familiares, a casa. Como escreve a curadora Juliana Monachesi, “a potência maior da arte contemporânea está na rua ou está na casa – duas possibilidades não antagônicas de encontro, troca e afeto. (...) do ponto de vista do museu, a rua é a casa também. Teríamos chegado a um descompasso tal que a epifania da arte só não é mais possível em espaços tradicionais?”⁷.

Tais experiências vêm colocando em questão o que pode ser considerado como esfera pública e/ou privada, e como dimensão estética, quais os campos por elas interceptados, o que elas determinam. Ao ensaiar o engendramento de outros modos de convivência, impõem a redefinição do sentido de coletividade, e explicitam que a arte só pode ser compreendida como “um ângulo de visão ou um modo de apreensão que só se abre em e por meio de um **co-abertura com outro**”⁸, tal como a define Jean-Luc Nancy. São fronteiras móveis, erguidas e diluídas na co-abertura com outro.

CONCLUSÃO

Este texto é um rascunho, impregnado de dúvidas e imprudências. É a reunião de observações tecidas a partir de contatos com alguns artistas. Contatos realizados pessoalmente, por trocas frequentes de *e-mails* e por conversas ao telefone. E, uma vez que essa articulação dos artistas em redes é bastante recente, se tentássemos extrair destas, um traço comum, seria essa zona fronteira, esse busca de novos modos de endereçamento ao outro não-absoluto, mas inscrito em contingências e particularidades. A arte como fronteira é uma superfície de contato: um entre-dois, um entre-lugares, entre-dispersões, entre-outros, múltiplos. Essa zona liminar que, se afasta o estranho, também adere ao seu desconhecimento e à sua revelação. Uma senda/fenda relativa e relacional nos re-agenciamentos dos processos de intersubjetivações.

(.....)

7 MONACHESI, Juliana. A casa onírica. In: Catálogo da exposição realizada no Espaço Cultural Fernando Arriguicci, no período de 26 de abril a 11 de maio de 2003, em São João de Boa Vista, São Paulo.

8 NANCY, Jean-Luc. Uma Conversa. In: Arte & Ensaios 8, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA/UFRJ. Rio de Janeiro: 2001. p. 146.

Qual o papel da arte?" Qual é o lugar que esta pode ainda ocupar no mundo em que vivemos?

Talvez no lapso do desejo, responderia o Urucum. Nas mensagens vazias como resposta ao Tempo.

No lapso do desejo. *Resposta ao tempo: Grupo Urucum recolhe desejos e envia “Mensagens Vazias”*

Instalados próximo à Fortaleza de São José durante o réveillon para 2003, os artistas do Urucum abordavam as pessoas pedindo que escrevessem seus desejos para colocar os bilhetes em garrações que foram lançados ao rio. Integrada a essa ação criaram uma instalação/ intervenção com garrafas vazias na área de Santa Inês durante a maré seca, também levada pelo movimento de maré.

Mensagens Vazias” faz parte de uma intervenção proposta para a Casa das 11 Janelas, que é o Museu de Arte Contemporânea do Pará, o grupo aceitou fazer um trabalho para a sala de experimentação do Museu desde que não fosse uma obra, mas os registros de uma proposta poética relacionados à vida amazônica, para realização nas duas cidades. Daqui de Macapá aqueles que aceitavam a sedução do grupo terminavam por compartilhar seus desejos com outros desconhecidos, misturando pedidos, vontades e desejos íntimos aos desejos também secretos de todos os outros. Independente de credos, origem social ou étnica, os transeuntes transformaram os garrações numa grande integração dos anseios do povo de Macapá.

A população correspondeu às abordagens dos artistas, ainda que houvesse aqueles que, desconfiados, perguntavam se era pago ou se tratava de feitiçaria. (...) Mas como no jogo dos desejos realizados pelo gênio, o Urucum também tem um correspondente hipotético, alguém que vai olhar para essas garrafas n’água como algo mais do que sucata, mesmo que a temporalidade desse achado não possa ser determinada. E se este alguém se dispuser a se corresponder com os desejos da cidade de Macapá, completará o ciclo da comunicação, mas quem sabe ainda assim será com mensagens vazias”.

Jornal de Macapá, Janeiro de 2003

Como o *Divisória-Imaginária*, *Mensagens Vazias* escolhe uma ocasião, um hiato na circularidade do tempo: o Equinócio lá, a passagem do ano ali - o intervalo de tempo correspondente a uma revolução completa da Terra em torno do Sol como aos desejos



"Mensagens Vazias"
GRUPO URUCUM

de uma renovação da vida. Atuando em duas cidades, Belém e Macapá, e ainda convidando outras cidades litorâneas ou ribeirinhas a participar da ação⁹, operam, assim, em um tempo transitivo na ubiqüidade do espaço.

Em ambos os casos [Divisória-imaginária e Mensagens Vazias] trabalhamos com ritos de passagem, com a sensação de não estar em 2002 e nem em 2003, mas apenas no lugar do desejo.¹⁰

O presente deixa de ser o momento de torção entre o passado e o futuro, entre signos já compartilhados e sua atualização, para ser o intervalo ampliado e descentrado da experiência. E a experiência da vida não pode ser reduzida nem a uma distinção entre o que pode ser mostrado e o que deve ser oculto – entre o público e o íntimo –, nem circunscrita à sua inversão moderna que revelou como o oculto pode ser rico e múltiplo em situações de intimidade.

Ao convidar as pessoas na passagem do ano a expor seus desejos mais secretos e enviá-los a estações e destinos desconhecidos, o Urucum incita-os a um rito de iniciação extraterritorial e intervalar, a um trânsito intersticial que ignora polaridades e identidades primordiais e fixas, que subverte as leis duais: as muitas dimensões da vida possuem e conectam-se por intermitências. O que é rico e múltiplo não habita a interioridade, mas se constrói nas permutas com a exterioridade. A ação do grupo chama cada um na

praia amapaense, no réveillon equatorial, a inscrever a existência nos deslocamentos do desejo. Pois este opera no lapso: de um outro tempo e de um outro lugar, de um adiamento e de um deslocamento da alteridade. A tensão do desejo rasga e exhibe o espaço de cisão de uma identidade como reflexo de um outro. O Urucum, ao convocar a pequena multidão a uma publicação, explicita o artifício ilusório da existência solipsita. Existir não é refugiar-se em sua consciência de um Eu privado, não é refugiar-se no teatro interno em que o sujeito é o único espectador solitário. É uma demanda, uma evocação a manifestar-se para o fora, adquirindo existência e sentido, colocando-se sob o olhar de sua alteridade e estendendo-se a ela.

É a marca desse lapso que as garrafas contêm, mas como estratégia de sobrevivência, para que as vozes polissêmicas e dissonantes da Amazônia se enunciem em seu próprio nome, tanto sem o enquadramento autorizado do poder, como no desejo de encontrar e misturar-se a outras vozes e segredos de local e data imprevistos. As mensagens chegarão vazias a algum posto incidental que renova e irrompe a atuação tanto do tempo circular dos rituais, o tempo mágico dos feitiços, quanto do tempo linear das causalidades e finalidades. Um "entre" que deverá ser preenchido – ou não – pelos desejos de outros. Mas, cuja garrafa encerra, sem dúvida, o desejo por uma renovação criativa da existência.

9 O convite era geralmente feito via e-mail. Não temos informações se outros grupos ou artistas concordaram em participar da ação.

10 Relato de Arthur Leandro sobre as ações realizadas pelo grupo Urucum.



Flor manifesto

LEANDRO HAICK

A **Flor Manifesto** surge de uma necessidade de comunicar, de elevar a voz na cidade, como uma forma de grito na rua, sendo que a imagem é a prioridade desse acontecimento, servindo de canal para esta comunicação aberta - digo *aberta* por entender que o outro, o transeunte, o espectador andarilho, pode e deve fazer suas significações sobre aquilo que vê, dentro de sua própria perspectiva. O surgimento dessa *performance* é oriunda de algumas necessidades; uma delas é a acadêmica, que, à época da disciplina que cursava (Performance), exigia a criação de uma performance livre, a critério do aluno; uma necessidade pessoal, pois embora sendo um acadêmico, sou um indivíduo/performer inquieto com o meio em que vivo, e tenho a ânsia de articular pensamentos junto com o coletivo. Nesse mesmo contexto surgia-me a incomodação da não-atitude com relação a ausência de ações públicas que manifestassem o descontentamento em relação a uma série de questões diante das quais a sociedade se encontra aflita, mas, no entanto, limita-se a se queixar nas rodas de conversa, nas mesas de bares, dentro de suas casas; uma indignação comportada na cama da acomodação, como algo

que lhes protegesse de alguma forma. Isso me incomodava muito, como nós não tivéssemos alguma liberdade de expressão para preencher as ruas onde todos os dias, debaixo de um sol de labuta, não pudéssemos nos fazer perceber. E por essas inquietações surgia a Flor Manifesto; e, usando uma expressão que os mais próximos se referem ao meu respeito, “o homem kamikaze”, é que eu me arvorei em utilizar do meu corpo como forma de manifestação dos meus pensamentos inquietantes, algo que também não é raro, dentro de minhas experimentações artísticas e performáticas. Mas para a Flor Manifesto cair na avenida foi necessário reunir alguns signos, de forma que tornasse real e contundente o seu ato. São eles: A flor de papel/poema, o nu, o trajeto santo urbano.

A flor de papel/poema, imprime a ideia da segunda pele, como se fosse uma espécie de armadura surreal, uma utopia vestida que, ao invés de faixas com dizeres panfletários, as flores simplesmente ficariam penduradas neste corpo “kamikaze” à espera da leitura de quem as pegasse, ou somente sendo observadas efemeramente, sendo que no trajeto percorrido elas seriam oferecidas, através de uma pergunta:



você aceita o meu manifesto? A abordagem, seca e direta, sem espaço para alguma hesitação, e quem a tomasse como sua teria como resposta um poema metafórico, que dialoga com a sociedade, chamando atenção para os valores simples da natureza do homem, os direitos humanos e a sua liberdade. O poema que me refiro é o **Estatutos do Homem**, do poeta manauara Tiago de Melo, um dos poetas mais influentes e respeitados, reconhecido como um ícone da literatura regional. Esse poema foi criado no exílio em que ele se encontrava, durante a ditadura, em Santiago do Chile, em abril de 1964. Além disso, o fato de que o outro tome a atitude de receber a Flor Manifesto o faz coparticipante da arte manifestada e do pensamento que ali está sendo proposto, sendo motivado pela curiosidade, ou por alguma forma de entendimento através da identificação. Confesso que não conhecia nem o poeta e muito menos o poema, mas um amigo filósofo, que sabia do meu trabalho, ofereceu-me de presente este achado e que sem dúvida nenhuma, caiu como uma luva. Setenta flores estiveram penduradas em meu corpo, mas somente dez foram aceitas, seguiram caminhando com outros corpos. Fracasso no

resultado? Não, considerando que as flores eram uma extensão viva do meu corpo pensante, gritante, ambulante. A negativa, uma resposta de quem esteve de alguma forma comigo, uma recepção daquele que vê e sente, dentro do seu entendimento particular.

O nu, “O corpo como meio de expressão artística” (Glusberg, 2008, p.51), a ação do *performer* acontece por gestos físicos e miméticos do cotidiano ou por ações que demonstrem seus pensamentos e sentimentos. Como não há uma fala verbal, a apresentação teatral é substituída por gestos e atitudes algo que é comum na *performance*. E em outros aspectos o corpo pode recriar significações.

“O corpo nu, ou vestido, as transformações que podem operar-se nele, são exemplos das inúmeras possibilidades que se oferecem a partir do simples, do imprevisto trabalho com o corpo. Porém as performances e a *body art* particularizam o corpo, da mesma forma que o arquiteto particulariza o espaço natural e o transforma em espaço humano. A nudez é uma espécie de reencontro consigo mesmo, como uma forma de regresso ao ser primitivo, uma volta às origens. Ao mesmo tempo é lidar com o real, com



aquilo que as pessoas não estão acostumadas a falar, tocar no proibido; o corpo despido ainda é visto como segredo, algo tão íntimo que não pode ser mostrado em público. E como a *performance*, o nu é visceral, quebra com a ilusão, é pele com pele, os poros estão totalmente abertos, para um possível caos instalado. “Não há proibição que não possa ser transgredida. Frequentemente uma transgressão é admitida, e, às vezes, até recomendada.” (Bataille, 1968, p.56) Muitas vezes a atitude de negação para quem observa é tão real que chega a assustar. Linguagens misturadas de um corpo nu: morte, transcendência, transgressão, indigência, sexo, carne, semiótica, satisfação, medo, manifesto, entre outros. Uma das intenções de expor o nu era de incitar na sociedade a exposição dos seus preconceitos, que na maioria das vezes se encontra velado, por de trás uma falsa educação ou de um comportamento politizado a favor das minorias. A flor manifesto na rua é quase um homem bomba para sociedade; a flor por sua vez é leve, suave e mais fácil de ser recebida. Mas poderia dizer

também que este homem desnudo é a própria flor desabrochando a olhos nus, emanando seu odor extremamente forte sobre as pessoas. Vou para rua com alguns questionamentos, através de uma frase muito usada pelos antigos: *garde tua vergonha, menino!* Se as pessoas não têm pudores de mostrar suas vergonhas (intolerância sexual, o preconceito racial, o desrespeito sobre a liberdade, sexual, religiosa, étnica e social), por que então eu teria vergonha de mostrar as minhas, que seria simplesmente o meu falo?

Para maioria das religiões o corpo é algo sagrado, ou melhor dizendo, a sua alma, pois a carne é corrupta. O maior problema da humanidade está na fragmentação. Vemos a espiritualidade como algo de ordem superior, localizada da cabeça para cima ou acima dela e, em contrapartida, colocamos a sexualidade na esfera do inferior, situando-a da cintura para baixo. O corpo é visto como fonte de impurezas, típico de uma cultura judaico-cristã. Por isso que as pessoas se ofendem tanto sem pensar de fato o porquê de suas ofensas.



O trajeto da “santa”, o homem que de sagrado não tinha nada sai na trajetória do percurso nazareno a olhos nu. O traslado do corpo nu ressignifica uma berlinda de carne e osso, de sentimentos e desejos, carregando em seu meio toda a minoria, os que vivem à margem, que sofrem de alguma forma direta ou indireta a discriminação, pelo seu credo, raça, etnia, sua condição sócio econômica e sua sexualidade; a “santa” são eles, onde a sociedade já se encontra anestesiada. O *performer* vai alterando o espaço onde ele passa, desconstruindo a rotina dos transeuntes e trabalhadores, e reciprocamente o corpo do *performer* vai se alterando também. O sol instigante, as ofensas das pessoas o oprimem, a quentura do asfalto torna mais difícil o trajeto. Neste percurso podemos fazer também um paralelo do sacrifício religioso do Círio, com o sacrifício do homem *performer* dentro de sua manifestação, mas também algo interno se faz perceber; como que aquele caminho feito diariamente por ele se tornara uma única mistura, a rua era ele, e ele era a rua.

Chegar ao seu objetivo era, a princípio, impossível, e o percurso poderia ter tido vários desfechos. Porém, o que houve foi uma proteção tecnológica, o aparato das câmeras e filmadoras no local, tendo em vista que a apropriação desses equipamentos, na sua maioria, pertence a uma classe social mais elevada, criando sem intenção alguma quase que uma barreira de proteção contra a imputação deste manifesto, deixando paralisados os que de fato poderiam ter se manifestado em poder da autoridade pública (a polícia). Mas seguiu livremente pelas ruas de asfalto quente e de teto formado pelas copas das mangueiras, adentrou no santuário da mãe de deus, de um chão de mármore infernal que o sol beijava e que, por sua vez, castigava os pés do andarilho de causa justa, e findando vai de encontro ao vergalhão das almas padecentes, onde por fim põe sua carcaça de flores. Combatendo assim o bom combate! (II carta a Timóteo, 4, 7)





Formas agudas de esquizofrenia cultural

Osmar Pinheiro Junior



Sangria Desatada

REDE [APARELHO] - :

“Demarcação [mapeamento] dos locais usados pela ditadura militar para a prática de tortura em Belém do Grão Pará, rede [aparelho]-: + Corredor Polonês Atelier Cultural + quem se juntar a nós. A partir do dia 31 de março de 2009 e a qualquer momento, e continua... São lugares comuns do cotidiano da cidade, alguns transcódificados em espaços de arte e de beleza, entretanto, de suas paredes ainda ecoam gritos de torturados... A cada nova informação, demarcamos o lugar com uma mancha vermelha, mancha de alerta e de memória...”¹

Dia 31 de março de 2009 comemorou-se os 45 anos do golpe militar que deu início a ditadura no Brasil. Em 17 de Fevereiro de 2009, foi publicado na folha de São Paulo um editorial se referindo ao Hugo Chávez, presidente da Venezuela, como maior ditador da América do Sul, e que a ditadura no Brasil na verdade teria sido uma “Ditabranda”, haja visto o “horror” que os venezuelanos estavam passando:

LIMITES A CHÁVEZ:

Apesar da vitória eleitoral do caudilho venezuelano, oposição ativa e crise do petróleo vão dificultar perpetuação no poder, o rolo compressor do bonapartismo chavista destruiu mais um pilar do sistema de pesos e contrapesos que caracteriza a democracia. Na Venezuela, os governantes, a começar do presidente da República, estão autorizados a concorrer a quantas reeleições seguidas desejarem. Hugo Chávez venceu o referendo de domingo, a segunda tentativa de dinamitar os limites a sua permanência no poder. Como na consulta do final de 2007, a votação de anteontem revelou um país dividido. Desta vez, contudo, a discreta maioria (54,9%) favoreceu o projeto presidencial de aproximar-se do recorde de mando do ditador Fidel Castro. Outra diferença em relação ao referendo de 2007 é que Chávez, agora vitorioso, não está disposto a reapresentar a consulta popular. Agiria desse modo apenas em caso de nova derrota. Tamanha margem de arbítrio para manipular as regras do jogo é típica de regimes autoritários compelidos a satisfazer o público doméstico, e o externo, com certo nível de competição eleitoral. Mas, se as chamadas “ditabrandas”- caso do Brasil entre 1964 e 1985- partiam de uma ruptura institucional e depois preservavam ou instituíam formas controladas de disputa política e acesso à Justiça-, o novo autoritarismo latino-americano, inaugurado por Alberto Fujimori no Peru, faz o caminho inverso. O líder eleito, mina as instituições e os controles democráticos por dentro, paulatinamente. Em dez anos de poder, Hugo Chávez submeteu, pouco a pouco, o Legislativo e o Judiciário aos desígnios da Presidência. Fechou o círculo de mando ao impor-se à PDVSA, a gigante estatal do petróleo. A inabilidade inicial da oposição, que em 2002 patrocinou um golpe de Estado fracassado contra Chávez e depois boicotou eleições, abriu caminho para a marcha autoritária; as receitas extraordinárias do petróleo a impulsionaram. Como num populismo de manual, o dinheiro fluiu copiosamente para as ações sociais do presidente, garantindo-lhe a base de sustentação. Nada de novo, porém, foi produzido na economia da Venezuela, tampouco na sua teia de instituições políticas; Chávez apenas a fragilizou ao concentrar poder. A política e a economia naquele país continuam simplórias -e expostas às oscilações cíclicas do preço do petróleo. O parasitismo exercido por Chávez nas finanças do petróleo e do Estado foi tão profundo que a inflação disparou na Venezuela antes mesmo da vertiginosa inversão no preço do combustível. Com a reviravolta na cotação, restam ao governo populista poucos recursos para evitar uma queda sensível e rápida no nível de consumo dos venezuelanos. Nesse contexto, e diante de uma oposição revigorada e ativa, é provável que o conforto de Hugo Chávez diminua bastante daqui para a frente, a despeito da vitória de domingo.

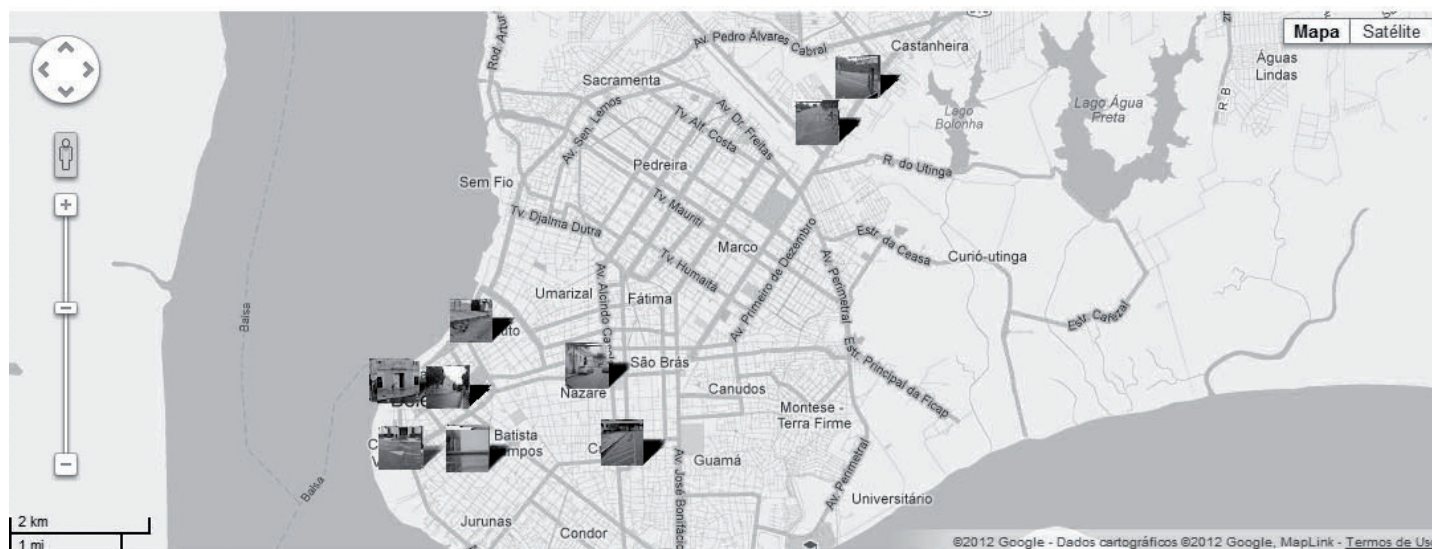
Folha de S. Paulo - 17 de fevereiro de 2009

Esta publicação revela o caráter corruptível e editável das informações nas grandes mídias, de acordo com seus próprios interesses políticos; já que um jornal, neste caso, este, um dos mais lidos do País, tem potência imensurável de formação de opinião. Dentro dessas mídias abertas e consumidas pela maioria da população brasileira, as informações passam por mecanismos de construções de verdades, e a notícia só é dada de acordo com “jogadas” políticas previamente estabelecidas, seja da oposição, seja do governo e seja ainda do setor privado que paga por publicidade. Sendo que o dinheiro é o único limite e a realidade da informação absolutamente editável.

Sangria Desatada foi uma ação feita para questionar esses mecanismos, e fazer uma crítica direta a este editorial. Esta

1 Anúncio publicado em <http://aparelho.comumlab.org/archives/96>.

intervenção fez parte de um movimento artístico chamado 48h Ditadura Nunca Mais que articulou várias manifestações em território nacional em repúdio a publicação da Folha de São Paulo e à comemoração dos 45 anos do golpe.



Na escala do real, isto é, nas ruas da cidade, a Rede[Aparelho]-: fez um mapeamento da tortura em Belém. Rememorando e demarcando os locais onde eram torturados os presos políticos na época da ditadura militar; com tinta sangue de Urucum, vegetal tipicamente amazônico, pintou-se em frente aos espaços onde o derramamento de sangue humano foi fato: Uma Sangria Desatada.



Muitos gigas de registros fotográficos e audiovisuais foram feitos e publicados em vários sites de mídia independente, fazendo circular assim a memória histórica de um povo maltratado e que a grande mídia quis fazer esquecida. Essa intervenção é um bom exemplo de ação direta que escapa aos domínios do poder maior, atuando como Máquina de Guerra, cada vez que esses registros são acessados, logo, mantendo a memória desse período duro na história do Brasil.

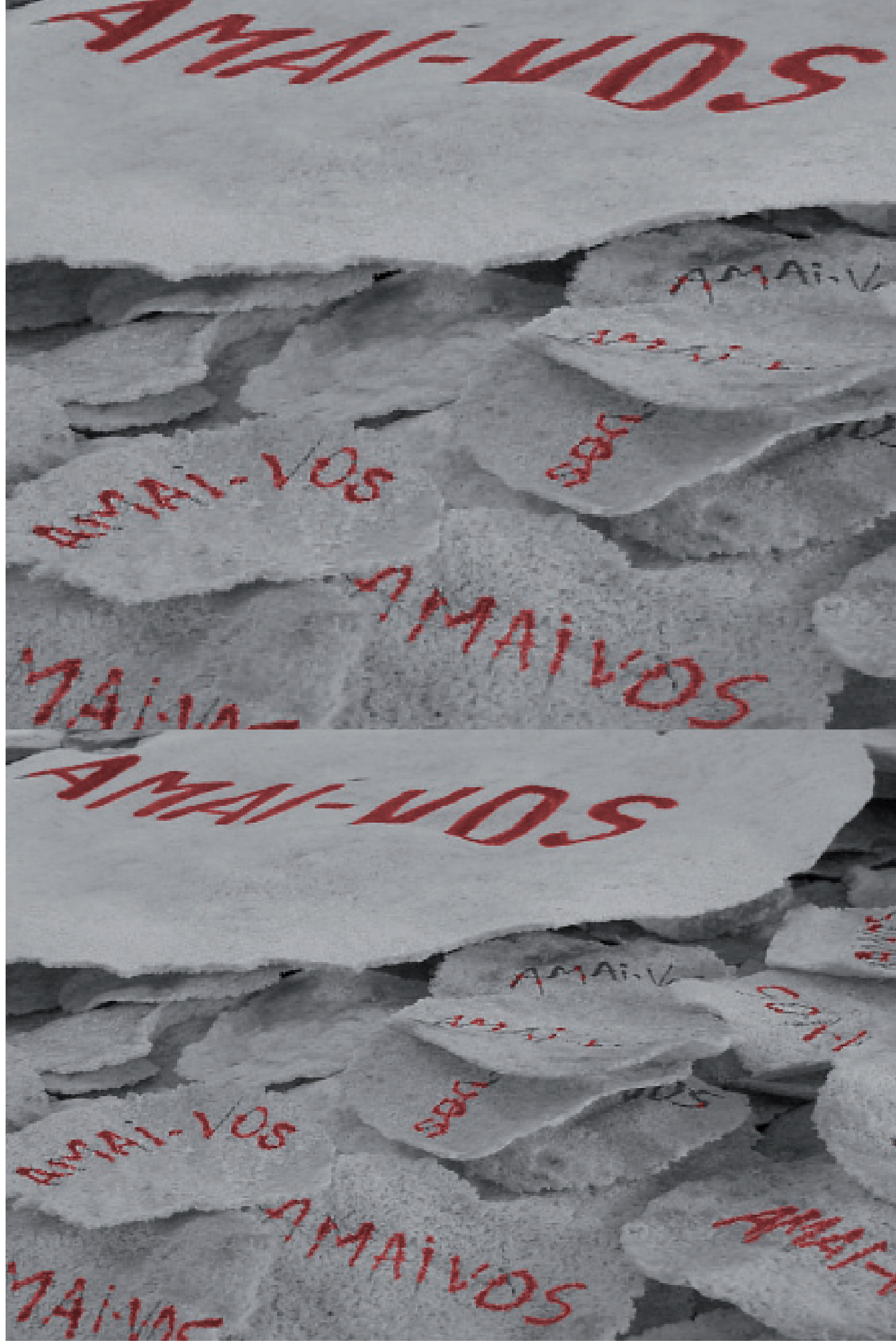
Bruna Suelen



Não, Dedico o presente que acabas de receber
Aos idos. E sim AOS VIVOS essa lembrança de um
pagamento pela liberdade com a vida,
é um gRITO de NÃO!
NÃO À NAÇÃO que cala E SE CALA

idiQuando o desrespeito pela diferença
é dito e visto como normal!
Homossexuais, mulheres, crianças>>
Traficados, explorados, violentados.
Pagam e pagaram um enorme **PEDÁGIO** (a vida) por
decidirem SER o que desejam.





Amai-vos, Lúcia Gomes, 2005, ação de distribuir beijus (bolacha regional feita com farinha de mandioca) com a inscrição "amai-vos", pintada com tinta vermelha comestível.





Pira-paz-não-quero-mais ou a difícil arte da martelada*

GIL VIEIRA COSTA

QUAL O LUGAR DAS IDEIAS QUE NÃO SE ACOMODAM?

A produção artística de Lúcia Gomes ocupa territórios diversos. É marginal. À margem das convenções da arte, mas também à margem da apatia que acomete a cultura. Sua militância iconoclasta não permite qualquer política de boa vizinhança, somente **marteladas**.

Não se trata, diga-se de passagem, de marteladas única-mente destrutivas. Seus alvos em geral possuem nome e sobrenome, e nem sempre seus golpes objetivam derrubar, e sim, também, **esculpir** consciências e ideias. Em um país no qual os **poderes** e as **justiças** escrevem o monólogo exaustivamente reproduzido, é bastante incômodo o ruído de sua arte. Sua voz mórbida canta e ainda espanta o mau agouro, nessa terra onde o silêncio literalmente é de ouro...

Oi, tudo bem?

Tudo bem... fora o tédio que me consome todas as vinte e quatro horas do dia, fora a decepção de ontem, a decepção de hoje e a desesperança crônica no amanhã. Fora a adolescente que ficou presa em uma cela com mais de vinte homens, pelos quais foi diariamente estuprada. Fora a incompreensível ab\$olução do ex-deputado Luiz Sefer, depois do mesmo ter encomendado a vinda de uma criança para sua casa e (supostamente) abusado sexualmente da mesma durante anos. Fora a decisão do Supremo Tribunal Federal de empossar o político Ficha Suja Jader Barbalho.

A arte de Lúcia Gomes dói como um soco na boca do estômago. Sua lucidez farpada atinge meu marasmo existencial sem meias palavras. Que não se engane o espectador desatento: não há ingenuidade, talvez malícia, mas, seguramente, **resistência**. Que, aliás, é o título da ação realizada neste 18 de maio, dia

nacional de combate ao abuso e à exploração sexual contra crianças.

A poética da guerra. De travesseiros, obviamente. De um sono interrompido pelo estampido dos estouros. Dos balões que se rompem deixando uma franha esmirrada, vazia. Deve haver beleza nisso aí, mas não, obrigado, não estou interessado. A pira-paz contemplativa eu não aceito, eu quero é a guerra. De travesseiros. Ou de ideias. Não sei se faz sentido falar de arte uma hora dessas, portanto quero falar mesmo é de travesseiros, de balões rompidos, de franhas magrelas, de crianças tocadas. O pai é o agressor mais comum, seguido do padraço, do tio, de algum primo. Os vizinhos e desconhecidos são a minoria. O perigo está dentro de casa, o silêncio mora ao lado, e/ou: dormindo com o inimigo. Tenha um bom sono. Quero é martelar travesseiradas na consciência alheia.

Quero é amolaecer os corpos. Quero é o estranhamento do brincar, tanto de quem vê quanto de quem faz. Quero é contrapor ao corpo adestrado (pela etiqueta e normas de bom comportamento) o corpo **atentado** do moleque que já não somos. O moleque atentado que busca do próprio corpo o prazer, a liberdade, a resistência. Quero é demolir meus pudores, minhas vergonhas. Afinal, melhor empunhar o travesseiro que a arma, melhor martelar ideias que mãos de cristos. Quero é resistir.

Mas quero meu corpo pra divertir, não pra violentar. Pra provocar o riso, jamais o trauma. Pra martelar as ideias e incomodar as consciências, como quem derruba a anacrônica e ensebada muralha que divide o mundo...



“Resistência” - Fundação Lucia Gomes
(Realizado no Gempac. No Puta Dei)

PRA NÃO DIZER QUE NÃO FALEI DAS FLORES:

“Resistência”, a ação de Lúcia Gomes, não é somente um ato contrário à violência sexual perpetuada em nossa sociedade, mas igualmente um ato de resistência contra algumas noções cristalizadas a respeito da arte. Sim, a arte, aquela tão pretendida e inacessível princesa, encastelada atrás de inúmeros dragões.

Ancorada em uma tradição conceitual, que se inicia nas décadas de 1960 e 1970 no Brasil e no mundo, a arte de Lúcia Gomes não busca a beleza das formas, mas a pertinência das ideias. De cara já chega invertendo todos os pressupostos: Lúcia Gomes instiga a ação do outro lado do oceano, na Suíça, país em que reside há alguns anos. Daqui, respondem às provocações tantos outros inquietos. Nada de dominar pincéis e tintas – o colorido das fronhas e balões se faz com o movimento dos corpos, e a ação jamais pode ser capturada por um flash momentâneo. Também o rigor e reverência dos templos da Arte aqui não se enquadram: qualquer lugar é lugar, e tanto melhor quanto mais diverso for em relação aos museus e territórios artísticos. O que vale é a incitação, a desordem conceitual. A utopia: qualquer lugar, qualquer coisa, qualquer pessoa... arte.

Recusar o espaço delimitado e frio e se apropriar dos espaços cotidianos, flexíveis, polifônicos. Onde as muitas vozes são proferidas, silenciadas, extravasadas, admitidas, contrapostas, negadas. Basta à ação e à arte que sejam um ato de resistência. Portanto, que não se calem.

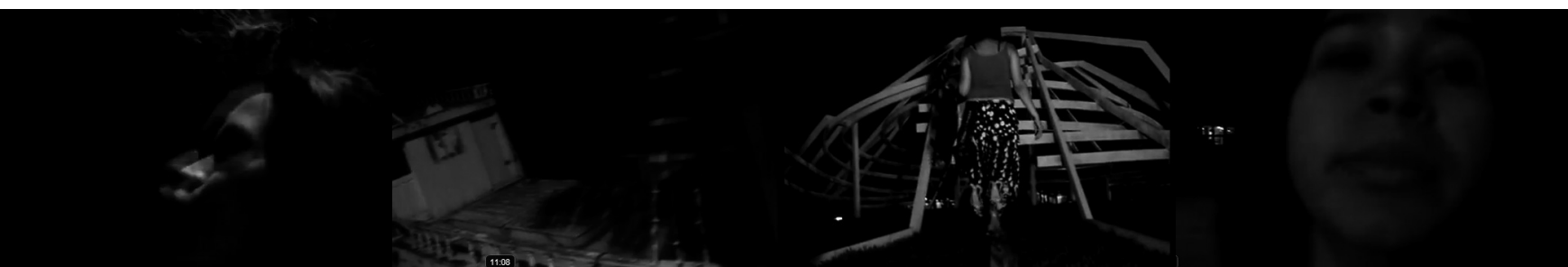
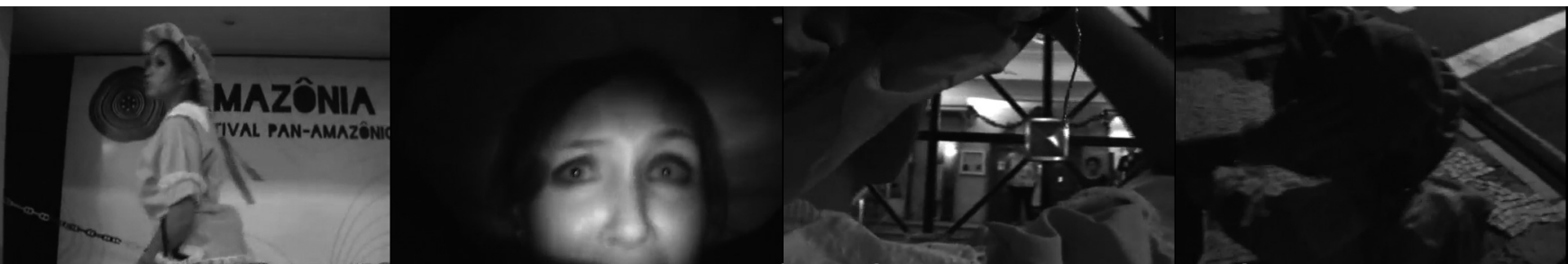
Que sejam como a frieza do prego incomodando a língua que se delicia com o doce. Que sejam como o estouro das balas/balões nas guerras que travamos desde sempre. Que sejam como portas, diante das quais aquele que vê jamais permanece o mesmo. Portas – tanto obstáculos quanto passagens. Tanto limite quanto saída. Que a arte soe como atrevimento.

Quanto às ideias arcaicas, quanto às violências da opressão, quanto às perversões do espírito, quanto às ganâncias humanas, quanto aos vícios enrijecidos dos egos inflexíveis, só resta ao martelo de s p e d a ç a r

* Texto fotocopiado e distribuído no dia 18 de maio de 2012, no hall da ESMAC (Escola Superior Madre Celeste), durante a realizAÇÃO de “Resistência” por alunos e professores da instituição.



“PIPAZ”.2004. Brasília. Fundação Lucia Gomes



<http://www.youtube.com/user/qualquerjamcine>

#Estamos de Greve

