

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA

O JOGO DAS INTERVENÇÕES POÉTICAS: USOS E SIGNIFICADOS EM
DISPUTA NAS AÇÕES DO COLETIVO TRANSVERSO EM BRASÍLIA

Autor: Fernando Franciosi

Brasília, 2017

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA

O JOGO DAS INTERVENÇÕES POÉTICAS: USOS E SIGNIFICADOS EM
DISPUTA NAS AÇÕES DO COLETIVO TRANSVERSO EM BRASÍLIA

Autor: Fernando Franciosi

Dissertação apresentada ao Departamento
de Sociologia da Universidade de Brasília
como parte dos requisitos para a obtenção
do título de Mestre.

Brasília, abril de 2017

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

O JOGO DAS INTERVENÇÕES POÉTICAS: USOS E SIGNIFICADOS EM
DISPUTA NAS AÇÕES DO COLETIVO TRANSVERSO EM BRASÍLIA

Autor: Fernando Franciosi

Orientador: Prof.º Doutor Edson Silva de Farias

Banca: Prof.º Doutor Edson Silva de Farias (SOL/UnB)

Prof.º Doutor Eduardo Dimitrov (SOL/UnB)

Prof.º Doutor Ângelo José da Silva (DECISO/UFPR)

AGRADECIMENTOS

À Universidade de Brasília, ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e ao CNPQ, respectivamente, pelas condições materiais, intelectuais e suporte financeiro imprescindível. Ao meu orientador Edson Farias por não exitar uma única conversa, respeitar a liberdade de criação e pensamento dos alunos e, sobretudo, me ensinar ainda mais sobre a arte de duvidar. Aos professores(as) e colegas da Sociologia, em especial a Ana Cristina Collares, Fabrício Monteiro Neves, Brasilmar Ferreira Nunes, Matheus da Costa Lavinsky, Marcos Henrique da Silva Amaral, Artur André Lins e Bruno Gontyjo pelos exemplos de conduta, interlocução e generosidade. Aos meus novos amigos(as) do grupo Cultura, Memória e Desenvolvimento (CMD) e aos meus velhos amigos(as) de sempre. Ao Coletivo Transverso e aos professores da Banca examinadora, Ângelo José da Silva e Eduardo Dimitrov, por aceitarem o convite e pela precisão das recomendações de leitura e questionamentos decisivos na etapa de qualificação do Projeto. Aos meus irmãos e a minha mãe, Helena – a pessoa com o maior coração que eu já conheci. Meu agradecimento especial ao apoio da minha companheira de vida, Patrícia Benthien, sem a qual estas palavras também não estariam sendo redigidas neste momento. Por fim, dedico esta pesquisa e todo o esforço nela envolvido ao meu anti-herói e querido pai, Alvaro Franciosi, que, em algum lugar, torce por mim.

“Na tradição filosófica materialista inaugurada por Epicuro e Lucrecio, os átomos caem paralelamente no vazio, seguindo uma leve inclinação. Se um desses átomos se desvia do curso, ele provoca uma colisão (encontro fortuito) com o átomo vizinho e de colisão em colisão um engavetamento e o nascimento de um mundo. Assim nascem as formas: do desvio e do encontro aleatório entre dois elementos até então paralelos. Para criar um mundo, esse encontro fortuito tem de se tornar duradouro: os elementos que o constituem devem se unificar numa forma, isto é, os elementos têm de dar liga”.

(Nicolas Bourriaud)

“Um montanhista sobe uma montanha porque ela está lá. Um artista faz arte porque ela não está lá”.

(Carl André)

RESUMO

A partir de um olhar pela trajetória do Coletivo Transverso de Brasília-DF, pretende-se apurar as motivações e os principais sentidos atribuídos pelos agentes à prática das intervenções urbanas de arte. Considerando-as um fenômeno mundial associado às metrópoles e ao engajamento da arte com a vida cotidiana, sublinharemos, dentre um vasto conjunto de procedimentos e técnicas, as denominadas intervenções poéticas, ou seja, aquelas que se utilizam especialmente das palavras e uma interpelação crítica e lúdico-afetiva. Na sua hibridez e relativa simplificação formal – que alia artesanaria manual, baixas tecnologias e participação performática/colaborativa – possivelmente residem os elementos que as singularizam e tensionam não só a categoria de artisticidade, mas, sobretudo, a lógica moral-normativa que orienta os usos sobre o espaço público urbano. Nota-se que tal postura transborda o campo das artes visuais e da poesia, engendrando novas formas de associação e participação leiga ou micropolítica. Através da triangulação entre as dimensões subjetivas, espaciais e sociohistóricas, problematizaremos sobre os modos de operar, valores e justificativas que orientam as atitudes ligadas a um modelo de intervir coletivamente na vida pública da cidade, a fim de se compreender não só o que está em disputa neste jogo, mas como situações de desvio e fissura podem instaurar proximidade e experiência.

Palavras-chave: arte-política; Coletivo Transverso; ética; intervenções urbanas; sociologia compreensiva; usos.

ABSTRACT

From a look through the trajectory of the Collective Transverso of Brasília-DF, this thesis aims at determining the motivations and main meanings attributed by the agents to the practice of urban interventions of art. Considering the interventions as a worldwide phenomenon associated with the metropolises and the engagement of art with daily life, we will emphasize, among a vast set of procedures and techniques, the so-called poetic interventions, that is, those that use especially words and a critical interpellation and ludic-affective. In its hybridity and relative formal simplification – which combines manual craftsmanship, low technologies and performative/collaborative participation – where possibly lives the elements that singularize and stress not only the category of artisticity but, above all, the moral-normative logic that guides the uses on the urban public space. It is noted that such position overflows the field of visual arts and poetry, engendering new forms of association and lay or micropolitical participation. Through the triangulation between the subjective, spatial and sociohistorical dimensions, we will question the operation modes, values and justifications guiding the attitudes linked to a model of intervening collectively in the public life of the city, in order to understand not only what is in in this game, but also how situations of deviation and fissure can establish proximity and experience.

Keywords: art-politics; Collective Transverso; ethics; urban interventions; comprehensive sociology; uses.

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS.....	09
INTRODUÇÃO.....	10
O Coletivo Transverso e a metodologia.....	19
CAPÍTULO I: BREVE HISTÓRICO DA ARTE URBANA A PARTIR DAS REFERÊNCIAS DO COLETIVO TRANSVERSO.....	30
I.I: “Seguro morreu de tédio”: Provérbios, Poemas-Objeto, Poesia Marginal e <i>Haikais</i>	36
I.II: “Sequestre alguém e o faça feliz”: <i>Site-specific</i> , Deriva, Terrorismo Poético e o tal de Banksy.....	47
CAPÍTULO II: IMPRESSÕES DE CAMPO.....	70
II.I: Bazucas poéticas e lambes contra o Golpe.....	74
II.II: “Queimada de sutiã” na Esplanada dos Ministérios.....	80
CAPÍTULO III: O JOGO DAS INTERVENÇÕES POÉTICAS E SUAS DISPUTAS.....	83
III.I: O direito à cidade: usos e apropriações do espaço público.....	92
III.II: A palavra em disputa: construção e desconstrução de narrativas.....	108
III.III: Experiência em disputa: aquilo que acontece <i>versus</i> aquilo que nos acontece.....	124
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	143
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	151

LISTA DE FIGURAS

Figura 01. Caiiques de Eduardo Srur.....	10
Figura 02. Camisetas para encomenda no <i>Blog</i> e Feira de artistas locais.....	21
Figura 03. Frases para Brasília.....	24
Figura 04. “Espaço destinado à poesia”.....	26
Figura 05. Projeto Coca-Cola e Ensacamento.....	34
Figura 06. Primeiras intervenções (figurativas), trocadilhos e provérbios.....	37
Figura 07. Poemas-objeto nas intervenções do Coletivo Transverso.....	39
Figura 08. Pictograma <i>Kawa</i>	41
Figura 09. Pichação em Brasília da ditadura militar e hoje.....	47
Figura 10. “Carta para Itapoã”.....	51
Figura 11. O não-lugar do <i>site-specific</i>	54
Figura 12. “Desvende-se”.....	64
Figura 13. Intervenções de Banksy e instalação no Parque <i>Dismaland</i>	67
Figura 14. Ponte “Bezerra” da Silva e Monumento ao pixador desconhecido.....	69
Figura 15. Imagens com número elevado de circulação na <i>internet</i>	72
Figura 16. Bazucas poéticas em ação.....	76
Figura 17. Lambes contra o Golpe.....	79
Figura 18. “Queimada de Sutiã” na Esplanada dos Ministérios.....	82
Figura 19. “Teu corpo é meu poema”.....	85
Figura 20. Intervenção poética na 109 Sul com outros artistas.....	88
Figura 21. Reforma cidadã de calçada na W3 Norte e outras iniciativas.....	96
Figura 22. “Não pise nos outros” e Oficina de <i>stencil</i> na Funarte.....	102
Figura 23. “Posto de saúde provisório”.....	106
Figura 24. A cara dos lambes.....	117
Figura 25. “Ninguém manda no que a rua diz”.....	119
Figura 26. “O que as tesourinhas cortam” e homenagem a Athos Bulcão.....	120
Figura 27. Cartazes pró e contra o <i>impeachment</i> de Dilma Rousseff.....	124
Figura 28. “Atenção isto pode ser um poema”.....	137
Figura 29. “Caça-poemas”.....	141

INTRODUÇÃO

Em 2006, o artista paulistano Eduardo Srur levou dezenas de caiaques tripulados por manequins coloridos sobre as águas poluídas do rio Pinheiros. O contraste dos caiaques, indicando uma possibilidade ideal para o uso do rio (e da cidade) que já ocorrera no início do século XX quando ainda navegável, parecia ter o propósito de promover uma espécie de curto-circuito visual e cognitivo naquela localidade. Recordo que, na ocasião, ao avistá-los da janela do ônibus que percorria a marginal, por alguns segundos fui enganado pela visão e verossimilhança das proporções objetuais. Considerando a distância que me encontrava dos objetos, eles pareciam, de fato, tripulados por pessoas. A dificuldade de reconhecer e classificar aquela situação me fez questionar por duradouros segundos o que era aquilo, por que e como estava ali. A sensação do estranhamento e a indefinição da situação que a intervenção de arte no espaço público desencadeia, até por não se tratar de um local que de alguma forma indique explicitamente a presença do objeto artístico, além de provocante, diz respeito a um jogo dialógico, lúdico e, sobretudo, artístico-político. O exemplo dos caiaques, ainda que bastante distinto, considerando sua escala e dispendiosa produção, contém elementos da sutileza mimética e suspensão da evidência do cotidiano, da surpresa e subversão sobre os usos naturalizados do espaço público urbano, além das disputas sobre os critérios de justificação que serão aqui problematizados. Trago este exemplo [Fig. 01], para introduzir o assunto e rememorar um caso revelador e emblemático no meu envolvimento com o tema.

Figura 01. “Caiaques” de Eduardo Srur, São Paulo (2006). Fonte: Registro fotográfico do artista (www.eduardosrur.com.br)



Quando cheguei em Brasília há quatro anos, a primeira coisa que li a respeito da cidade tratava sobre uma suposta síndrome: a capital construída de cima pra baixo; que não tem escala humana e encontros; que privilegia os carros; etc. Embora esta crítica e a reivindicação pelo direito à cidade ou por cidades mais sensíveis, “cidades para pessoas” (Gehl, 2015), não seja uma exclusividade de Brasília, a afirmativa não era completamente equivocada, mas precipitada e generalizante, pois desconsiderava os inúmeros exemplos da presença e reinvenção de tal escala com as quais eu esbarrava no dia-a-dia. Semelhante ao modo de operar das intervenções poéticas, o “fórró de vitrola” vespertino nas passarelas subterrâneas do Eixão¹, a faixa indicando “cuidado, queda de abacates”, as hortas urbanas, a plaquinha “mequetrefe” amarrada na árvore com os dizeres “lavo seu sofá” ou mesmo o baterista solitário tocando no meio do gramado da escala bucólica, são exemplos de táticas e de um retorno auto-organizado e não institucional da participação na vida pública da cidade através de pequenas fissuras ou desvios.

Algumas definições para o termo ação dizem respeito ao ato ou disposição para agir; maneira de proceder; atuação; sucessão de acontecimentos que constituem o desenvolvimento de uma narrativa; causa de qualquer variação de estado. A palavra “arte” foi substituída no título da dissertação por “ações” do Coletivo Transverso justamente pela abrangência da palavra e a dimensão prática e de movimento que a define. Destaca ainda mais o caráter performativo e comportamental da cultura da arte urbana. É ainda mais amplo do que o vasto termo arte já comporta. Seu significado expressa com mais fidelidade à pluralidade dos modos de fazer e do pensamento do Coletivo Transverso. Segundo Strauss (1999), a necessidade que todo grupo tem de desenvolver uma terminologia comum ou partilhada, implica que a direção das atividades depende das maneiras particulares pelas quais os objetos são classificados. Em qualquer evento, portanto, a definição do objeto permite a ocorrência da ação. A palavra “ação” será aqui utilizada como sinônimo de intervenções poéticas que, por sua vez, é o termo empregado pelo próprio Coletivo para as suas proposições artísticas.

¹ O Eixão é uma das principais vias de Brasília e o apelido atribuído ao Eixo Rodoviário (DF-002), que compõe junto com o Eixo Monumental, uma das duas linhas que se entrecruzam dando a forma estrutural básica a Região Administrativa do Plano Piloto – remetendo ao desenho de um “avião”. Possui 13 quilômetros e meio de extensão no sentido Norte-Sul. Enquanto o Eixo Monumental (Leste-Oeste) abriga os Ministérios e outros órgãos governamentais ao longo de uma linha reta, o Eixão agrega, em seu perímetro levemente curvado em forma de arco ou “asas”, as quadras residenciais e comerciais.

Estas incluem também *performances*, projeções, encontros festivos, jardinagens, entre outras formas de expressão dissidentes. Ações que, através de diferentes técnicas e sentidos, parecem tencionar o despertar de si e do outro (semelhante) de uma espécie de letargia e inação de quem não mais questiona o estado das coisas em que está mergulhado.

Criar uma situação, modificar o espaço público, uma vivência. Para que as pessoas possam ver o espaço público diferente daquela usual, cotidiana. Provocar o desvio, o estranhamento de quem vai diariamente ao trabalho sem refletir sobre sua existência: o que é isso? Uma chance da pessoa se apropriar daquilo que vê. Ela vê um poema anônimo, aquilo é dela, é da rua, é de todo mundo (Entrevista com Cauê, março de 2016).

A fala do Cauê é partilhada pelas duas Patrícias, que integram o trio inaugural do Coletivo. Fala que sintetiza um pouco a ambição, que não é pouca, das intenções que permeiam as propostas do grupo. A dificuldade que encontrei em escolher a palavra certa ou mais apropriada – entre arte, ação, prática, política, poesia, pequenas transgressões, fissuras, situações, etc. – é porque elas se confundem e se fundem a todo instante. Estão entrelaçadas e trazem à tona um primeiro e importante valor (e sentido) atribuído pelos agentes: transitar entre fronteiras e embaralhar quaisquer classificações estanques. É este limiar que instiga e reverbera. Esta imprecisão potencializa as ações e expande ainda mais o escopo da arte através do tempo. O valor não é um elemento e não está nos objetos em si. Ele implica na relação entre a pessoa e o objeto, constituindo-se das avaliações dos objetos a partir de experiências particulares. Para Strauss (1999), o aprendizado é inseparável da revisão de conceitos e este da reorganização do comportamento. A nomeação e a identificação é um problema contínuo e essa necessidade permanente de reavaliação permite que a vida humana se renove. Para o autor, a inovação e o nascimento de possíveis novos valores repousam em situações ambíguas e confusas.

É o que de menos arte a arte das intervenções poéticas possui, o que mais nos interessa. Esta observação propositadamente zombeteira, diz respeito ao que se pode definir por arte moderna que ainda se vê e se espera do fazer artístico hoje, principalmente no que diz respeito à especificidade dos meios. Segundo um dos mais influentes críticos de arte norte-americano ligado ao modernismo, Clement Greenberg, a pintura, por exemplo, deveria se concentrar naquilo que não compartilhava com outros

meios, como a sua planaridade (Wood, 1998). O que de menos arte representa essa ruptura com a manutenção das especificidades e a busca de uma maior intercambialidade dos meios e linguagens artísticas que não mais se utilizam de estratégias de exclusão ou recusa, além de um certo distanciamento das qualidades individuais e virtuosas, às quais ainda são bastante recorrentes na construção de objetos artísticos na esfera das artes visuais. Não significa que criar uma boa intervenção poética, uma frase, não exija uma elaboração conceitual e analítica perspicaz. Mas sua relativa simplificação formal, sua capacidade de se pulverizar – no sentido de experimentação e disseminação de pequenas ações – assim como uma forma muito particular de anular o “eu” do gesto biográfico, faz com que pareça e possa ser realizada por muitos. Informa também o caráter interativo e convivial de uma parcela significativa das expressões artísticas contemporâneas que buscam sua legitimidade no estar-juntos a partir de propostas políticas, filosóficas e experimentais. Espécie de agência dos objetos e a concepção de arte relacional, como um sistema de ação capaz de esboçar vontades de participação e proximidade, parece ser aquela que melhor fornece ferramentas analíticas para pensarmos o fenômeno das intervenções urbanas da arte hoje (Bourriaud, 2009; Gell 1998).

Transfigurar o banal em reflexão e o previsível em inesperado é um dos seus trunfos e objetivos. Se considerarmos o conceito de eficiência como a operação que adquire altos níveis de rendimento e benefícios ao mínimo de despesas, podemos afirmar que as intervenções poéticas são bastante eficientes. Seu alcance potencial em termos de visibilidade, repercussão e diversidade de debates são incomparáveis e sem precedentes. Evidentemente as galerias e museus esforçam-se para atrair cada vez mais pessoas, principalmente quando recebem mostras consagradas ou por sua própria arquitetura imponente e espetacular – vide os museus internacionais Guggenheim. Mas entendemos ser a rua² das grandes cidades, entretanto, o espaço insubstituível da diferença, do acesso direto e do diálogo com o(s) grande(s) público(s).

² Quando nos referimos a “rua”, estamos falando de uma via pública com a presença, em maior ou menor grau, de pedestres, veículos, comércio, publicidade, mas também com imóveis ou trechos ociosos, interditados, em obras, etc. Espaço minimamente aberto à diversidade de pessoas, imagens, comunicação e a certa imprevisibilidade. A homogeneidade e o controle das ruas do Plano Piloto de Brasília - com 70% de moradores brancos e 38 % de servidores públicos, segundo dados do Codeplan (Companhia de Planejamento do Distrito Federal) publicados em 2012 - é compensada, em certa medida, pelos trabalhadores ambulantes, pelos carros de lotação, pelo turismo e a circulação diária de pelo menos o dobro de sua população que provem principalmente das outras regiões administrativas e do entorno.

Não se pretende criar um vínculo de primazia explicativa a partir das categorias do urbano, mas é fato que certas características particulares e recorrentes dos modos de vida e estados psíquicos relativos aos grandes centros podem representar uma parcela fundamental ou importante eixo unificador das inquietações e motivos para os quais as práticas das intervenções poéticas se dirigem. É possível que este quadro não só fomenta como parece ser o destinatário de grande parte das ações. A metrópole e sua dinâmica, ou melhor, como vivemos e nos relacionamos com ela, convertem-se na grande meta para a qual convergem às críticas e as soluções criativas por meio da ocupação e ressignificação poética dos espaços públicos.

Considerando-as um fenômeno mundial associado às metrópoles e ao engajamento da arte com a vida, as intervenções poéticas comumente dizem respeito às proposições verbo-visuais que utilizam como suporte e ambiente laboratorial os espaços públicos e interstícios³ das cidades. É nesta espacialidade informal do cotidiano que tais expressões interagem não só com o mobiliário e a paisagem imagética, mas com toda a dinâmica comportamental relativa ao modo de vida urbano. Irrompem nas ruas e interpelam os cidadãos frequentemente a partir do fator surpresa, provocando algumas questões e muitos ruídos: É arte? É *design*? É oficial? É brincadeira? É publicidade? É política? Ou ainda, em um nível acadêmico: É subversão ou faces do capitalismo estético⁴? Essa capacidade de abertura de significação ou polissemia – espécie de enigma e relutância em entregar seus porquês – acaba amplificando as vozes das mensagens e inaugurando uma pluralidade de debates.

³ Tal como descreve Nicolas Bourriaud, compreendemos o termo no sentido de um espaço entre, de transitórios. “O interstício é um espaço das relações humanas que, mesmo inserido de maneira mais ou menos aberta e harmoniosa no sistema global, sugere outras possibilidades de troca, além das vigentes nesse sistema. É exatamente esta a natureza da exposição de arte contemporânea no campo do comércio das representações: ela cria espaços livres, gera durações com um ritmo contrário ao das durações que ordenam a vida cotidiana, favorece um intercâmbio humano diferente das zonas de comunicação que nos são impostas. O contexto social atual restringe as possibilidades de relações humanas e, ao mesmo tempo, cria espaços para tal fim” (Bourriaud, 2009, 23).

⁴ O conceito de *capitalismo criativo (trans)estético ou capitalismo artista*, empregado por Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2005), refere-se ao estágio ou fase atual do sistema capitalista. Segundo os autores, as esferas produtivas, de distribuição e consumo, encontram-se remodeladas e impregnadas por operações de natureza estético-emocional. Quem for mais criativo, em todas elas, “leva a melhor”. Questões relativas ao estilo, gosto, beleza e sensibilidades, se colocam progressivamente como imperativos centrais na concorrência entre as marcas que, por sua vez, se utilizam da arte para se legitimarem. Na busca ininterrupta de mercados e lucros, o capitalismo tem engendrado uma verdadeira economia estética e estetização da vida cotidiana, onde o real se constrói como imagem a partir de uma exploração mercantil generalizada e pluralista das dimensões estéticas e imaginárias.

As intervenções poéticas do Coletivo Transverso costumam interpelar o público de forma lúdico-afetiva e questionadora, se valendo de projeções com lanternas (bazucas poéticas), mas principalmente através do *stencil* e do lambe-lambe⁵ para construir pequenas narrativas a partir das palavras: citações, poesias, palavras de ordem, confissões, paródias, trocadilhos, mensagens antipublicitárias, engajadas politicamente, declarações de amor, entre outras. Afeto que não é só gentileza ou carinho nestes casos, mas, sobretudo, sarcasmo e ironia.

Se a formação inicial da arte urbana colocava-se contrária ao *status quo* político e ao sistema das artes, adquirindo assim um caráter fundamentalmente subversivo e marginal, este último aspecto tende a se esgotar devido à gradual assimilação pelo campo artístico e a quantidade de propostas que transitam concomitantemente nas ruas e interior do circuito comercial das artes. Já o caráter subversivo permanece, considerando que a maioria das intervenções, além de se imporem sobre o planejamento urbano, são realizadas sem a autorização prévia, portanto, de modo ilegal. O artigo 65 da lei 12.408 de crimes ambientais de 2011, prevê multa e detenção de três meses a um ano para pichação ou outro meio que conspurque edificação ou monumento urbano sem consentimento das partes.

No decorrer de um longo percurso de engajamento entre arte e vida, as intervenções urbanas também se especializaram e se diversificaram, principalmente nas duas últimas décadas. Se o início da arte pública, no Brasil (1960 e 70), foi marcado fortemente por ações individuais e pelo seu teor político dado o objetivo em comum para o qual convergiam as ações, ou seja, o esforço pela redemocratização do país – pausa para um *déjà vu* – e a busca de alternativas para compensar as limitações e precariedades locais do circuito artístico (Cocchiarale, 2003); hoje as intervenções configuram-se pela presença acentuada dos Coletivos, uso intensivo das tecnologias digitais e uma multiplicidade de modos de fazer e reivindicações das mais diversas naturezas e temas. A categoria de “coletivo”, em síntese, traduz um grupo de

⁵ Lambe-lambe, no campo das artes, refere-se ao ato de colar *posters* ou cartazes no espaço público. A possível origem da palavra deriva do gesto de tocar as fotos com a língua com o objetivo de se avaliar a fixação da imagem pelos fotógrafos ambulantes, do início do século XX – aqueles que utilizavam grandes câmeras caixotes com tripé, cuja revelação ali mesmo ocorria sob os tecidos pretos. Já o estêncil (do inglês *stencil*) é uma técnica usada para reproduzir uma imagem nas mais variadas superfícies através da aplicação de tinta, comumente aerossol, por recortes e perfuração em papel ou acetato. A prancha ou matriz vazada, por onde passará a tinta, serve como uma espécie de carimbo ou matriz utilizada ilimitadamente.

colaboradores e amigos que se unem para realizar uma ação em conjunto. Sem uma liderança explícita e com uma hierarquia que arriscaríamos chamar de horizontal, a flexibilidade do formato enxuto otimiza recursos, potencializa as ações e favorece o desenvolvimento das habilidades específicas de cada um dos envolvidos. Cabe destacarmos que todas as ações do Transverso que acompanhamos ao longo dos dois últimos anos, foram realizadas em colaboração com outras pessoas além do trio que compõe o núcleo do grupo.

O coletivo Transverso concentra suas ações na linguagem e modo de operar supracitado. Dentre as dezenas de coletivos existentes hoje no Distrito Federal, é possivelmente o mais regular e assíduo no contexto do espaço público, assim como condensa as principais características operacionais e de organização recorrentes nos Coletivos do país, tais como o modo colaborativo, multidisciplinar e *low tech*⁶ de atuação. Seus trabalhos concentram-se na Capital Federal, embora não se restrinjam a ela. O que marca a atuação deste e de outros artistas afins, pelo contrário, é a translocalidade das ações e uma circulação dispersiva do fazer. Suas intervenções podem ser encontradas em diferentes cidades do país e do exterior, considerando as possibilidades de difusão via *internet*, o trânsito dos próprios integrantes, circuito de troca de *lambes* via postal e o incentivo do Coletivo pela reprodução de arquivos digitais, desde que sem fins lucrativos.

As intervenções poéticas transbordam o campo das artes visuais e podem engendrar novas formas de associação e participação leiga no espaço público, sobretudo, por uma relativa democraticidade a partir de três fatores principais: simplificação formal, baixo custo de produção e diluição do valor de raridade e autoria. Na sua hibridez – que alia artesanaria manual, tecnologias simplificadas e participação performática –, possivelmente residem os elementos que a singularizam e tensionam não só a categoria de artisticidade, mas visões unilaterais sobre o assunto tais como a superênfase enquanto resistência ativista e o anonimato e efemeridade que a arte urbana comumente pressupõe. Um bom exemplo dessa ambiguidade pendular são as intervenções do artista britânico Banksy⁷, uma das referências do Coletivo, hoje uma

⁶ *Low tech* ou baixas tecnologias, em oposição ao termo *high-tech*, não significa tecnologia obsoleta ou pouco desenvolvida, mas um contraponto frente à complexidade, aos custos (ambientais, sociais e econômicos), assim como à restrição da acessibilidade e obsolescência das “altas tecnologias”. Baixas tecnologias, de um modo geral, são tecnologias simplificadas.

celebridade anônima cujas ações efêmeras encontram-se praticamente tombadas como patrimônio cultural. Não se pretende negar o anonimato ou efemeridade das ações, mas relativizá-las, dado o contexto atual colocado pelas redes de computadores que, de alguma forma, consagram os atores e replicam as intervenções, imortalizando-as.

Os estudos sobre arte urbana concentram-se especialmente nas linguagens do grafite e da pichação. Sobre as intervenções urbanas concebidas de forma mais diversificada como se apresentam aqui, verificam-se com mais frequência pesquisas desenvolvidas nas áreas de poéticas visuais, comunicação, arquitetura e urbanismo ou história, mas ainda pouco a partir de análises sociológicas. Esta produção textual, por sua vez, confere uma leitura predominantemente focada no viés crítico institucional ou de resistência ativista (Mesquita, 2006; Britto e Jacques, 2009; Mazetti, 2010), que por si só não dão conta de abarcar a miríade de motivos e sentidos que fomentam tais práticas.

O conflito contemporâneo, segundo o antropólogo Canevacci (2005), passa pela ideia de flexibilização da vida, ou seja, é cada vez mais raro alguém por toda a vida fazer um tipo de trabalho no mesmo território com a mesma família. Este contexto reflete-se não só nos temas das intervenções poéticas, como na postura e perfil dos agentes. Convivemos hoje, especialmente a partir da segunda metade do século XX, com uma flexibilização das categorias não apenas de classe e nação, mas de gênero, sexualidade, família nuclear, ocupação, arte, artista e da própria noção de sujeito. Segundo Hall (1997), a identidade é historicamente definida e o sujeito assume diferentes identidades em diferentes momentos. Para o autor, já não se pode conceber uma identidade fixa ou permanente. Ao invés disso, à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, “somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente” (Hall, 1997, 14). Embora o tema da identidade artística não seja nosso objeto, ela pode nos auxiliar na compreensão da postura dos agentes e do curto tempo de vida da maioria dos coletivos de arte. Também não podemos olhar para os mecanismos causais das intervenções e sua diversidade de reivindicações, dissociados da experiência da dúvida e da incerteza num

⁷ Codinome do artista britânico mundialmente conhecido pela sua arte urbana. Com ênfase no uso da técnica *stencil*, seus temas engajados politicamente comumente satirizam e questionam o comportamento e a cultura do contexto social e geográfico em que está inserido. Seu modo de operar será melhor problematizado ao final do primeiro capítulo.

momento em que o “lugar” da arte e a veracidade das suas grandes narrativas também se tornam questionáveis e frágeis. O artista urbano é um *flâneur* por excelência e espécie de pirata que se apropria de qualquer técnica, lugar, imagem ou assunto disponível e que se faça oportuno. Muitas vezes parece estar mais próximo do cidadão criativo e socialmente proativo, que do artista como gênio criador ou alguém especial na acepção tradicional do termo.

Intervir no espaço público sem dúvida é um ato político, mas se faz necessário discutirmos o quanto este sentido se constrói por múltiplas vias e é menos programático do que parece sugerir tal afirmação. Pouco se fala sobre como este tipo de fazer acontece, na maioria dos casos, sem um projeto organizado ou explícito. Ignoram-se assim aspectos de uma prática que é calculada muitas vezes no instante e calor da situação, portanto, bastante catártica no caso dos coletivos ou quando entre amigos. Precisamos falar mais sobre o significado do direito à cidade, sobre a temporalidade do presente da experiência e intensificação da vida (vitalismo) que atravessam as motivações e alguns dos sentidos do jogo das intervenções poéticas.

Se “fazer é pensar”, como defende Richard Sennett (2015), qual o desenvolvimento de pensamentos que subjazem, ou melhor, estão contidos na ação de intervir? Em última instância, se gravar é fazer permanecer significados ou deixar uma marca com finalidade de comunicação, o que motiva o indivíduo a se comunicar a partir da imprevisibilidade e ilegalidade da rua e não somente da segurança e alcance das redes de computadores? Para além de uma “ânsia de expressão”, segundo o Coletivo, ou ainda, de uma pressuposta obrigatoriedade de expressão – afinal, um artista deve fazer arte –, quais outros motivos fomentam e justificam a prática das intervenções poéticas? Se o anonimato ou a não autoria explícita e imediata distancia-se do grafite, ao mesmo tempo em que estes artistas, com inegável capital cultural⁸, não sofrem da invisibilidade das vozes da periferia que caracteriza uma parcela significativa de quem pratica a pichação, novamente poderíamos indagar: por que a opção pelo espaço público para tal investida? Afinal, o que está em disputa no jogo das intervenções poéticas?

⁸ O capital cultural, segundo Pierre Bourdieu (2007), refere-se a um conjunto de recursos ligados à posse de uma rede durável de relações de reconhecimento e interreconhecimento. É um princípio de diferenciação tão poderoso quanto o capital econômico, que define as posições do espaço social e interferem nas próprias ações na medida em que também são categorias de percepção introjetadas ora por transmissão hereditária (incorporado), ora materialmente transferível (objetivado), ora por meio de credenciais, diplomas e títulos (institucionalizado).

O Coletivo Transverso e a metodologia

O Transverso foi criado em janeiro de 2011, despretensiosamente em “*almoços entre amigos*” na república estudantil do Cauê, na Asa Norte, em Brasília. Dentre muitas mãos desta fase inicial, algumas delas se firmaram no que se conformaria o núcleo permanente do Coletivo: o paulistano Cauê Novaes (poeta e mestre em literatura), a baiana Patrícia Del Rey (atriz e poeta) e a brasiliense Patrícia Bagniewski (artista plástica). A proposta inicial era desenvolver, pesquisar e realizar intervenções poéticas autorais no espaço público.

Nossa primeira aposta, no entanto, era mais simples: criar e levar poesia à rua. Sem tantos porquês. É no decorrer do trajeto que nos damos conta da direção que nossos passos apontam, e muitas vezes a única saída de um círculo vicioso é perder-se. A arte urbana se retroalimenta nos encontros, nas mudanças, nos olhares, e isso só se percebe no decorrer do percurso. (Coletivo Transverso em www.coletivotransverso.com.br)

Com relação à criação das primeiras matrizes para a reprodução das mensagens, Cauê conta que aprendeu a fazer os *stencils* em 2010 com uma amiga e *designer* Naima Almeida, “que ensinou a técnica, mas nunca fez na rua”. Del Rey já havia realizado algumas *performances* no espaço público, mas a partir do repertório da dramaturgia e com o seu grupo de teatro chamado Cia. Andaime (parceiro do Transverso em diversas ações). Bagniewski, neste momento, já possuía uma pesquisa de ditos populares transformados em imagens. Para ela, neste momento inicial, havia um desejo pessoal de sair da galeria, de “democratizar a arte”. A artista plástica utiliza a expressão democratizar para se referir a uma ampliação do acesso e fruição: “a coisa na rua é maior, a arte de galeria é muito arte para artista”. O local das primeiras experimentações do Coletivo foi os arredores da Universidade de Brasília. “Compramos máscaras para os *stencils*, *sprays*, e fomos pichar. Gostamos muito e continuamos. Começou com muita gente e aos poucos três pessoas encabeçaram”, relembra Del Rey, que utilizou o termo encabeçar no sentido de dar continuidade.

Outra marca que caracteriza esse formato de agrupamento denominado Coletivo, é uma forma de solidariedade que ocorre por afinidades eletivas (optativas) de base afetiva. Próximo do que Maffesoli (1996) chama de “neotribalismo”, nestas agregações afetivas parece ocorrer o que o autor chama de deslize da lógica da identidade para uma

lógica de identificação, de uma lógica mais individualista para uma mais coletiva. Segundo essa lógica de identificação, cada pessoa se agregaria a um grupo reduzido ou a uma série de grupos mais ou menos efêmeros que comungam pequenos valores. Para o autor, o que liga estes grupos é a emoção. O gosto compartilhado se tornaria o laço e o vetor de ética, “sem outra obrigação que a de unir-se, de ser membro do corpo coletivo, sem outra sanção que a de ser excluído, se cessa o interesse que me liga ao outro” (Maffesoli, 1996, 37). Como constatado, isso não exclui a existência de uma preocupação ou cuidado recíproco e permanente entre os integrantes, que ultrapassa de longe as relações estritamente profissionais.

O perfil etário, étnico-racial, socioeconômico e ocupacional dos três integrantes, assim como o dos amigos colaboradores, é bastante similar: jovens, brancos, entre trinta anos de idade, classe média (ou “média alta”, assim declarado) com formação universitária, em sua maioria, no âmbito das artes. Este admissível privilégio de classe não os tornam pessoas menos “batalhadoras” que, como muitos outros jovens artistas no Brasil, precisam dividir apartamento para pagar o aluguel e trabalhar muito, como em diferentes projetos concomitantemente, para sustentar suas escolhas e um estilo de vida baseado no “fazer o que gosta”.

A maioria das ações é custeada pelos próprios atores. Os editais públicos de financiamento de pesquisa e produção em arte são mais uma das fontes de fomento e execução das intervenções, mas não pré-requisitos para as suas realizações. Estes apoios financeiros se configuram de alguma forma em suportes compensadores de períodos em que os artistas sustentam suas pesquisas com recursos próprios, favorecendo, assim, ações diversificadas e com maior alcance ou magnitude. No *blog* do Coletivo, por exemplo, você pode adquirir uma camiseta e escolher a frase, a cor e o tamanho. Há poemas disponíveis para *download* gratuito, incentivando o uso no espaço público: “cole na sua cidade”. A eventual comercialização de pequenos materiais e objetos parece adquirir uma funcionalidade mais ligada à promoção dos trabalhos e ampliação dos relacionamentos, que uma fonte de renda relevante.

Desde 2013 acompanho as intervenções do Coletivo com as quais me deparei espontaneamente nas ruas. A aproximação com o Coletivo não foi tão simples quanto eu esperava. Devido à atribulação da agenda de atividades e os constantes deslocamentos dos integrantes por força de seus afezeres individuais, fez com que eu

explorasse ao máximo os momentos compartilhados entre nós. Patrícia Del Rey (atriz) frequentemente viaja com suas peças de teatro. Cauê reside em São Paulo e Patrícia Bagniewski, em 2016, fez dois intercâmbios para Itália (Murano) para aprimorar sua técnica de arte em vidro. Isso significa que nem sempre os três estão juntos nas ações executadas pelo Coletivo. Isso também não impediu que estabelecessemos até final da pesquisa pelo menos doze encontros, entre conversas, almoços, intervenções, feiras e oficinas. As entrevistas com os integrantes do Coletivo foram realizadas individualmente, gravadas e seus trechos transcritos na íntegra ao longo da dissertação. Cabe sinalizarmos também que algumas imagens contidas nesta dissertação não estão datadas devido às suas publicações não constarem as respectivas datas de execução. Em alguns casos, a tarefa de precisar esta datação pode se tornar pouco eficaz ou infértil na medida em que nem sempre a publicação corresponde ao período ou ano da sua realização, ou seja, as imagens circulam pelos canais virtuais de comunicação sem este controle ou preocupação, tanto por parte do público quanto dos próprios autores. Obrigatoriamente todas elas estão compreendidas entre o início das atividades do Coletivo e o término desta pesquisa, isto é, entre 2011 e 2016.

O primeiro encontro com um dos integrantes, após o início da dissertação, ocorreu em uma destas pequenas feiras de artistas locais, mais precisamente no 4º Encontro de Ilustradores promovido por um café/loja de Brasília chamado Cobogó. Sem avisar, depois de inúmeras tentativas formais via *e-mail*, sem sucesso, encontrei Patrícia Bagniewski na manhã do dia 11/07/2015. Após longa conversa, aonde o único assunto que propositadamente não veio à tona foi sobre a dissertação ou sobre arte urbana, finalmente a estratégia de “fingir de morto” deu certo e fui convidado, já no momento da despedida, para uma ação no espaço público que aconteceria no dia seguinte (na 109 Sul). Fingir de morto significou controlar a ansiedade e não demonstrar demasiado interesse por assuntos que envolvessem o Coletivo, ou, ainda, que fizessem menção a qualquer ideia de trabalho ou novas demandas. Conversando sobre futilidades criei as condições favoráveis para uma aproximação mais branda e com mais cumplicidade, adquirindo a confiança inicial necessária do meu interlocutor para que as coisas começassem a transcorrer da forma aguardada e com certa regularidade.

Figura 02. Camisetas para encomenda no *Blog* e Feira de artistas locais no Cobogó, Brasília (2015). Fonte: coletivotransverso.blogspot.com e registro fotográfico do autor.



Nos apoiaremos em alguns conceitos do interacionismo simbólico como uma das principais correntes sociológicas que, na esteira do legado weberiano acerca da teoria da ação, concede à interação social a prioridade teórica e metodológica para a apreensão das motivações e sentidos da ação – nossos principais objetivos. A partir da observação do Coletivo Transverso, pretende-se formular interpretações a fim de se problematizar o fenômeno e inferir certas regularidades sobre este modo particular de postura artística. A perspectiva interacionista pode contribuir significativamente para a compreensão da capacidade criativa da atividade humana diante do mundo social, a dimensão autorreflexiva e interpretativa dos indivíduos diante das situações, assim como pela inserção da análise do comportamento humano em tempos e espaços específicos (Martins, 2013, 235). O pressuposto interacionista da relação recíproca entre indivíduo e sociedade, bem como a capacidade da agência humana em modificar organizações macrossociais, pode ser também verificado na ascensão e reconhecimento de alguns artistas urbanos cujas poéticas fundamentalmente se assentam na crítica mordaz às próprias ordens econômicas e políticas que agora os consagram.

Um exemplo desta capacidade que as intervenções possuem de tensionar e modelar a dimensão objetiva e institucional da vida social, ocorreu com o Coletivo Transverso em 2014. Após realizar uma oficina de *stencil* e poesia junto aos internos infratores da Unidade de São Sebastião-DF, constatou-se o início de um conflito entre a Secretaria de Cultura e a Secretaria da Criança – favoráveis às intervenções no pátio da Unidade –, e a Secretaria de Segurança Pública, que repudiou a atividade, mas, ao final do embate político, acatou o resultado à contra gosto das suas ideologias e normas. Uma

funcionária da Secretaria de Segurança chegou a dizer à Patrícia Bagniewski, artista plástica do Coletivo, que ela também havia estudado arte e que aquilo que eles fizeram “não era arte”. No último dia da Oficina, após o impasse resolvido entre as Secretarias, o Coletivo refez a mesma pergunta inicial aos jovens detentos: “Qual a diferença entre aquele lugar e uma prisão?”. Ao contrário da resposta do primeiro dia, “nenhuma”, apontaram para os versos criados e gravados nas paredes, que incluía “Deus é fiel” e artigos penais pelos quais respondiam, e afirmaram: “isso”!

Se os atores, segundo o pensamento de Goffman (2014), desempenham papéis de acordo com as circunstâncias e a necessidade, ou ainda, pelo modo com que cada indivíduo concebe e mantém sua imagem, é preciso atentarmos para quais os elementos em jogo no momento da intervenção, assim como para o conjunto de regras e valores em que o indivíduo se ajusta e age. Considerando a dimensão performativa da intervenção urbana e o intuito de interpretar a postura dos indivíduos em seu cotidiano, a observação de campo será fundamental para captarmos também as expressões emitidas (não verbais) necessárias para confirmação e confrontação dos discursos e entrevistas. Utilizaremos um dos conceitos fundamentais para o interacionismo simbólico, o de “definição de situação”, para refletir sobre o momento que antecede o ato intervencionista propriamente. Diz respeito aqui não a definição exercida pelo público, mas as escolhas estratégicas e decisões acerca do modo de executar a ação por parte dos artistas. Antes de fixar a frase nas ruas, de alguma forma, o agente tenta não só antecipar parte da definição da situação que será futuramente realizada pelo público quando se deparar com a mensagem ou o seu registro. O agente também deverá, acima de tudo, identificar ou definir as vantagens e desvantagens no que concerne à visibilidade e fluxo de transeuntes do local; coerência e pertinência do local com a mensagem; segurança para viabilizar ou aumentar as chances de concluir a ação; diálogo com os demais elementos pré-existentes da paisagem e dinâmica do espaço; entre outros.

A categoria goffmaniana de “fachada” também poderá ser empregada para se interpretar os artifícios empregados pelos agentes a fim de se facilitar e favorecer a realização da ação. A fachada aqui se aplica a quaisquer artifícios utilizados para conduzir a interpretação da situação no momento em que esta se realiza e posteriormente (mesmo que essa condução signifique dificultar, confundir ou embaralhar a leitura). A luz do dia, um jaleco, o capacete de obras, o colega filmando ou

mesmo a utilização de cartazes com formas e cores semelhantes a da sinalização oficial do trânsito da cidade, confundem a definição da situação e aumentam as chances dos artistas finalizarem a ação. Estes recursos de condução da aparência, assim como a escolha do melhor ângulo para compor o registro fotográfico, manipulam e direcionam a construção da imagem final e a situação como um todo. O modo como se enquadra (*frame*) uma intervenção, assim como a escolha do seu local, é uma tática pela qual o agente seleciona o que percebemos na imagem de modo a potencializar a situação que se pretende construir, bem como justificar seus argumentos motivacionais ou convicções. Outra forma empírica de dirigir investigações sociológicas sobre motivos é por meio da reconstrução de “vocabulários típicos” latentes em situações específicas, isto é, vocabulários de motivos aceitos e que fornecem aos atores razões persuasivas ou convincentes para agir em prol de um movimento (Goffman, 2002).

Qual o lugar ocupado pela cidade de Brasília na pesquisa? Brasília é o espaço urbano onde as ações do Transverso, e aquelas que tivemos oportunidade de acompanhar, se concentram. Suas particularidades fundacionais, no que diz respeito ao modelo arquitetônico-urbanista e a presença marcante do funcionalismo público como definidor de parâmetros socioculturais e irradiador de um estilo de vida (Nunes, 2014), são importantes vetores que influenciam e orientam não somente os assuntos tratados pelas intervenções poéticas, mas as motivações e usos que os agentes conferem aos equipamentos urbanos e áreas públicas. Mas essa orientação, porém, ocorre de forma fracionária e parcial. Somente pequena parte das frases foi criada para e por Brasília, ou seja, a partir das características da sua paisagem e dinâmica espacial-demográfica própria, assim revelada na fala da Patrícia Del Rey: “Brasília amplia a distância entre os corpos e estes espaços são um convite à intervenção”.

Figura 03. Frases para Brasília. Brasília (2016 e 2012). Fonte: Registro fotográfico do autor e coletivotransverso.blogspot.com



A primeira frase “Brasília é um deserto de rostos conhecidos” faz alusão a um modo de vida que, especificamente dado o contingente populacional e o perfil socioprofissional da região administrativa do Plano Piloto, guarda aspectos de uma cidade pequena, onde muitas pessoas se conhecem pelo menos “de vista”. A segunda frase “Aqui as flores nascem do concreto”, embora pudesse ser invertida sem prejuízo – considerando que a construção de Brasília nasceu em uma região rural cravada na biodiversidade do cerrado brasileiro –, também foi gravada numa espécie de jardim suspenso de concreto ao lado do Centro de Convenções Ulysses Guimarães. Este local é um típico exemplo da expressão idiomática “elefante branco”, isto é, uma construção onerosa, praticamente abandonada e sem utilidade. Frase que também poderia estar em qualquer elefante branco de qualquer cidade ou próximo daquelas rachaduras que se abrem nas construções e muros abrigando pequenos arbustos.

Esse ordenamento específico da cidade de Brasília, marcado pelo que Nunes (2014) denomina de supremacia simbólica a partir do estilo de vida de sua área planejada, ao mesmo tempo em que se impõe parcialmente sobre o modo de operar e a temática do Coletivo, não tem um peso suficiente para determinar e dirigir o sentido das práticas do Coletivo de modo primordial ou indispensável. Parcela absoluta das intervenções poéticas inscritas em Brasília também circula e se realiza, sem alterações, em outras capitais. Portanto, as particularidades de Brasília, como a sua função político administrativa e as formas arquitetônica-urbanísticas comprometidas com os ideais modernistas que marcam a cidade como um ícone destas projeções ideológicas (Farias, 2015), exercem, no caso das práticas das intervenções poéticas do Coletivo Transverso, uma antecedência cognitiva e moral (*a priori*) sobre as percepções e experiências dos agentes de forma significativa, mas limitada, ou seja, de forma secundária ou fragmentada.

A intervenção “Espaço destinado à poesia”⁹ foi realizada, por exemplo, concomitantemente em três capitais brasileiras. Nos Arcos da Lapa do Rio de Janeiro, utilizou-se capacete de obras e colete refletivo de segurança, naquilo que chamamos de artifício para embaralhar a identificação da situação no momento da sua execução

⁹ Sobre esta ação específica, assim descreve o Coletivo Transverso em seu *Blog*: “Pela primeira vez na história deste coletivo, neste domingo agitado (24/02/2013), realizamos ações simultâneas em três Estados diferentes: RJ, DF e RS. Que sejam as ruas espaços de poesia, que se criem novos e menos violentos, mais generosos usos para o espaço público”.

(fachada). Aparentando um operário e ocultando a imagem que se pode esperar das vestimentas de um artista, dissimula-se a natureza da ação aumentando as chances de não ser interrompido.

Figura 04. “Espaço destinado à poesia”. Ação realizada simultaneamente no Rio de Janeiro, Brasília e Porto Alegre (2013). Fonte: coletivotransverso.blogspot.com.br



Brasília e o Plano Piloto prescrevem e influenciam as disposições para agir, fazer e intervir do Coletivo, principalmente no que estes espaços urbanos compartilham com outras grandes cidades, ou seja, naquilo que toca a determinados usos dos espaços e estados psíquicos, como por exemplo, a presença recorrente de relações “instrumentais” e comportamentos “frios” – assim relatados pelos agentes. O que as grandes cidades compartilham, e isso inclui a Capital Federal, é que além da abrigar uma relativa diversidade sociocultural, possuem um ritmo ou dinâmica de práticas ligadas à predominância do tempo mecânico, do relógio, ou seja, atrelado à jornada de trabalho, a velocidade e a repetição. Esse tempo abstrato, vazio e acelerado, capaz de tornar os dias sempre os mesmos e que tende a nivelar as ocorrências em um contínuo indiferente, é possivelmente o elemento central que une a prática das intervenções poéticas a um espaço urbano translocal.

Se pensarmos em Brasília como a metrópole que, em seu curto tempo de existência, abriga uma população de aproximadamente três milhões de pessoas, ou, ainda, se traçarmos um paralelo a partir das categorias de centro e periferia (no que tange a uma tendência de concentração e estratificação socioespacial), Brasília se assemelha a outras capitais brasileiras que forçam uma parcela significativa da população da periferia a passar pelo centro não só pendularmente a trabalho, mas a fim de acessar os principais equipamentos culturais ou de serviços burocráticos. Embora

materialize como nenhuma outra cidade o ideário e a racionalidade formal moderna inspirada no progresso, a partir da ordenação e homogeneização (Farias, 2015, 342), as intervenções poéticas transcendem a lógica moral-normativa do espaço modernista brasiliense na medida em que atuam como práticas para criação de situações de desvios ou fissuras sobre: i) as certezas com relação aos usos naturalizados (passivos) acerca dos espaços públicos; ii) as certezas de quaisquer narrativas predominantes ou hegemônicas (sejam elas publicitárias, midiáticas, proverbiais ou do imaginário social); iii) os eixos de previsibilidade que compõem as emoções e estados de ânimo que atravessam grande parte das rotinas dos trabalhadores nas grandes cidades.

A arte de rua permanece como um espaço de insurgência de vozes muitas vezes ausentes da mídia tradicional e da publicidade (...). Pra gente, as intervenções são instantes de desvio. São formas de tirar o passante da sua rotina cega. Normalmente, temos olhos viciados. Quando somos surpreendidos por algo novo no caminho, percebemos a cidade como um elemento vivo. Com uma dramaturgia própria que pode ser modificada diariamente. Um poema aberto. Isso faz com que o passante se insira, se aproprie da própria cidade (Entrevista do Coletivo Transverso ao Correio Brasiliense em 10/03/2013).

Ainda que as metrópoles se constituam cada vez mais por uma trama organizada a partir de um complexo cruzamento de usos e práticas diferenciadas e heterogêneas, partiremos da premissa simmeliana de que as grandes cidades são catalisadores do efeito do dinheiro, isto é, palcos onde a atitude *blasè*, a reserva e a calculabilidade se evidenciam. São estas características que, segundo Souza e Öelze (2005), garantem contraditoriamente a possibilidade de uma liberdade individual incomparável. Tal premissa considera que há uma sobreposição ou vantagem do desenvolvimento da cultura objetiva e quantitativa em detrimento aos indivíduos. Neste sentido, a grande cidade reproduz a ambiguidade da vida sob o signo do dinheiro, e a atitude estética – aqui simbolizada pelas intervenções – oferece a possibilidade de uma oposição aos efeitos niveladores provocados por esse modo de vida e estado mental. “As figuras do artista e do pensador tornam-se, assim, repositários da reação contra o espírito moderno do cálculo e da redução de toda qualidade a quantidade” (Souza e Öelze, 2005, 15).

Não se pretende construir um modelo de ação, mas é possível que por meio de um padrão reconhecível de elementos estruturantes do Coletivo em questão, facilite-se a compreensão de outros casos no contexto das metrópoles brasileiras. Inspirados pela noção de “fissura” exposta por Homi Bhabha (2014), na medida em que esta diz

respeito ao processo de interpelação através das palavras ou de discursos dissidentes que fendem narrativas e sistemas de significados hegemônicos assimilados como verdades, o propósito maior da pesquisa é o de apreender e interpretar um conjunto complexo, e por vezes contraditório, de sentidos e motivações que atravessam o ato de intervir poeticamente no espaço público. O autor poderá nos fornecer ferramentas não só para pensarmos sobre a força da escrita e sua metaforicidade como uma das formas de ação política, mas para a problematização da cultura da arte urbana em um contexto híbrido e ambivalente.

Para atingir os objetivos desta dissertação propusemos a observação participante e uma abordagem metodológica qualitativa subdividida em três momentos que coincidem com os capítulos. O primeiro capítulo se concentra em levantar as principais referências do Coletivo e delinear o seu modo de operar, bem como os principais aspectos formais que caracterizam o perfil das intervenções a partir de um comparativo entre o grupo e este quadro referencial. Este mapeamento descritivo das principais referências artísticas contribuirá também para visualizarmos o posicionamento do Coletivo Transverso na História da Arte.

No segundo capítulo faremos espécie de descrição etnográfica a partir de duas ações específicas acompanhadas em campo: Lambes e “Bazucas poéticas” contra o que se considerou um golpe de Estado e a “Queimada de sutiã” na Esplanada dos Ministérios no dia internacional da mulher. Com a inflexão do tempo verbal para primeira pessoa do singular, pretende-se trazer para o texto um pouco mais de cumplicidade e verossimilhança às impressões e tribulações de campo. O objetivo deste capítulo é captar e confrontar as emissões não verbais com os discursos e entrevistas, assim como esboçar um breve diagnóstico dos desdobramentos das ações nas mídias digitais. Pretende-se neste capítulo, sobretudo, apresentar mais detalhadamente ao leitor algumas ações de campo, equipando ou familiarizando-o ainda mais acerca das proposições realizadas pelo Coletivo a fim de adentrarmos no capítulo analítico seguinte com mais clareza e precisão acerca da situação que envolve o ato de intervir poeticamente.

O terceiro capítulo discute algumas das principais disputas no jogo das intervenções poéticas, considerando que disputas expressam descontentamentos e dizem respeito aos desacordos sobre quais modos de justificação devem ser empregados na

vida social, segundo Boltanski e Thévenot (1999). Para isso utilizaremos entrevistas e análise do acervo do Coletivo, discursos, dados e resíduos em redes sociais, *site* e imprensa, naquilo que poderíamos chamar de análise de conteúdo (documental) a partir de fontes primárias e secundárias. Isso não exclui também imagens e relatos capturados em campo durante as intervenções que acompanhamos.

Estas disputas estão encravadas aos principais sentidos atribuídos pelos agentes às ações, ao mesmo tempo em que interpelam algumas certezas cristalizadas sobre as quais as fissuras ou desvios provocados pelas intervenções agem. Tais disputas dizem respeito, respectivamente, a questões relativas: 3.1. Ao direito à cidade, com ênfase na problematização das categorias de pertencimento, usos e apropriações dos espaços públicos urbanos; 3.2. A produção de contrassaberes e narrativas divergentes, com ênfase para a tensão existente entre autoria e anonimato; 3.3. A busca por experiência no que se refere ao acontecimento em nós. Neste terceiro momento do terceiro capítulo mobilizaremos além da noção de experiência, as categorias de catarse e vitalismo.

“Uma parede em branco é um desperdício de ideias”

Paulo Leminski

CAPÍTULO I

BREVE HISTÓRICO DA ARTE URBANA A PARTIR DAS REFERÊNCIAS DO COLETIVO TRANSVERSO

A fronteira entre arte e não arte vem sendo borrada com mais intensidade há pelo menos um século, sobretudo a partir da criação dos *ready mades*¹⁰ de Marcel Duchamp e nas primeiras apropriações de materiais corriqueiros presentes nas colagens cubistas de Picasso e Braque, em 1912. Nessa ocasião, a incorporação pela pintura de um fragmento de espécie de papel de embrulho, elevou o *status* de um trapo desprezível às dimensões elevadas das “belas-artes” (Gompertz, 2013). Movimentos anteriores também contribuíram aos seus modos e proporções para este longo caminho dos exercícios movidos pela finalidade de fundir a arte com a vida. Os renascentistas italianos, por exemplo, no século XV e XVI, desvincularam paulatinamente o belo – que os dadaístas¹¹ posteriormente aniquilariam – da moral, do bem e de uma

¹⁰ Segundo Gompertz (2013), quando Duchamp assinou um objeto fabril pronto com um pseudônimo, no caso um mictório, deu o nome de Fonte e o inscreveu ao custo de cinco dólares na Exposição dos Artistas Independentes de 1917, nos Estados Unidos, criou possivelmente a obra de arte mais influente do século XX. Instaurou, através de uma brincadeira provocativa, um “nó” na história da arte sobre o qual nos debatemos até hoje. É a este artista – que dizia preferir xadrez à arte – a quem devemos a pergunta secular e recorrente: Isso é arte? Ao escolher um objeto sem atrativos estéticos e deslocá-lo de seu contexto original, questionou em um só golpe os mecanismos de legitimação da arte, a concepção ainda vigente que conferia um caráter excepcional aos artistas, assim como a própria noção do que constituía uma obra de arte. Propôs que a ideia deveria ser mais importante que os meios. A partir de agora o artista não precisava mais pintar ou desenhar bem necessariamente e o seu trabalho não era mais proporcionar prazer estético, mas tentar comentar o mundo por meio da apresentação de ideias sem nenhum propósito funcional além de si mesmo.

¹¹ Segundo Gompertz (2013), foi o movimento artístico organizado por um grupo de anarquistas intelectuais germanófonos entre 1916-23, cujo um dos objetivos era desestabilizar o mundo arte a partir de proposições baseadas no acaso e pela conduta irracional ou gratuita. Esse movimento foi também literário, musical, político, filosófico e por muitos considerado o mais intelectual de todos os movimentos artísticos. O poeta romeno Tristan Tzara e seus amigos reunidos no *Cabarét Voltaire* em Zurique, criaram um movimento que influenciou o surrealismo, a *pop art*, a geração *beat*, o *punk* e forneceu as bases para a arte conceitual. Como resposta às barbáries da primeira guerra mundial e aos cinismos e normas do *establishment*, instalaram-se sabiamente dentro dele para protestar e conseguir a visibilidade e a influência que de outra forma não conseguiriam.

representação idealista do homem nas artes que durou aproximadamente dois mil anos desde os gregos.

No final do XIX, os impressionistas franceses adicionaram subjetividade à representação antropocêntrica do pós-renascimento, e libertaram-se dos ateliês para trabalhar ao ar livre. Ar livre que significava, na maioria das vezes, os cafés e os novos espaços de lazer parisienses após a industrialização e emergência da classe burguesa. A difusão e aprimoramento técnico da fotografia – que agora fixava as imagens em papel, além de diminuir o tempo de exposição do retratado e os custos dessa produção – ao mesmo tempo em que gerou um medo generalizado com relação a sua autonomia, golpeou os pintores que não mais podiam concorrer em termos de fidelidade no que se refere à capacidade de captar a realidade. Ajudou a revelar novos enquadramentos como a ideia de movimento, impulsionando os artistas inevitavelmente aos caminhos da experimentação, isto é, para a gênese dos movimentos modernistas. A questão é que o modernismo vai afirmar a autonomia da arte e “destruir” o espaço perspectivo pré-existente sem dizer o que ele é, ou seja, o espaço moderno forma-se sem uma teoria, como um território do fazer e um verdadeiro espaço “em obras” (Tassinari, 2001).

Este passe livre ou aval para a experimentação, atravessa o século e reverbera também nos artistas e movimentos dos anos 1960 e 70, entre eles, nas experiências sensoriais de Lygia Clark, Lília Pape e Hélio Oiticica ou na arte conceitual e política dos artistas “multimídias” Artur Barrio, Cildo Meireles e Paulo Bruscky, este um dos precursores no Brasil da *arte-xerox*. Período decisivo para a formação e eclosão da arte urbana e de outras tendências das quais ela também é devedora ou herdeira. Enquanto a *pop art* intensificava o apagamento entre baixa e alta cultura e se apropriava dos meios de comunicação de massa para questionar as relações ambíguas entre objeto de arte e mercadoria, as linguagens emergentes seguintes vão deslocar a tônica para a espacialidade pública do ambiente natural e da paisagem das cidades: arte conceitual, *land art*, *happenings*, *site-specific*, instalações, vídeos, *performances* e intervenções.

Não por acaso, também neste período o termo pós-moderno passa a vigorar no sistema das artes que reconfigura-se a partir desta avalanche de novas técnicas e linguagens, acabando por delinear a base ou domínio do que se compreende hoje por arte contemporânea. Mais que um simples recorte temporal, este termo é marcado pela imprecisão de fronteiras, pela fragilização em se definir o que é artístico, bem como por

um emaranhado de procedimentos acentuadamente plurais, interdisciplinares e alegóricos tais como: i) tendência desconstrutiva, apropriacionista e anti-formal (ou ausência da presença do objeto); ii) crítica ao ideal de plenitude, verdade e originalidade; iii) relevância da linguagem, da cultura e do contexto social (Wood, 1998).

A passagem para os anos 80 é também especialmente importante para nossa pesquisa, pois sinaliza para atuação pioneira dos grupos de arte no espaço público, concomitante às primeiras mobilizações pró-democráticas organizadas por sindicatos em São Paulo. Aos poucos as ruas voltam a ser palco de manifestações políticas e culturais. Neste momento as principais referências internacionais são o FLUXUS¹² (mais uma das referências do Coletivo Transverso) e o grupo Zero, no Japão. No Brasil, entre outros, os Grupos: Viajou Sem Passaporte, 3NÓS3, Tupi Não Dá e Moto Contínuo. Mário Ramiro, integrante do grupo 3NÓS3, afirmou que as condições adversas relativas à situação política do país, possibilitou o surgimento de ações que mais tarde chamaríamos de “intervenções urbanas”.

O objetivo desses projetos performáticos e dessas ações coletivas era a ocupação de espaços públicos da cidade. Buscando autonomia em relação ao circuito tradicional de galerias e de museus, esses artistas criaram trabalhos que coincidiram circunstancialmente como o ressurgimento do *graffiti* em várias cidades brasileiras, um movimento que também ocorreu em outras grandes cidades dos Estados Unidos e da Europa. Jovens artistas brasileiros utilizaram como suporte grandes construções urbanas: avenidas, viadutos, parques, túneis, assim como outros elementos urbanos como *outdoors*, andaimes e monumentos

¹² “Fluxus não foi um momento na história ou um movimento artístico. É um modo de fazer coisas [...], uma forma de viver e morrer”, com essas palavras o artista americano Dick Higgins (1938-1998) define o movimento, enfatizando seu principal traço. Menos que um estilo, um conjunto de procedimentos, um grupo específico ou uma coleção de objetos, o movimento Fluxus traduz uma atitude diante do mundo, do fazer artístico e da cultura que se manifesta nas mais diversas formas de arte: música, dança, teatro, artes visuais, poesia, vídeo, fotografia e outras. Seu nascimento oficial está ligado ao Festival Internacional de Música Nova, em Wiesbaden, Alemanha, em 1962, e a George Maciunas (1931-1978), artista lituano radicado nos Estados Unidos, que batiza o movimento com uma palavra de origem latina, *fluxu*, que significa fluxo, movimento, escoamento. O termo, originalmente criado para dar título a uma publicação de arte de vanguarda, passa a caracterizar uma série de *performances* organizadas por Maciunas na Europa, entre 1961 e 1963. São elas que estão na raiz de diversos festivais. De feito internacional, interdisciplinar e plural do ponto de vista das artes, o Fluxus mobilizou artistas em diversos países. Dois deles foram John Cage e Paik, cujas músicas comprometidas com a exploração de sons e ruídos tirados do cotidiano, deram um lugar central na definição da atitude artística do Fluxus. Trata-se de romper as barreiras entre arte e não arte, dirigindo a criação artística às coisas do mundo, seja à natureza, seja à realidade urbana ou tecnológica. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3652/fluxus>.

públicos. Os artistas operaram sem permissão prévia tanto de proprietários privados, quanto de autoridades governamentais.¹³

Os coletivos de arte hoje perpetuam muitas características em comum com os primeiros grupos, não só pela preocupação com o contexto da obra e a ousadia das ações, mas também no que se refere a uma forma de agir baseada em baixas tecnologias, participação colaborativa e diluição da autoria individual. A simplificação formal e o baixo custo das operações garantem certa horizontalidade que marca a circulação das intervenções: espécie de códigos abertos passíveis de serem replicados por outras pessoas. Muitos Coletivos, como o próprio Transverso, disponibilizam alguns de seus trabalhos através da *internet* para serem reproduzidos, além de estimularem a participação temporária de novos atores – na maioria amigos que se agregam para realizar uma ação específica e de interesse comum.

Cocchiarale (2004) aponta o paradigma da rede (método de circulação), como o que conecta e desloca o sentido entre o modo de operar destas duas gerações. Não se refere à rede exclusivamente como o meio eletrônico que abarca o planeta através da *internet*, mas como circuitos em rede que precedem a *internet* e que, segundo o autor, seria apenas mais um instrumento das desterritorializações em cascata do nosso mundo. Utiliza o exemplo do Projeto Coca-Cola¹⁴ (1970), de Cildo Meireles, para exemplificar o que compreende por circuitos em rede, a transversalidade de temas e este prenúncio estratégico que busca se infiltrar e transitar por diferentes setores da cadeia produtiva e campos do conhecimento, comparável aos métodos adotados pela geração atual. Diferente do uso recente do termo que diz respeito ao grande número de replicações de um *post* ou publicação digital, o autor emprega oportunamente a expressão “viral” para se referir às táticas de operação dos grupos e coletivos, pois o vírus, na contramão da limpeza e eficiência dos programas dos computadores, introduz no seu corpo (no caso das intervenções, no corpo social) um desconforto, um descontrole, estranhos à eficácia

¹³ Artigo de Mário Ramiro “Between Form and Force - Connecting Architectonic, Telematic and Thermal Spaces” para Leonardo Special Project: “A Radical Intervention: The Brazilian Contribution to the International Electronic Art Movement” vol. 31, no.4, 247-260, 1998.

¹⁴ O projeto “Coca-cola” faz parte de uma série intitulada *Inserções em Circuitos Ideológicos* (1970), na qual o artista imprime opiniões ou frases críticas em cédulas de dinheiro e garrafas de Coca-Cola, deslocando a recepção da obra da dimensão de “público” para a de “circuito”. Nas garrafas de coca-cola um adesivo com os dizeres “yankees go home!” é decalcado, tornando-se visível no momento em que a garrafa é preenchida com o líquido ao retornar para a fábrica, fazendo com que o branco da inscrição contraste com o fundo preto do líquido.

que se espera deles ou “tornando-os mais próximos das vicissitudes da condição humana” (Cocchiarale, 2004, 70).

As intervenções de muitos desses grupos possuem, portanto, um sentido virótico. Elas invadem sistemas codificados por normas estabelecidas para colocá-las em pane, para questioná-los em suas entranhas, pô-los em curto-circuito, ainda que por instantes (Cocchiarale, 2004, 70).

Figura 05. Projeto “Coca-Cola” de Cildo Meireles (1970) e “Ensacamento” do Grupo 3NÓS3, São Paulo (1979). Fonte: artetpolitique.wordpress.com



Ao introduzir inflexões poéticas e questionamentos sociais, políticos, estéticos e de gênero no debate público, segundo Ricardo Rosas (2005), estes primeiros grupos, conscientes ou não, ofereceram um pouco do que faltava para a arte pública como: diálogo com o local, participação do público, espontaneidade, temporalidade volátil, ênfase nas sensações e quebra do protocolo “sério” da arte convencional. Provocar os clichês comportamentais e transgredir os usos, códigos e convenções que orientam a vida urbana parece ser um dos importantes elos de ligação de sentido entre as duas gerações. Enquanto a crítica ao circuito comercial e de exibição das artes se esvazia, a ênfase na ironia das mensagens e a atitude crítica permanecem. Possivelmente é a pluralidade de temas, o perfil dos agentes e o imbricamento com as novas tecnologias que irão demarcar as principais mudanças geracionais.

Na medida em que os grupos estreitam seus vínculos com posturas ativistas e o *marketing* das empresas incorporam estas novas estéticas, se instauram alguns problemas, “(...) pondo em debate a cooptação desses grupos pela indústria cultural” (Rosas, 2005, 3). A variedade de ações hoje refletem o escopo técnico e o hibridismo típico dos Coletivos. Este amálgama característico da contemporaneidade será um vetor que confere certo ineditismo as novas abordagens, ao mesmo tempo em que, para

alguns autores, aumenta-se o risco de dispersão, descaracterização e absorção dos coletivos artísticos em ações de cunho publicitário, por exemplo. Os coletivos recentes, do final dos anos 1990 em diante, fazem parte de uma tendência organizacional que rapidamente passou a fazer parte das estratégias de agências e marcas, a exemplo do coletivo paulista Bijari, que transita entre ações ativistas independentes como “praças (im)possíveis” (após o corte de árvores cinquentenárias do Vale do Anhangabaú) e grandes produções para a televisão. Por outro lado, a indeterminação de uma pauta clara própria à pluralidade temática, assim como pode facilitar a cooptação pelo mercado, também pode assegurar a existência ou as condições materiais dos coletivos para a sua permanência no jogo. Entrar e sair pelas várias instâncias e brechas do mercado também é compreendida por muitos artistas como mais uma estratégia que, por vezes, confere visibilidade a produção ou garante o financiamento de outras ações independentes. O sentido de cooptação parece admitir uma ingenuidade ou carregar uma sedução implacável que não se observa usualmente na relação dos agentes com as instâncias de financiamento e apoio de um modo geral. Salvo exceções, observa-se que parcerias que não descaracterizem o teor e o perfil das poéticas dos artistas, ou ainda, limite a autonomia de criação, são bem recebidas. Enquanto aos editais públicos ligados à produção em artes visuais, estes também costumam ser bem-vindos, pois injetam recursos em novos projetos que acabam potencializando, aprofundando ou diversificando suas pesquisas em arte, segundo os integrantes do Coletivo Transverso.

Antes de traçarmos uma espécie de genealogia das intervenções a partir dos seus principais expoentes, recortaremos um histórico da arte urbana a partir das referências do Coletivo Transverso. Este quadro geral fornecerá indícios valiosos e facilitará a compreensão do pensamento, de padrões formais relativos à composição dos trabalhos, da percepção e modos de operar dos atores. A fim de concatenar diferentes artistas, movimentos e tendências em arte informadas pelo Coletivo ao longo das nossas conversas e entrevistas, mais que uma ordem cronológica rígida, adotaremos uma divisão temporal baseada nas técnicas, procedimentos e campos de conhecimento.

Estas principais referências e influências alternam-se fundamentalmente entre as esferas das artes visuais e da literatura, ou ainda, da poesia marginal. O que ambas vertentes seguramente compartilham é a afirmação da arte enquanto uma ferramenta política, de discordância e emancipação. Prosseguiremos descrevendo a atemporalidade popular dos provérbios; o poema-objeto (anos 1950); as especificidades do haikai; e as

estratégias de um movimento sociocultural conhecido como poesia marginal. Em seguida (anos 1960 e 1970), abordaremos a arte *site specific*; a técnica da deriva; e uma postura muito particular e difusa disseminada pelo teórico libertário Hakim Bey, denominada de terrorismo poético (TP). Finalmente o artista inglês conhecido por *Banksy*, na década que remete à explosão do uso da tinta *spray* ou *aerossol* (anos 1980). A conexão entre estes diferentes artistas e procedimentos artísticos, que se inscreveram de modo incontestável na História da Arte, deve-se justamente por suas posturas críticas radicais na medida em que questionaram incessantemente às regras e padrões vigentes em cada um dos seus períodos, autointitulando-se, muitas vezes, como “anti-arte”.

I.I: “Seguro morreu de tédio”: Provérbios, Poemas-Objeto, Poesia Marginal e Haikais

“Nosso trabalho poético dialoga muito com os provérbios, ditos populares e aforismos. São referências nossas. Muitas retiradas das ruas, que se somam a outras como o poema-objeto concretista. Somos muito influenciados também pela busca de concisão do haikai”. Assim atestam os integrantes do Coletivo sobre suas referências. Citam também Millôr Fernandes, Paulo Leminski e Nicholas Behr, este também como um “colaborador”.

Quem não nunca utilizou um provérbio para comentar ou abordar uma ocorrência? “Quando a carroça anda é que as melancias se ajeitam”; “cachorro que late não morde”; “casa de ferreiro, espeto de pau”; só para recordar alguns clássicos da cultura brasileira. Poderíamos listar uma centena destes ditos populares que condensam e transmitem conhecimentos sobre as mais diversas situações da vida, mas pela perspectiva da sabedoria popular. Este modelo de sentença costuma articular literatura e filosofia, caracterizando-se também pelo anonimato e espécie de domínio público – considerando a dificuldade ou mesmo impossibilidade de serem datados ou comprovadas as autorias.

De alguma maneira fornecem um pensamento de esclarecimento, orientação ou instrução moral. Geralmente se caracterizam por frases curtas e astuciosas percepções. Estas breves “lições de vida” ou aforismos, são marcadas pela concisão e por

enunciarem regras, princípios ou advertências. Trazem consigo normas sociais, padrões de verdade praticamente inquestionáveis e tendem a se tornar dotados de certo grau de consenso e reconhecimento através da repetição, ainda que não necessitem de uma comprovação rigorosa.

O Coletivo Transverso inicia suas intervenções com algumas imagens figurativas e desenhos que simbolizam e ilustram estes ditos populares. O uso das palavras, desde o início da atuação do Coletivo, ganha o protagonismo estético e o foco de interesse dos integrantes. Sobre o período que antecede o início das intervenções, Cauê afirmou que faltava texto nos *stencils* de rua. “Os *stencils* eram muito restritos a uma coisa de ícones, imagens síntese produzidas por desenhos. Achei que faltava texto. Quando tinha texto geralmente era picho. Os textos que tinham eram trechos de música ou religiosos, declarações de amor, comentários e tal”. Questionar e parodiar estas sentenças, os provérbios, que são tomadas de um modo geral como fontes de verdade, vai permear um importante eixo temático e da formatação das frases criadas pelos artistas – que também não deixam de ser “comentários”. Nas imagens a seguir, exemplos do uso de provérbios e ditos populares como espécie de matéria prima, além da síntese recorrente observada no uso dos três versos.

Figura 06. Primeiras intervenções poéticas (figurativas), trocadilhos e provérbios. Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo. Fonte: coletivotransverso.blogspot.com





Com relação à estrutura da poesia, em alguns casos o Coletivo utiliza também os recursos típicos da poesia concreta, considerando esta como uma das vertentes que surge na fase literária do Concretismo¹⁵. Nestes casos há uma supervalorização da forma e da comunicação visual, ou ainda, dos aspectos sonoros e semânticos. As próprias letras e palavras oferecem certa disponibilidade gráfica, oferecendo múltiplas possibilidades de leitura ao se sobrepor à tradição do verso ou da narrativa com começo, meio e fim. O poema da poesia concreta ganha o nome de poema-objeto justamente por estes procedimentos adotados, assim como pela incorporação de figuras geométricas.

A poesia concreta valoriza o suporte, seja ele a folha branca, a parede ou qualquer outro objeto, que passará a gozar de importância e significado. A leitura e a construção do sentido do poema vai depender de onde ele está, o tipo do papel, a cor do papel, a parede, etc. Este acaba sendo uma extensão. Embora os poetas concretistas não tenham ido para as ruas (que eu saiba), eles tinham uma coisa de valorização do suporte, que pra nós é fundamental. O mesmo poema numa escola ou cemitério significam coisas diferentes, então, na rua você ganha essa outra dimensão (Entrevista com Cauê, junho de 2016).

¹⁵ “A arte concreta deve ser compreendida como parte do movimento abstracionista moderno, com raízes em experiências como a do grupo *De Stijl* [O Estilo], criado em 1917, na Holanda por Piet Mondrian, Theo van Doesburg, Gerrit Thomas Rietveld, entre outros. Os princípios do concretismo afastam da arte qualquer conotação lírica ou simbólica. O quadro, construído exclusivamente com elementos plásticos – planos e cores –, não tem outra significação senão ele próprio. (...) O impacto das representações estrangeiras na Bienal (Sp) se relaciona de perto às modificações verificadas no meio social e cultural brasileiro. Cidades como Rio de Janeiro e São Paulo iniciam processos de metropolização, alimentados pelo surto industrial e pela pauta desenvolvimentista, que alteram a paisagem urbana. Do ângulo das artes visuais, a criação dos museus de arte e de galerias criam condições para a experimentação concreta nos anos 1950, com o anúncio das novas tendências não figurativas. (...) Os desdobramentos da arte concreta na poesia se evidenciam em São Paulo pelo lançamento da revista *Noigandres*, em 1952, editada pelos irmãos Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari. No Rio de Janeiro, alunos do curso de Ivan Serpa no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ), tendo como teóricos os críticos Mário Pedrosa e Ferreira Gullar, formam o Grupo Frente, em 1954. A investigação paulista centrada no conceito de pura visualidade da forma, o grupo carioca opõe uma articulação forte entre arte e vida – que afasta a consideração da obra como “máquina” ou “objeto” –, e maior ênfase na intuição como requisito fundamental do trabalho artístico. As divergências entre Rio e São Paulo se explicitam na Exposição Nacional de Arte Concreta, São Paulo, 1956, e Rio de Janeiro, 1957, início da ruptura neoconcreta, efetivada em 1959”. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo370/concretismo>.

Cauê prossegue sua fala afirmando que os poetas concretistas ressaltavam três dimensões da palavra: a sonoridade, o sentido e a grafia ou desenho. As três estariam competindo em igualdade, ou melhor, se relacionando e se multiplicando. Para o artista, na arte urbana haveria, além delas, a quarta dimensão: “que é a dimensão histórica, de uso social do lugar. É uma dimensão sócioeconômica, política e histórica”.

Figura 07. Poemas-objeto nas intervenções do Coletivo Transverso. Brasília. Fonte: coletivotransverso.blogspot.com



A frase “O que as tesourinhas cortam?” foi pichada em túnel localizado imediatamente após a tesourinha¹⁶, confirmando a fala do artista com relação não só a “dimensão histórica e de uso social do lugar” como à valorização do suporte e seu significado intrínseco, neste caso o da própria rua/túnel. O Coletivo, neste caso, cria um trocadilho com uma palavra da terminologia brasiliense, tesourinha, que já foi incorporada ao vocabulário coloquial local e se funde com a própria história da cidade. Vale destacar não só a disputa das palavras que estão em jogo, assunto do último capítulo, mas principalmente o tema dos outros exemplos – tempo e vida –, que compõe um dos eixos temáticos do Coletivo. Segundo Cauê, os temas se dividem em duas linhas principais de reflexão, “algumas mais engajadas, restritas ao tempo histórico que a gente

¹⁶ Figura de linguagem para se referir as pistas que dão acesso às superquadras, cortando o Eixo Rodoviário em Brasília. Seu desenho curvilíneo lembra a forma de uma tesoura.

vive, de comentário político; mas tem outra parte que é mais filosófica, sobre o tempo, sobre a existência, sobre a humanidade”. A respeito dessa temática de reflexão filosófica, cita como inspiração pessoal, Fernando Pessoa.

Durante a fase concretista das artes houve também distinções entre os diferentes tipos de poesia, entre elas, aquela conhecida como marginal, isto é, livre dos padrões de edição, produção e distribuição. Segundo Cauê, a poesia marginal não teve uma coesão estética apurada, pois agregava escritores muito diversos.

Pelo que eu li, foi um fenômeno mais editorial, por assim dizer, que um fenômeno estético. Mas existe uma coesão de estratégia de divulgação do poema, que é o *xerox*, a distribuição de panfletos, faixas, pichação, etc; que são formas alternativas de se alcançar o leitor (Entrevista com Cauê, junho de 2016).

A *poesia marginal* surge no Brasil na década de setenta, como parte de um movimento sociocultural que além da literatura, atingiu também a música, o cinema, o teatro e as artes plásticas. Este movimento de experimentação, à margem do circuito editorial estabelecido, influenciou diretamente a produção cultural do país num momento em que as expressões artísticas eram silenciadas pela Ditadura Militar. Não só artistas, mas educadores e intelectuais buscaram formas alternativas para se expressar e divulgar as artes e a cultura sufocadas pela censura instaurada pelo regime autoritário. Inspirados nos movimentos da contracultura, a principal característica da chamada “geração mimeógrafo” está na substituição dos meios tradicionais de circulação de obras, por meios independentes. A maioria dessa produção poética, que recusava os modelos do mercado literário e editorial, era divulgada pelos próprios poetas a partir de pequenas tiragens como os *fanzines* (livros artesanais) em folhetos mimeografados – a tecnologia mais acessível da época. Alguns tinham apelo visual, como fotos e quadrinhos, e faziam uso da linguagem coloquial carregada de humor, ironia, gírias, experimentação rítmica e temas do cotidiano urbano. Dentre os principais representantes, como Cacaso, Roberto Piva, Chacal, Chico Alvim, Torquato Neto, Ana Cristina César, Zulmira Ribeiro Tavares e Geraldo Carneiro, destacaremos dois daqueles que influenciaram com mais contundência o Coletivo Transverso: Paulo Leminski e Nicolas Behr.

Paulo Leminski (1944-1989) foi escritor, crítico literário, tradutor, professor e um grande expoente nacional da poesia. Por ter aderido à contracultura latino-americana

e publicado em veículos alternativos, é considerado membro da geração da poesia marginal. Também foi um porta-voz da poesia concreta. Conheceu em Belo Horizonte, Haroldo de Campos, irmão de Augusto de Campos, estreando em 1964 na revista *Invenção*, dirigida por Décio Pignatari. Os irmãos Campos e Décio Pignatari formaram, desde 1952, o grupo paulista *Noigandres*, responsável pelo primeiro manifesto que atende rigorosamente aos preceitos definidos pela poesia concreta, em 1958. De temperamento inquieto e explosivo, Leminski sempre produziu muito e é autor de uma extensa e relevante obra. Desde cedo, optou por poemas breves, se servindo também dos ditados populares e *haikais*.

O *Haikai* é uma modalidade poética originária do Japão que privilegia a brevidade e objetividade. As linhas verticais japonesas e os 17 caracteres tradicionais distribuídos em 5, 7 e 5 sílabas, respectivamente, foram substituídos na língua portuguesa pelas linhas horizontais. O *haikai*, ou *haiku no Japão*, está associado a um exercício de natureza espiritual que retrata um acontecimento singular como se este ocorresse no tempo presente. Na medida em que este estilo se difunde pelo mundo, algumas de suas características originais se perdem ou transformam-se. No Brasil do início do século XX, um dos primeiros poetas a adotá-lo, Guilherme de Almeida, criou um padrão que se difundiu pelo país e que se caracteriza pela primeira linha rimar com a terceira, além de uma rima interior, eventualmente, no segundo verso.

Cauê afirma que “o haikai no Brasil acaba se aproximando muito da cultura popular, do provérbio. A gente (o Tansverso) tem muito essa referência. A gente brinca, faz releituras, paródias, ironias em cima de coisas que são verdades, que nós não questionamos porque são muito repetidas. Então a gente brinca para refrescar aquilo, dar uma vida nova a essas coisas que as pessoas já conhecem. Questionar a veracidade dessas certezas”. Cita outros nomes que fazem ou fizeram uso do *haikai* e também os influenciaram, tais como Alice Ruiz e Stanislaw Ponte Preta.

Figura 08. Pictograma *Kawa*. Fonte: *Google* imagens



Paulo Leminski escreveu que o ideograma de “kawa”, rio em japonês, que remete ao fluxo de água corrente, sempre lhe pareceu representar pela própria verticalidade o esquema do *haikai*, ou ainda, “o sangue dos três versos escorrendo na parede da página” (Leminski, 2013, 233). Serviu-se desta vertente poética sem o rigor do número de sílabas da tradição japonesa, mas o com o cuidado pela rima entre o primeiro e o terceiro verso como se percebe nos exemplos a seguir.

enfim,	tarde de vento	acabou a farra
nu,	até as árvores	formigas mascam
como vim	querem vir para dentro	restos de cigarra ¹⁷

Cabe destacar o pioneirismo do artista em levar a poesia para o espaço público. Em debate¹⁸ proferido sobre grafite em meados dos anos 80 na Reitoria da Universidade Federal do Paraná (o termo grafite aqui foi utilizado para designar o que compreendemos hoje como pichação, considerando que esta palavra ainda não havia sido incorporada ao vocabulário), o poeta curitibano afirmou que “a rua é daqueles que passam, o grafite é daqueles que passam (...). O grafite está para a texto assim como o grito está para a voz”. Também recorda uma frase “genial” de 1982, eleita por ele como a melhor poesia do ano. Na ocasião, o sujeito percorreu um trajeto que levava à rodoviária de Curitiba, inscrevendo “seu amor na pele da cidade” com os dizeres “Pqna volte”, mais de trinta vezes. Leminski também revela e narra suas duas experiências realizadas com o grafite. A primeira foi quando trabalhava em uma agência de propaganda, onde “queriam que eu passasse o dia sentado”, então, resolveu escrever – “num tesão de muro que havia em frente e onde todos seriam obrigados a ver o que eu pensava” – os dizeres: “Sentado não tem sentido”. Sua segunda pichação diz respeito a uma contribuição ao ano do deficiente, promovido por uma organização¹⁹, com a frase: “O torto tem direito”.

Outro poeta associado à poesia marginal, que também levou sua poesia para as paredes das ruas, é o cuiabano Nicolas Behr (1958). O poeta e biólogo mora em Brasília

¹⁷ *Haikais* retirados do livro *Toda Poesia* / Paulo Leminski. São Paulo, Companhia das Letras, 2013.

¹⁸ Vídeo postado em 04 de janeiro de 2011, disponível no youtube (<https://www.youtube.com/watch?v=cXdKmKUcXAk>)

¹⁹ Talvez a ONU, pois fica difícil a compreensão do áudio no vídeo.

desde 1974. Entre 1977 e 1981, lançou 22 publicações em mimeógrafo. Na primeira, “Iogurte com farinha”, oito mil cópias foram vendidas de mão em mão na Capital Federal. Nicolas se engajou no movimento ecológico de Brasília nos anos 80 e se dedica também, nas últimas décadas, ao cultivo de mudas de espécies nativas do cerrado. O poeta, inspirado pelos preceitos da antropofagia de Oswald de Andrade e pela reconstrução poética de Brasília expressa pela sua paródia “Braxília”, acredita no seu dever em “(...) desvelar o outro lado da capital federal que é desconhecido do país. Aquele que não está nos noticiários de jornal, a cidade por trás do mito do país do futuro, a que se realiza diariamente na vida dos que a habitam” (Santos, 2010, 45). Defende que a melhor maneira de tornar Brasília palpável é ir para a rua, percorrer a cidade por onde muitos não têm coragem de ir (Santos, 2010).

Nicolas nos explica em sua publicação de 1993, “Porque construí Braxília”, o significado de reescrever o nome da cidade com a letra “x”. “Construí Braxília porque Pasárgada fica longe demais. Braxília é uma cidade não-capital, não-poder, não-Brasília. A utopia dentro da utopia”. Percebe-se que a intertextualidade já era um recurso recorrente na produção desta geração de poetas, principalmente observada na subversão do sentido do texto original, característica da paráfrase e da paródia. Behr, frequentemente realiza releituras de poemas emblemáticos da literatura brasileira e tem como um dos seus temas principais a cidade, como em “Vozes do cerrado”, do livro *Vinde a mim as palavrinhas*, de 2005.

naquela noite

suzana estava

mais w3

do que nunca

toda eixosa

cheia de l2

suzana,

vai ser superquadra

assim lá na minha cama.

Outra fonte e referencial histórico das primeiras intervenções poéticas no espaço público de Brasília, encontra-se nos registros fotográficos do seu novo livro intitulado “Beije-me”. Reúne 82 fotografias em preto e branco incluindo paisagens arquitetônicas e as primeiras pichações em Brasília. Neste livro-álbum, Nicolas afirma que procurou compartilhar e homenagear uma geração brasileira de artistas que se arriscou descer dos blocos e assumir Brasília da passagem dos anos 1970 para os 80: “*flashes* de uma moçada alegre, rebelde, criativa e roqueira”.

No Correio Braziliense de 20/12/1979, com a manchete “Pichação, uma febre na cidade: Os muros de Brasília estão cheios de frases, que vão da política a irreverência”, o jornalista Luis Joca chama a atenção para um tipo de comunicação que não é nova nas capitais, mas inédita “nos moldes” como está sendo feita na “Capital da República”. Divide as pichações em “políticas ou convencionais”, daquelas “apolíticas ou não-convencionais”. O teor não político ou poético naquele momento é compreendido como algo incomum ou novidade. Ao contrário de “sisudas tentativas anteriores” como “Go home Yankees”, surgem irreverentes frases (não-convencionais) como: “a poesia passou por aqui”; “beije-me”; “a arte está solta”; “tudo para todos”; “capital da esperança, cadê você?”; “pelas liberdades sensuais”; “o Conde Drácula não está com nada” e “tremeliques toda vez que te vejo”. Também há aquelas diretamente políticas (convencionais), tais como: “o imperialismo cairá”; “morte aos comunistas”; “S.O.S Amazônia”; “volta, 64”; “abaixo as multinacionais”; entre outras. É explicitamente revelador como o vocabulário de um período entrega as narrativas e seus interesses em disputa neste cabo de guerra da agenda política. O vocabulário, como afirmamos, será mais um dos nossos medidores e indicadores para captar os sentidos pelejados no jogo intervencionista poético.

A reportagem também traz o depoimento da proprietária de uma loja que já havia “apagado três vezes essas patifarias aí”, além de um transeunte que concorda que “isso é besteira” e que eles não deveriam colocar frases na rua como “que barato é tremer de desejo”. Menciona os usuários do transporte público que não contêm o riso ao ver nas paradas de ônibus o aviso “senta que vai demorar”. A matéria chama a atenção para as características particulares de Brasília, ou seja, dada a ausência de um “congestionamento visual” provocado pelos *out-doors* publicitários, as pichações estariam chamando atenção mais ainda que nas outras capitais do país. Ao final da reportagem, o comentário do jornalista é bastante claro e elucidativo, mesmo para a

compreensão do fenômeno hoje: “Quem passa perto das pichações, sem opção, é obrigado a ler. A comunicação é direta, inevitável”. Além de uma “audiência certa”.

No mesmo jornal do mês seguinte, em 12/01/1980, assinada por Byron de Quevedo, outra matéria com o título “Pichações ou depredações? Apenas pichações”, se lança em defesa da poesia de rua e assim se refere às pichações: “a nova seiva de vitalidade criativa, que se expande pela cidade, através de tiradas filosóficas, poemas e até algumas alusões, de certa forma picantes, mas que refresca o visual desta população séria e tensa, que descamba de suas residências para o trabalho, do trabalho para as residências. As obras destes sérios anarquistas, são também, reais manifestações do espírito cômico de um povo. Esta comicidade advém das experiências positivas e negativas do dia-a-dia. O resultado é o que todos podem ver: uma crítica filosófica quando não satírica e maliciosa – bendito seja o povo que aprende a sátira pela malícia e que começa a despertar para a filosofia”. O texto segue com uma advertência a outro grupo de pichadores que nada representariam de fato – se referindo às pichações contra o mural de Athos Bulcão no Teatro Nacional. Estes não teriam o “tino artístico”, mas o intuito de destruição do acervo da cidade. O jornalista afirma que estes casos não podem ser comparados nem com uma “atitude neodadaísta”, pois estes recriavam sobre cópias e sem destruir o original do artista criador. Finaliza o texto exaltando e diferenciando a pichação poética da “anarquização geral”. Aquela seria da cultura popular e legado de muitas civilizações. Não pode ser confundida, portanto, com simples pichação depredatória.

Percebe-se que o discurso do coletivo Transverso está em contiguidade com o dos primeiros poetas da poesia marginal. A fala de Del Rey contém semelhante desejo ou sentido de desvelar “o outro lado” da cidade, de forma semelhante exposta por Nicolas Behr. Patrícia Del Rey, ao falar sobre si e sua trajetória, assim se refere ao momento de formação do Coletivo:

Me formei em Artes Cênicas. Sou Baiana. O Cauê é de São Paulo e Patrícia Bagniewski é brasiliense, mas morou muito tempo pelo mundo. Aí a gente se encontra em Brasília e esses espaços em branco, espaços entre os corpos, que tá muito latente na arquitetura de Brasília. É um convite pra intervenção e um convite para modificar a cidade. Se fala muito dessa Brasília burocrática, política; e a Brasília poética? Bucólica? Utópica? A criação de Brasília foi uma utopia, era pra ser vista como um grande orgulho e hoje é vista como um problema porque todos os políticos vieram pra cá (Entrevista com Patrícia Del Rey, maio de 2016).

Assim também, da mesma forma que Leminski afirma que a rua e o grafite “são daqueles que passam”, Cauê ressalta que o poema sem assinatura no espaço público é da rua, “é de todo mundo”. A opinião pública e o imaginário da população, em grande medida, ainda hoje continuam divididos sobre o estatuto ou artisticidade das pichações, dos lambes, *stencils* e intervenções de arte urbana em geral. O início de 2017 foi marcado por uma grande polêmica em São Paulo e levantou novamente essa questão. O novo prefeito da cidade, João Dória, criou o programa “cidade linda”, alegando que essa zeladoria urbana aumentaria a autoestima do paulistano. Sob o argumento de que a maioria dos grafites estavam danificados ou haviam sofrido pichações, cobriu de cinza, entre outros, o que era considerado o maior mural de grafite a céu aberto da América Latina, na avenida 23 de maio. Quintuplicando as multas e declarando tolerância zero aos pichadores, a política higienista do prefeito, considerada arbitrária por boa parte da opinião pública, bem como toda a discussão gerada em torno do assunto, mais uma vez revelou a confusão sobre a existência de uma fronteira ou marcação que separaria a “arte” do grafite do “vandalismo” depredatório das pichações – embora ambos possam desagradar e ocorrerem sem autorização. Mais do que isso, a decisão de ocultar as vozes segregadas da periferia objetivadas nas pichações ou tentar gerenciar a gestão do grafite, a exemplo da criação de um “grafitódromo”, parece subestimar a função e a potência de tais manifestações e evidenciar ou um completo desconhecimento das suas dinâmicas ou uma dissimulada vontade de abafar e encobrir, literalmente, tais expressões. Utilizando os termos dos próprios pichadores, termos extraídos do documentário “Pixo”, de João Wainer, poderíamos nos perguntar: como lavar o “sangue” ou conter o “ódio” das pichações de uma sociedade tão desigual e violenta como a brasileira?

A primeira impressão que se tem é que o ímpeto que move as intervenções urbanas figurativas ou textuais ao longo das últimas décadas, se a reduzirmos as motivações elementares, pouco se modificou. O desejo de provocar, questionar, discutir, ocupar, participar, tomar parte, dar voz, dar vida ou revitalizar parece conformar a base sobre a qual se assentam as principais motivações. O contraste visual mais marcante fica por conta da proliferação de uma diversidade de assuntos, técnicas, cores e grafismos, mesmo porque é incomparável a disponibilidade de materiais artísticos e novas tecnologias. O estilo livre e caótico de se apropriar das paredes permanece. No decorrer do desenvolvimento e especialização da arte urbana, surge uma extensa subdivisão em diferentes modos de fazer que são conhecidos, na maioria, pelos termos na língua

inglesa como “tags” (assinatura do nome ou apelido), “bombs” (grafite rápido, geralmente sem preenchimento e ilegal), entre os *lambs*, *stencils* e outras dezenas de estilos e técnicas. Nas imagens a seguir, um pequeno comparativo entre as primeiras pichações da década de 1980 em Brasília e as passagens subterrâneas de pedestre do Eixo Rodoviário em 2016.

Figura 09. Pichação em Brasília da ditadura militar e hoje. Fonte: nicolasbehr.com.br e registro fotográfico do autor



LII: “Sequestre alguém e o faça feliz”: *Site specific*, Deriva, Terrorismo Poético e o tal de *Banksy*

A conformação do modo de operar das intervenções poéticas, como esboçado no subcapítulo anterior, eclode na década de 1970 no contexto da denominada arte pública. Tal período marca um novo estágio nas experimentações estéticas promovidas por várias vertentes, algumas já citadas como a *land art*, *body art*, instalação, arte conceitual, *performance* e, logo em seguida, pelo grafite ou *graffiti*. Este momento nodal exigiu dos artistas esforços radicais para romper com um paradigma moderno²⁰.

²⁰ O paradigma moderno nas artes visuais, segundo Wood; Frascina; Harris e Harrison (1998), estava baseado na afirmação central que dizia respeito à especificidade dos meios, a autonomia do objeto

Expor as limitações culturais da arte e o confinamento hermético e elitista dos museus e galerias foi a grande questão desse período. A abordagem crítica-institucional, que perpassava de alguma forma todas as vertentes da arte pública, desafiava a inocência do espaço representado pelo chamado “cubo branco”, os museus. Estes que sempre definiram a si e os valores da arte, ao mesmo tempo em que ocultavam as convenções normativas maquiando sua função ideológica como universal e desinteressada. Este período histórico vai marcar a passagem ou substituição drástica do espaço puro, idealizado e incontaminado dos modernismos dominantes, pela materialidade da paisagem natural, urbana, ordinária e impura do cotidiano (Kwon, 1997).

Patrícia Del Rey cita a arte *site-specific* como uma das referências sobre o pensamento e modo de operar do Coletivo. Vamos ver como a prática do Transverso entra e sai desta categoria, mas preenche a maioria dos seus pré-requisitos. Problematizando sobre este modo particular de perceber e usar o lugar ou *site* da arte, estaremos ao mesmo tempo falando dos pioneiros da arte urbana no Brasil, ou seja, sobre as performances ou “experiências n.1 e 2” do arquiteto e artista visual Flávio de Carvalho, dos conceitos de simultaneidade de situações e sensorialidade de Lygia Clark, Lígia Pape e Hélio Oiticica. Tratar a espacialidade ou o lugar da arte é falar das “Troupas ensanguentadas” de Artur Barrio e das “Inserções em circuitos ideológicos” de Cildo Meireles dos anos 1970.

Segundo Kwon (1997), a arte *site-specific* emergiu na esteira do minimalismo²¹ do final dos anos 1960 e início dos 70 e costuma ser obstinada com a presença do

artístico e em sua pretensão trans-histórica. O poder libertador da arte estava associado, para estes autores, às relações internas da obra individual. Não significa que os problemas de valoração tenham sido resolvidos, mas as estratégias de recusa e exclusão que marcaram a autoridade do modernismo como posição crítica e árbitro do valor estético foram abaladas pelas características colocadas pelo que se entende como o momento pós-moderno. Características estas, como já mencionadas, marcadas pela relação da obra com o meio ambiente, a cultura e seu contexto histórico, bem como pela crítica ao ideal de plenitude e originalidade.

²¹ O minimalismo se refere a uma tendência nas artes visuais que ocorre no fim dos anos 1950 e início dos 1960 em Nova York, agora o principal centro artístico com o expressionismo abstrato de Jackson Pollock e Willem de Kooning. A efervescência cultural dos anos 1960 nos Estados Unidos pode ser aferida pelos diversos movimentos de contracultura e pela convivência de expressões artísticas díspares - da arte pop, celebrizada por Andy Warhol, às performances do Fluxus, cada qual exercitando um temperamento crítico particular. O minimalismo aparece nesse cenário com traços próprios, na contramão da exuberância romântica do expressionismo abstrato. Tributária de uma vertente da arte abstrata norte-americana, a *minimal art* enfatizou formas elementares, em geral de corte geométrico, que recusam acentos ilusionistas e metafóricos. O objeto de arte não esconde conteúdos intrínsecos ou sentidos outros. Sua verdade está na realidade física com que se expõe aos olhos do observador, despida de efeitos decorativos e/ou expressivos. Os trabalhos de arte, nessa concepção, são simplesmente objetos materiais e não veículos portadores de ideias ou emoções. Um vocabulário construído a partir da simplicidade e

objeto, mesmo estes sendo materialmente efêmeros. Tomam o local (*site*) como uma localidade real, tangível, com uma identidade formada por uma combinação única de elementos físicos constitutivos. Em suma, desloca o significado de dentro do objeto artístico para as contingências do seu contexto e para uma experiência corporal e vivenciada pelo público. Se compreendermos a arte *site-specific* como aquela absorvida pelo seu contexto ambiental, formalmente determinada ou dirigida por ele, então, sim, as intervenções poéticas podem ser consideradas exemplos de *site-specific*. Se considerarmos a impossibilidade de remoção ou inseparabilidade física entre o trabalho e o local de execução, como pré-condição defendida por muitos artistas do gênero, não, as intervenções não se inscrevem nesta categoria. De um modo geral, as intervenções poéticas são utilizadas mais de uma vez em diferentes situações ou lugares. Isso não significa que determinados locais específicos não intensifiquem ou enfraqueçam sua carga poética, porém, deslocá-la não implica necessariamente em destruí-la.

A primeira formação dos trabalhos *site-specific* foi carregada com essa carga, ou seja, focavam no estabelecimento de um diálogo indivisível entre o trabalho e o lugar ou *site*. Nota-se que as intervenções urbanas dos anos 1990 em diante, o que convencionamos aqui como a segunda geração, não tem mais a crítica-institucional derivada das limitações do circuito artístico como alvo prioritário. Isso implica que diferente da primeira geração, as condições físicas do espaço de exposição e exibição ou, o lugar da arte, não é mais o ponto de partida principal para a denominada “retirada do véu” da arte.

O conceito *site-specific* não é uma pré-condição para as intervenções poéticas do Coletivo Transverso, mas é inegável que boa parte da produção é orientada pelo e para o lugar. Ideia esta contida na expressão de Patrícia Del Rey quando afirma que “*os lugares chamam o stencil*”. A expressão “*chamam*” é utilizada para indicar que o artista deve buscar captar e traduzir as vozes, as solicitações ou demandas particulares do conjunto de relações e elementos que caracterizam um lugar específico. É importante esclarecer que a concepção de lugar aqui utilizada está mais próxima do que Milton Santos (2006) chama de espaço. O espaço é, segundo este autor, um resultado da inseparabilidade entre sistemas de objetos e sistemas de ações. Se a paisagem existe através de suas formas reais e concretas, criadas em momentos históricos distintos que

neutralidade, manejado com o auxílio de materiais industriais, é o núcleo do programa do minimalismo.
Fonte: enciclopedia.itaucultural.org.br/minimalismo.

coexistem na atualidade, o espaço estaria ligado a um sistema de valores permanentemente mutáveis e resultantes da intrusão da sociedade nas formas-objetos, por isso, torna-se único e presente. Este espaço vivido e praticado, portanto, nós chamaremos de lugar. Para aquele genérico, teórico, abstrato ou de passagem, utilizaremos a nomenclatura de espaço ou “não-lugar”.

As intervenções temporárias transitam pelo significado do espaço, seja ele topográfico, social, histórico ou político. Baseados em locais específicos e em significados vinculados a eles, os projetos intervencionistas estabelecem assim uma relação contextualizada com a cidade, chamando atenção para seus arredores e desafiando o espectador a explorar as complexidades, conflitos e potencialidades inerentes das localidades em questão (Nielsen, 2013, 266).

Um dos trabalhos do Coletivo Transverso chamado “Carta para Itapuã”, exemplo típico de *site-specific*, se concretizou a partir de uma Oficina de arte realizada na região administrativa de Itapuã, no Distrito Federal, por conta de um projeto contemplado pelo Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal (FAC)²². A cidade, a 15 km de distância de Brasília, possui hoje aproximadamente 60 mil habitantes e cresceu a partir de uma invasão irregular em área inicialmente pertencente a Sobradinho, ainda que geograficamente esteja mais próxima da região do Paranoá. Os integrantes do Coletivo Transverso informaram que em Itapuã, enquanto a região estava em condição ilegal e não havia sido reconhecida pelo Governo, todas as cartas para lá destinadas chegavam à região administrativa de Paranoá. Devido à ausência dos Correios ou de endereços fixos, a população de forma voluntária criou um Correio comunitário. Segundo Cauê, a população combinou com os Correios de Paranoá que todas as cartas deveriam seguir para este centro comunitário para então serem selecionadas e distribuídas informalmente pelos próprios moradores.

A Oficina de arte, inspirada pela história do lugar e para ele, ocorreu nos dias 28/01/2015 e 02/02/2015. Consistia em criar com as crianças que frequentam este centro comunitário, depoimentos (cartas) com mensagens que expressassem seus desejos para posteriormente serem gravadas e transmitidas em carro de som.

Quando chegamos lá, percebendo isso e percebendo os carros de som, que é uma comunicação local de lá, a gente pensou em como subverter poeticamente essa forma de

²² “O FAC, criado em 1991 e alterado pela Lei Complementar 267 de 1997, é o principal instrumento de fomento às atividades artísticas e culturais da Secretaria de Cultura do DF que oferece apoio financeiro a fundo perdido e seus projetos são selecionados por Editais públicos. Por meio do FAC, são produzidos filmes, peças de teatro, CDs, DVDs, livros, exposições, oficinas e inúmeras circulações artísticas em todo o DF. A principal fonte de recursos do Fundo consiste em 0,3% da receita corrente líquida do Governo do Distrito Federal”. Fonte: www.fac.df.gov.br

comunicação predominante para alguma coisa que expressasse outros desejos dos moradores e que tivesse relação com a história do lugar. Então a gente deu essa oficina para as crianças que frequentam lá, espécie de centro e horta comunitária, e perguntou pra eles o que gostariam de dizer para a cidade, o que eles acham que falta, que sobra, o que eles queriam ou não queriam. Então a gente construiu as cartas, gravou e transmitiu no carro de som, esses de pamonha, etc (Entrevista com Cauê, junho de 2016).

Figura 10. “Carta para Itapoã”. Itapuã-DF (2015). Fonte: Registro fotográfico de Mayara Monteiro em coletivotransverso.com.br



Cabe ressaltar que houve um deslocamento das questões que moviam a arte *site-specific* inicialmente em 70, daquelas que a movem ou motivam hoje. Como sinaliza Kwon (1997), na medida em que a investigação se estende década de 1980 adentro, ela apoia-se menos nos parâmetros físicos da galeria/museu ou da sua coincidência com o espaço literal da arte e passa articular sua crítica no sistema das relações socioeconômicas dentro das quais a arte e seu programa encontram suas possibilidades de existência. Expandiram o conceito de *site* para abarcar dimensões históricas e conceituais. Concomitante ao movimento de desmaterialização do *site*, ocorre a desmaterialização de boa parte dos trabalhos, além de uma progressiva desestetização relativa a uma espécie de recuo do prazer visual. Resistindo a mercantilização da arte para o mercado, a arte *site-specific* adota estratégias que são:

(...) ou agressivamente antivisuais – informativas, textuais, expositivas, didáticas – ou imateriais como um todo – gestos, eventos, *performances* limitadas pelo tempo. O trabalho não quer mais ser substantivo/objeto, mas um verbo/processo, provocando a acuidade crítica (não somente física) do

espectador no que concerne as condições ideológicas dessa experiência (Kwon, 1997, 7).

Colocada tais observações, verifica-se que a garantia de uma relação específica entre a intervenção poética e o seu *site* não se sustenta mais pela permanência física dessa relação, mas no reconhecimento da sua impermanência e mobilidade. A questão principal migra, portanto, da crítica do confinamento cultural da arte para a busca de um engajamento maior com o mundo externo e cotidiano. Uma crítica da cultura que inclui os espaços não especializados em arte e questões não especializadas em arte. As preocupações estéticas tendem a se tornar secundárias se comparadas às tentativas de integrar a arte no âmbito social, no sentido de trazer à tona comentários de problemas e questões políticas e sociais urgentes.

Mas como defender uma especificidade do lugar, ou, *site-specific*, ao mesmo tempo em que se afirma um fazer horizontal e a translocalidade dispersiva das intervenções poéticas? Se as mesmas frases circulam entre as capitais brasileiras e mesmo entre cidades estrangeiras, como falar de lugar específico em tempos em que os termos entre-lugares, interstícios e não-lugares são sucessivamente utilizados por importantes pensadores da arte e da cultura?

Uma saída para essa suposta aporia seria compreendermos que estes lugares específicos a que os agentes se referem, mas que podem ser repetidamente encontrados em diferentes localidades, configuram-se fundamentalmente pela dimensão de um lugar desenraizado ou de deslocamento que define o conceito de não-lugar. A expressão “não-lugar” criada por Michel de Certeau e retomada pelo antropólogo Marc Augé, traz consigo uma experiência de perda de identidade e de interações, definidas tanto por “instalações necessárias à circulação acelerada de pessoas e bens (vias expressas, trevos rodoviários, aeroportos) quanto pelos próprios meios de transportes (...)” (Augé, 2008,36). Em suma, o *site specific* da arte pública é o “não-lugar” por excelência, por mais paradoxal que possa soar esta afirmação. Como enfatiza Augé, na era das mudanças de escala, o deslocamento dos parâmetros espaciais (a superabundância espacial) ou o excesso de espaço correlativo ao encolhimento do planeta acaba, por sua vez, amplificando a vociferação pelos particularismos. No contexto das intervenções poéticas, particularismo não significa modo de vida privado ou conservadorismo e, sim, particularidades, especificidades e pessoalidade. O termo “particularizar”, exposto pelos agentes, é utilizado no sentido de conferir identidade, singularidade, distinção, opondo-

se a uma concepção de lugar nenhum, uniforme, de passagem.

Intervir é maravilhoso. Tem o lugar de se apropriar da cidade, ‘esse lugar é meu’. Tem o lugar da construção da cidade. A cidade é uma coisa viva, que está sendo construída todos os dias. Quando você intervém você está colocando particularidade no espaço. É lembrar para as pessoas que aquele espaço público é delas também. Você pode propagar suas ideias sem ser pela publicidade, sem ter que pagar caro por elas (Entrevista Patrícia Del Rey, maio de 2016).

O engajamento expandido da arte *site-specific* com a cultura, favorece locais públicos fora dos confins tradicionais. Autores como Miwon Kwon (1997), acreditam que a arte *site-specific* pública da década de 1990, marca uma convergência entre práticas culturais arraigadas em ativismos político esquerdistas, estéticas baseadas na comunidade, arte conceitual nascida da abordagem crítica-institucional e políticas de identidade. Devido a essa confluência, questões abordadas pelas práticas contemporâneas de *site-specific* empregam-se a arte pública e vice-versa. O *site* da arte urbana pode ser o paralelepípedo da rua, um banco de praça, uma placa de trânsito, um poste, muro, casa, escola, prisão, hospital, igreja, mercado, assim como espaços da mídia como rádio, jornal, tevê, internet entre outros. Reitero assim que aquilo que especifica o lugar das intervenções poéticas é o que de mais genérico e impessoal este lugar possui. Uma questão social, uma crise política, um evento sazonal, um conceito ou a expressão particular de um desejo são agora considerados como “*sites*”.

Talvez o que uma passagem subterrânea de pedestres, um ponto de ônibus, um uma praça e um poste têm em comum, é a indiferença e a não excepcionalidade. São pontos de passagem ou impermanência. São não-lugares de pequena escala. Se o lugar se define pela sua natureza identitária, relacional e histórica, os não-lugares seriam sua antítese. Segundo Marc Augé (2008), estes são comprometidos com vivências de solidão, com a passagem e o provisório. Estes quatro exemplos de lugares específicos supracitados, são recorrentes a qualquer cidade. A mediação entre o indivíduo e o não-lugar passa também por palavras e textos, mas frequentemente de maneira estritamente prescritiva, proibitiva ou informativa. Antes de um ponto de ônibus possivelmente você encontrará os dizeres sobre sua direção ou rota, como na imagem a seguir. A paisagem-texto dos não-lugares, ao contrário das intervenções poéticas, não criam identidade ou relações, mas similitude e generalização.

Figura 11. O não-lugar do *site-specific*. A) Asa Sul, Brasília; B) Consolação, São Paulo; C) Lapa, Rio de Janeiro e D) Riachuelo, Rio de Janeiro. Fonte: facebook.com/coletivotransverso e coletivotransverso.blogspot.com



A escolha de uma localização com grande circulação de pessoas, que facilite a visualização da intervenção pelo público e ao mesmo tempo dificulte a retirada da mesma, aumentando sua sobrevivência, pode fazer parte da tática para a definição de um lugar. A escolha dos locais para a execução da intervenção é precedida, em grande parte dos casos, de um olhar apurado da cidade por meio de caminhadas errantes ou derivas. A caminhada facilita a visualização de locais estratégicos para intervir, assim como possibilita a captação das especificidades e sutilezas dos diferentes ambientes que compõem a cidade a fim de se adequar e potencializar o enquadramento do registro fotográfico da intervenção – este que possivelmente será ainda mais visualizado, pois permanecerá.

No dia 12 de julho de 2015, o Coletivo realizou uma tarde de ações na presença de mais três amigos, também artistas visuais de Brasília - Pedro Sangeon, João Trevisan e Rafael Hiran. Quando nos retirávamos da quadra 109 Sul, onde se pintou um muro ao

longo da tarde e já com uma parafernália de materiais guardados e prestes a atravessarmos a rua, Patrícia Del Rey chamou a atenção ao se agachar para gravar mais uma frase em pequena mureta ao seu lado. Aquele gesto mais se aproximava de um reflexo e não tinha sido planejado ou informado. O cálculo e a definição do lugar se deu concomitante ao fazer. Se tivesse sido pensado, no sentido de uma elaborada avaliação, não teria ocorrido. A decisão foi tomada no ato de caminhar ou flanância entre um local e (sem o) outro. A organização da ação ocorreu ao mesmo tempo em que o agente identificou os objetos e a situação favorável para sua execução: a mureta tinha o tamanho ideal para o *stencil*; a rua no domingo estava pouco movimentada; amigos ao redor forneciam espécie de cobertura, etc. O grupo prosseguiu por mais alguns pontos da região numa espécie de deriva, sem um trajeto definido, ou seja, a orientação era conduzida pela própria organização da cidade, por memórias afetivas e lembranças de possíveis bons lugares para intervir. Como observa Beal (2015), no caso de Brasília, andar pela cidade de alguma forma humaniza sua representação ao desviar o foco da visão panorâmica ou de inospitalidade adquirida pela Capital Federal. A autora se pergunta qual o papel do pedestre em uma cidade projetada para carros e com o formato de um avião.

De acordo com Certeau (2014), a caminhada revela algo íntimo e é mais que um simples método para se chegar ao destino. O autor atribui um papel afetivo e expressivo das caminhadas urbanas, por meio da qual se pode transformar os sentidos do lugar e fazer da cidade um espaço pessoal ou singular na medida em que favorecemos ou evitamos determinados trajetos. O exercício de andar a pé sem rumo e a afirmação de um comportamento lúdico-constructivo, sintetiza a técnica da deriva que caracteriza a base do pensamento urbano Situacionista, segundo Jacques (2014). O conceito de deriva é um tanto instável e volátil, por vezes associado a um jogo, a uma vivência ou a ideia de construção de situações. Precisa ser compreendido antes como um exercício de apreensão do espaço urbano a partir desta errância voluntária, que em seu próprio ato de perambulação, questiona o que a autora chama de disciplina urbanística e esterilização da experiência decorrente do seu planejamento. A deriva segue um histórico de narrativas errantes que, por sua vez, estão ligadas a história do urbanismo moderno.

Corresponderiam às críticas aos três momentos do urbanismo: o período das *flanêries*, ou flanâncias, de meados e final do século XIX até início do século XX, que criticava exatamente a primeira modernização das cidades; o das deambulações, dos anos 1910-30, que fez parte das vanguardas modernas, mas também criticou algumas de suas ideias urbanísticas do início dos CIAMs; e o das derivas, dos anos 1950-70, que criticou tanto os pressupostos básicos dos CIAMs quanto sua vulgarização no pós-guerra, o modernismo (Jacques, 2014, 40).

Os CIAMs (1910-20 a 1959) foram os Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna que reuniram os principais representantes da arquitetura moderna internacional a fim de discutir os rumos da arquitetura em seus vários domínios e aplicações. A partir de um pensamento político a ela associado, contribuíram para introduzir e disseminar os valores de uma tendência funcional, racional e concisa de planejamento urbano. Um dos seus principais legados, materializados na Carta de Atenas escrita por *Le Corbusier*, condensa as diretrizes do que se considerava o urbanismo moderno, cuja aplicação exemplar pode ser observada no próprio desenho e construção da cidade de Brasília pelo arquiteto e urbanista Lúcio Costa. Os princípios funcionalistas, em particular a separação entre espaços de lazer, comércio e habitação, por exemplo, marcaram a Carta formulada na CIAM de 1933.

Se a criação e recriação da figura do *flâneur* nos remete a Edgar Allan Poe, Baudelaire, Walter Benjamin e ao nosso poeta e cronista carioca João do Rio²³, as deambulações aleatórias correspondem aos dadaístas e surrealistas e suas “excursões urbanas por lugares banais” organizadas por Aragon, Breton, Picabia e Tzara (Jacques, 2014, 41). Já o terceiro momento, das derivas, corresponde a uma crítica radical do urbanismo moderno vinculada ao pensamento dos situacionistas.

Criada em 1957, em Cosio d’Arroscia, Itália, a Internacional Situacionista nasceu da fusão de dois grupos ou tendências de vanguarda: a Internacional Letrista (criada por Guy-Debord e amigos em 1952) e o Movimento Internacional por uma *Bauhaus* Imaginista (de onde vinha, por exemplo, Asger John, também integrante do grupo COBRA). A quem some a esta equação à denominada Associação Psicogeográfica de Londres (que se resumia a Ralph Rumney). O principal articulador da Internacional Situacionista (IS), sem dúvida foi a figura de Guy-Debord.

²³ Paulo Barreto (João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto; pseudônimo literário: João do Rio), jornalista, cronista, contista e teatrólogo, nasceu no Rio de Janeiro, RJ, em 5 de agosto de 1881, e faleceu na mesma cidade em 23 de junho de 1921. Fonte: www.academia.org.br

Influenciado pelo movimento Dadá e pelo Surrealismo, o artista francês, intelectual e ativista político tem um papel relevante na história das intervenções urbanas, consequentemente na ideia de “construção de situações”.

Ao longo de seus doze anos de existência, a Internacional Situacionista sempre foi um grupo pequeno que nunca ultrapassou dez pessoas, embora participaram dela um total de setenta integrantes de dezesseis nacionalidades diferentes. A primeira fase do grupo foi marcada pela importância dos temas arte e cultura, enquanto o segundo momento, após 1960, sinaliza a politização do grupo e tem relação direta com a agitação política francesa e o contato com variados grupos marxistas da época apresentados aos situacionistas por Henry Lefebvre (Baderna, 2002). Lefebvre apresenta a Debord, Raoul Vaneigem, que em pouco tempo tornou-se um dos principais membros, demarcando também esta passagem da fase artística para a fase política do grupo. É neste momento, na tentativa de sistematizar os pensamentos da IS, que surgem os principais livros situacionistas lançados praticamente juntos, no final de 1967: “Sociedade do Espetáculo” de Debord e “Traitée de savoir-vivre à l’usage des jeunes générations” de Vaneigem.

Lefebvre, em entrevista²⁴ realizada e traduzida para o inglês em 1983, por Kristen Ross, oferece algumas pistas sobre seu entendimento a respeito de deriva e por “criar situações”, termo este um tanto controverso. No início da entrevista, Lefebvre admite sua amizade íntima com Debord e Michele Bernstein entre os anos 1957 e 1961, e a define como uma história de amor que terminou mal – muito provável devido aos embates ideológicos e conceituais.

K.R.: A teoria situacionista da construção de situações tem uma relação direta com sua Teoria dos momentos?

H.L.: Sim, essa foi a base de nosso entendimento. Eles mais ou menos disseram-me durante discussões – discussões que duraram noites inteiras – o que você chama 'momentos', nós chamamos 'situações', mas nós estamos levando isto mais longe que você. Você aceita como momentos tudo o que aconteceu no curso da história (amor, poesia, pensamento). Nós queremos criar momentos novos.

K.R.: Mas construir "situações novas" para os Situacionistas não envolvia o urbanismo?

H.L.: A ideia deles era que na cidade alguém poderia criar situações novas, por exemplo, ligando partes da cidade, bairros que eram espacialmente separados. E este foi o primeiro significado da deriva. Ela foi feita primeiro em Amsterdã, usando walkie-

²⁴ Fonte: <http://guy-debord.blogspot.com.br/2009/06/henri-lefebvre-e-internacional.html> em 25/06/2016.

talkies. Havia um grupo que foi para uma parte da cidade e que poderia comunicar-se com pessoas em outra área.

O pensamento situacionista, bem como a derivação de seu próprio nome, está vinculado à ideia de construção de situações, portanto, se faz necessário esclarecermos tal conceito, na medida em que este também é compartilhado pelo coletivo Transverso. Segundo Cauê, “o Transverso utiliza diferentes técnicas para criar uma situação, uma vivência, modificar o espaço público para que as pessoas possam vê-lo diferente do usual, do cotidiano”. O termo situação é utilizado de forma correlata ao de “momentos novos” por Lefebvre e se coaduna a dimensão temporal de um breve acontecimento, tal como “instantes de desvios”, também mencionado pelo Coletivo. Ao que tudo indica ninguém mais almeja com a arte urbana revolucionar a arquitetura e o urbanismo como foi a convicção dos situacionistas. O que parece amarrar estes dois momentos históricos é que ambos, através de uma arte ligada à vida cotidiana e ao ambiente urbano, pretenderam e pretendem, entre outros sentidos, valorizar e estimular a participação das pessoas contra uma tendência ainda persistente nos grandes centros urbanos, associada à passividade dos seus habitantes. A noção de monotonia da vida cotidiana moderna é compartilhada por estes dois períodos separados por meio século, mas unidos pelo fascínio e crítica ao modo de vida nas cidades.

Segundo Jacques (2014), os situacionistas afirmavam que a construção de situações começa após o “desmoronamento” da noção da não-participação. Assumiram a tarefa de ultrapassar a especialização da arte e transformá-la naquilo que seria parte da construção da vida cotidiana. Suas ideias exprimem uma reação aos excessos do funcionalismo, do racionalismo e do consumo que Debord denominou de sociedade do espetáculo. Através da técnica urbana da deriva, os situacionistas pretendiam desenvolver a ideia de construção de situações por meio da psicogeografia (Jacques, 2014). É esse perder-se com certos critérios que é compartilhado pelos artistas urbanos contemporâneos. O estudo dos espaços públicos e, sobretudo, o mapeamento dos comportamentos afetivos que caracteriza a noção de psicogeografia, ocorria por meio da ação básica de caminhar. A errância nas cidades, segundo a autora, está associada ao perder-se, a desorientação e a lentidão a fim de possibilitar um “urbanismo mais incorporado” (Jacques, 2014, 46).

Os artistas do espaço público urbano assemelham-se parcialmente a figura mítica do *flâneur*, na medida em que são pessoas que impreterivelmente andam pela cidade por meio da deriva a fim de experimentá-la. Tornam-se espécies de detetives cuja ociosidade é justificada. Veem a rua, assim como o *flâneur*, como seu quintal, extensão do lar e seu refúgio. Embora seja ela um espaço de luta e conflito, na rua se sentem confortáveis e inspirados. “A rua se torna moradia para o *flâneur* que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes” (Benjamim, 1989, 35). Walter Benjamin (1994) retomou o conceito de Baudelaire e o transformou em *flânerie*, que consistia na investigação do espaço urbano feita pelo *flâneur* em Paris. O conceito desta expressão engloba uma reação crítica a reforma urbana feita pelo Barão Haussmann na capital francesa entre 1850 e 1870, onde grandes avenidas foram abertas e várias casas e bairros destruídos em nome da modernização e contra o perigo das epidemias e revoluções. Segundo Jacques (2014), os mais pobres e humildes foram expulsos do centro de Paris. A crítica à reforma proposta pelo Barão se dava, sobretudo, pela segregação social imposta, assim como pela eliminação da cidade antiga e suas ruínas em nome da ordenação e do controle sobre o espaço urbano.

No Rio de Janeiro, do início do século XX, a mesma lógica era implementada por Pereira Passos, que ficou conhecido como o “Haussmann tropical”. João do Rio, praticante da deriva, também denunciava o saneamento urbano e social maquiado de embelezamento – na falta do termo espetacularização ou gentrificação. Segundo Jacques (2014), João do Rio reunia a ambiguidade entre fascínio pelo novo com a angústia pelo desaparecimento do velho, do antigo, e de todos os seus personagens que o acompanham. Próximo do sentimento de nostalgia, criticou a violência e velocidade das transformações urbanas e culturais de um mundo instantâneo e fugaz. O que liga o *flâneur*, as deambulações e a deriva à prática das intervenções poéticas, especificamente ao Coletivo Transverso e suas motivações, é que ambos são filhos e netos da ideia de modernidade associada à grande cidade, ao mesmo tempo em que representam uma resposta ou reação diante da imposição de um modelo de planejamento urbano que não favorece à ociosidade, os encontros, a participação, a lentidão e o que Berenstein Jacques (2014) chama de relação do corpo com a cidade. Representam uma possível postura provocadora e, ao mesmo tempo, propositiva, que busca ressignificar e tensionar os limites da cartografia e justificações que regulam as disposições para agir.

Ao mesmo tempo cabe pontuarmos que assim como o vagar do *flaneur*, em Benjamin, compõe e inaugura a transformação de Paris numa cidade redefinida pelo imperativo das imagens na medida em que estas imagens se destinavam a estes mesmos passantes, no limiar da experiência da tradição e da vivência da modernidade, a prática das intervenções poéticas também contribui para a construção da paisagem textual e seu respectivo amontoado verbo-visual que marca a “cara” dos centros urbanos.

Debord (1997), afirma que a vida estaria envolta por uma imensa acumulação de espetáculos. As coisas antes vivenciadas diretamente, agora sofriam a ação de um intermediário, ou seja, uma representação do que antes era vivido. A partir do momento que uma experiência é retirada do mundo real, ela se tornaria um produto comercial e, como um produto, segundo este autor, o espetacular se desenvolve no lugar do real substituindo a experiência. Os Situacionistas afirmaram que a sociedade chega ao nível do espetáculo quando praticamente todos os aspectos da cultura e da experiência são intermediados por uma relação capitalista, ou ainda, no momento que o mundo da mercadoria domina tudo o que é vivido. É a afirmação da aparência e seu monopólio. Exige por princípio uma atitude de aceitação passiva do público e seus meios tornam-se, ao mesmo tempo, seus fins. O espetáculo não deseja chegar a nada que não seja ele mesmo, segundo Debord.

Por trás da circularidade persuasiva e o tom de denúncia da obra de Guy-Debord – que por seu estilo textual mais se aproxima de um manifesto – assim como do caráter das experiências situacionistas, reside a tentativa de superar um pensamento tecnicista que perpassa uma parcela significativa dos projetos urbanísticos e fundamenta uma visão exclusivamente quantitativa e imutável do espaço. A deriva, portanto, seria uma subversão deste modelo, uma resposta que se constitui pelo exercício de perder-se no território urbano a fim de desvendá-lo. Para Debord e os situacionistas, a deriva está vinculada a afirmação de um comportamento lúdico-construtivo, que percebe o espaço urbano enquanto um labirinto de zonas psíquicas.

Cabe ainda sublinharmos algumas constatações reveladas por Frederic Gros (2010), como a de que a regularidade da caminhada tranquiliza, além de ser uma experiência autêntica e prazerosa não porque excita a partir da novidade, mas por uma dimensão quase extinta do nosso estilo de vida atual: a lentidão e a presença física. O caminhar como deriva, não está ligado às motivações dos atores diretamente, mas faz

parte do modo de operar dos artistas e compõe mais um elo importante do processo maior que envolve a ação ou ato de intervir poeticamente.

Quando o olhar sobre a rua se "des-insensibiliza" diante do poema imprevisto na calçada, cada esquina passa a representar a oportunidade do acaso, a chance de encontrar uma resposta, de descobrir novos sentidos, de formular novas perguntas. Andamos pela rua não mais contando os minutos que escorrem de nossos pulsos, mas procurando a poesia que se esconde nos espaços compartilhados (Trecho extraído do *link* "quem somos" em coletivotransverso.com.br).

O pedestre sempre será o público alvo e privilegiado das intervenções. Ele é quem possui as melhores condições para perceber pequenas interferências em seu trajeto. "Andamos". Na citação os artistas se colocam na mesma posição de público, de andantes e pedestres que todos somos. Velozmente ou sem essa conversão do olhar, pois ver é um ato de escolha (Chauí 1988), não estaríamos disponíveis e aptos para sermos surpreendidos, ou, em outras palavras, olhamos mas não enxergamos. Apressadamente não experimentamos. A experiência sensível e corporal da deriva, encarnada na figura do *flâneur* e do artista urbano, surge como uma prática aberta aos prazeres da surpresa do acontecimento e a restituição do pertencimento à cidade: desacelerar para despertar ou ser acometido por desvios, discontinuidades.

Além do *site specific* e da deriva, outra forma de atuação que compõe este quadro de referências que nos informam sobre as táticas, modos de operar e os sentidos que permeiam a prática do coletivo Transverso e algumas regras do jogo da arte urbana, é a noção de terrorismo poético. A expressão terrorismo, de um modo abrangente e mais do que nunca, refere-se ao modo sistemático e violento de se impor uma vontade para fins diversos que podem ser políticos, religiosos, economicos, entre outros. O ato de colar um cartaz ou pichar uma mensagem sem permissão em espaço público ou privado, não é um ato violento no sentido de empregar a força física, mas numa dimensão simbólica na medida em que pode ofender ou intimidar. É antes uma forma ousada de impor determinada vontade, na maioria dos casos, sem o consentimento dos envolvidos, sem permissão, ou seja, um diálogo aberto à força independente do teor da mensagem. Patrícia Del Rey ao falar sobre a opção do coletivo em atuar no espaço público e suas influências, cita Hakim Bey:

O Hakim Bey, que tem um negócio chamado terrorismo poético, que é muito interessante, de 1983, acho, 86. Ele fala muito dessa coisa de você se apropriar, não assinar. Então é de todo mundo. A autoria passa a ser do espaço. É como se você deixasse um dispositivo de abertura para quem está passando e esse vazio da assinatura permite que as pessoas entrem na obra, tomem pra si. Diferente do “beba coca-cola” que está vendendo um produto. No caso do Transverso, não (Entrevista com Patrícia Del Rey, maio de 2016).

Hakim Bey é um teórico libertário estadunidense cujos escritos causaram significativo impacto mundial no movimento anarquista do final do século XX. Em sua obra, TAZ, a partir de estudos históricos sobre as utopias piratas, descreve a criação e propagação de espaços autônomos temporários como uma tática de resistência e esvaziamento do poder. O conceito de deriva também é retomado pelo autor no conceito de Zona Temporariamente Autônoma (TAZ), que pode também ser caracterizada como o espaço móvel de uma deriva.

O argumento de Bey (1997) nos remete à célebre frase do poeta Mário Quintana que disse que a poesia não se entrega a quem a define. Em cada uma das linhas de seu texto intitulado Terrorismo Poético, se faz alusões a uma possível definição do que é ou do que pretende a TAZ. Segundo o autor, a TAZ começa com um simples ato de percepção, se assemelhando a um satori²⁵. Seu trunfo é a invisibilidade. Assim que ela for nomeada, mediada ou representada, deve desaparecer. É uma espécie de rebelião, que não confronta o adversário diretamente e assemelha-se a uma operação de guerrilha que libera uma área – de terra, de tempo, de imaginação – e se dissolve para se refazer em outro lugar ou momento antes de ser esmagada, nos termos do autor. Bey faz uma analogia da TAZ com um acampamento de guerrilheiros ontologistas: “ataque e fuja”. “Uma vez que o Estado se preocupa primordialmente com a Simulação, e não com a substância, a TAZ pode, em relativa paz e por um bom tempo, “ocupar” clandestinamente essas áreas e realizar seus propósitos festivos” (Bey, 1997, 6). O termo festivo informa mais um elemento importante na nossa equação dos sentidos, pois diz respeito não só ao prazer de estar-juntos entre amigos, mas a catarse que sobrevêm da excitação/tensão que acompanha o ato da intervenção poética no espaço público. Em todas as ações que tivemos oportunidade de acompanhar, sem exceção, e mesmo nas mais arriscadas, o clima que permeava a situação era amistoso, de excitação agradável

²⁵ Satori significa “entendimento/compreensão” em japonês (no budismo). Espécie de estado de iluminação, despertar, expansão da consciência ou percepção interior.

e, ao término, de celebração e bem-estar. Nos aprofundaremos na análise destas categorias posteriormente quando problematizarmos as nuances entre a função do lazer e a prática das intervenções ao final do terceiro capítulo.

Ainda segundo o autor, a TAZ se mostra uma tática oportuna para uma época em que as diretrizes sobre os usos do espaço público é capitaneada e monopolizada pelo Estado e/ou aparato publicitário, ao mesmo tempo em que estes deixam um rastro de falhas e rachaduras. Também é utópica no sentido que vislumbra uma intensificação da vida cotidiana a partir de qualquer meio disponível para concretizar-se. Talvez a aspiração pela remoção das barreiras possíveis entre artistas e "usuários" da arte continua sendo um ideal perseguido e sustentado pelos artistas urbanos como foi por Hakim Bay.

Fazer uso de qualquer meio disponível para materializar-se, foi o que o Coletivo fez na intervenção “Desvende-se”, veiculada nos Classificados do Correio Braziliense de 19 de abril de 2015. Através do Festival “Retrato Brasília: Cartografia Cultural e Estética”, promovido pelo Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) em parceria com o Correio Braziliense, o Coletivo arditosamente propôs trocar um espaço publicitário no jornal (de entrevista) a que tinham direito, por um espaço onde pudessem veicular uma proposição artística, como ocorreu na seção dos Classificados. Os leitores no mínimo foram surpreendidos pela mensagem em preto sobre amarelo e letras garrafais. No canto inferior, uma sugestão para recortar a frase e colar na rua. A mensagem dissonante contrastava com os demais anúncios e criava um trocadilho ou inversão não só com o verbo “vende-se” como pelo significado de desvendar, isto é, de se conhecer, de destapar os olhos. Mais do que marcar uma ambivalência da prática artística, que ora critica as mídias tradicionais e ora se utiliza das mesmas para divulgar e circular suas propostas, esta intervenção informa que não há um alvo institucional e midiático fixo ou pré-estabelecido, mas determinados temas, discursos e posições que eventualmente podem ser confrontadas.

Este caso se aproxima do conceito de terrorismo poético acima descrito na medida em que subverte temporariamente o uso de um espaço (de comunicação) e libera uma área de imaginação sem ser nomeado ou a autoria revelada imediatamente; mas não de forma clandestina como idealizada por Hakim Bay. A viabilização dessa intervenção só foi possível graças ao reconhecimento e à posição de destaque que o

Coletivo ocupa hoje no interior do campo artístico local. É inegável que o apelo da audácia e até certo ponto ineditismo que configura esta peculiar ação, traria boas recompensas em termos de divulgação e repercussão que qualquer artista aspira.

Figura 12. “Desvende-se”. Classificados do Correio Brasileiro, Brasília (2015). Fonte: coletivotransverso.blogspot.com e registro fotográfico do autor.



Embora a autoria não se de apenas pela grafia de uma assinatura, uma intervenção poética não assinada tende a ampliar o campo de interpretações e especulações acerca da sua leitura ou definição da situação. Quem conhece ou acompanha o trabalho do Coletivo Transverso, não terá muita dificuldade em identificar suas frases, dada certa coerência e regularidade, como já vimos, da forma (uso recorrente da mesma fonte tipográfica e das técnicas de *lambe-lambe* e *stencil*); estrutura (frases curtas ou frequentemente composta por três versos); e teor dos conteúdos (alternando ironicamente entre poesia e comentários políticos). Porém, quem não os conhece, de fato, o anonimato se realiza, ao menos no espaço público. Ele potencializa o efeito de “estranhamento” defendido pelos agentes e dá margem para que o transeunte questione sobre a origem, as motivações e significados de uma frase “solta” pela cidade. Novamente, a intenção de não assinar a intervenção no espaço público, segundo os artistas do Coletivo, reaparece também como uma opção que tem por objetivo facilitar a apropriação por parte de quem se depara com ela, como se de algum modo a não assinatura explícita permitisse ou favorecesse uma identificação mais imediata do público com a mensagem.

Criar uma situação. Modificar o espaço público, uma vivência, para que as pessoas possam ver o espaço diferente daquela usual, cotidiana. Provocamos o desvio, o estranhamento de quem vai diariamente para o trabalho sem refletir sobre sua existência (o que é isso ?) A intervenção oferece a chance da pessoa se apropriar daquilo que vê.

Ela vê um poema anônimo, aquilo é dela, é da rua, é de todo mundo (Entrevista com Cauê, março de 2015).

O texto “Terrorismo Poético” de Hakim Bey deixa evidente o lado performático, dramaturgicamente e até certo ponto absurdo das afirmações acerca da própria noção de (TP), tal como no primeiro parágrafo: “dançar bizarramente a noite inteira em caixas eletrônicas de bancos”, ou ainda, “sequestre alguém e o faça feliz”. Se tomarmos o termo “sequestre” em um sentido figurado ou conotativo como, por exemplo, de desvio, fissura, ou, breves interrupções (sobre a lógica moral-normativa ou rotina imagética de um trajeto), este vai ao encontro do propósito das intervenções. Embora todas as referências históricas até aqui exploradas sejam compartilhadas ou consentidas pelos membros do Coletivo, não à toa foi a representante atriz do Transverso a citar o terrorismo poético como referência.

O texto de Bey também pode ser encontrado na íntegra no *blog* do Coletivo. Este texto-manifesto oferece inúmeros indícios e mediações explícitas sobre os modos de operar e sentidos manifestados nas intervenções poéticas tais como: a exaltação dos locais públicos para a criação; a ilegalidade dos atos; a arte-*xerox*; o anonimato; o intento por mudança; o ato de camuflar ou dificultar o reconhecimento de categorias artísticas; correr riscos; entre outros. Não espanta que Patrícia Del Rey chame os procedimentos do terrorismo poético de “um negócio”, remetendo a uma indefinição inanimada próxima ao substantivo “coisa” ou “treco”, pois o texto escrito por Hakim Bay é organizado por um fluxo livre de pensamento, sem preocupação com qualquer espécie de fundamentação: a própria aplicação do conceito de terrorismo na redação e concatenação das ideias.

Dançar bizarramente a noite inteira em caixas eletrônicas de bancos. Apresentações pirotécnicas não autorizadas. Land-art*, peças de argila que sugerem estranhos artefatos alienígenas espalhados em parques estaduais. Arrombe apartamentos, mas, em vez de roubar, deixe objetos Poético-terroristas. Seqüestre alguém & o faça feliz. # Escolha alguém ao acaso & o convença de que é herdeiro de uma enorme, inútil e impressionante fortuna - digamos, cinco mil quilômetros quadrados na Antártica, um velho elefante de circo, um orfanato em Bombaim ou uma coleção de manuscritos de alquimia. Mais tarde, essa pessoa perceberá que por alguns momentos acreditou em algo extraordinário & talvez se sinta motivada a procurar um modo mais interessante de existência. # Coloque placas de bronze comemorativas nos lugares (públicos ou privados) onde você teve uma revelação ou viveu uma experiência sexual particularmente inesquecível etc. # Fique nu para simbolizar algo. # Organize uma greve na escola ou trabalho em protesto por eles não satisfazerem a sua necessidade de indolência & beleza espiritual. # A arte do grafite emprestou alguma graça aos horríveis

vagões de metrô & sóbrios monumentos públicos - a arte - TP também pode ser criada para lugares públicos: poemas rabiscados nos lavabos dos tribunais, pequenos fetiches abandonados em parques & restaurantes, arte-xerox sob o limpador de pára-brisas de carros estacionados, slogans escritos com letras gigantes nas paredes de playgrounds, cartas anônimas enviadas a destinatários previamente eleitos ou escolhidos ao acaso (fraude postal), transmissões de rádio pirata, cimento fresco... # A reação do público ou o choque-estético produzido pelo TP tem que ser uma emoção pelo menos tão forte quanto o terror - profunda repugnância, tesão sexual, temor supersticioso, súbitas revelações intuitivas, angústia dadaísta - não importa se o TP é dirigido a apenas uma pessoa ou várias pessoas, se é "assinado" ou anônimo: se não mudar a vida de alguém (além da do artista), ele falhou. # O TP é um ato num Teatro da Crueldade sem palco, sem fileiras de poltronas, sem ingressos ou paredes. Para que funcione, o TP deve afastar-se de forma categórica de todas as estruturas tradicionais para o consumo de arte (galerias, publicações, mídia). Mesmo as táticas de guerrilha Situacionista do teatro de rua talvez tenham agora se tornado muito conhecidas & previsíveis. # Uma requintada sedução levada adiante não apenas pela satisfação mútua, mas também como um ato consciente por uma vida deliberadamente mais bela - deve ser o TP definitivo. O Terrorista Poético comporta-se como um trapaceiro barato cuja meta não é dinheiro, mas MUDANÇA. # Não faça TP para outros artistas, faça-o para pessoas que não perceberão (pelo menos por alguns momentos) que o que você fez é arte. Evite categorias artísticas reconhecíveis, evite a política, não fique por perto para discutir, não seja sentimental; seja impiedoso, corra riscos, vandalize apenas o que precisa ser desfigurado, faça algo que as crianças lembrarão pelo resto da vida — mas só seja espontâneo quando a Musa do TP o tenha possuído. # Fantasie-se. Deixe um nome falso. Seja lendário. O melhor TP é contra a lei, mas não seja pego. Arte como crime; crime como arte (Terrorismo Poético por Hakim Bey).

A última referência que abordaremos é sobre um artista emblemático e que influenciou de alguma forma toda a 2ª geração da arte urbana do final dos anos 1990 em diante. Se seguirmos os pressupostos ou exemplos elencados por Hakim Bey, Banksy é um caso inconfundível de terrorista poético – pelo menos no momento inicial da sua trajetória artística –, equalizando arte, protesto e ironia de forma ácida e exemplar. Dar preferência para os locais públicos, além de criticar e satirizar sobre temas polêmicos relativos a valores hegemônicos, práticas ortodoxas, conservadoras ou qualquer assunto da esfera política, econômica e cultural que esteja latente. Procura manter seu anonimato, independente se tal fato lhe confere ainda mais fama.

O artista britânico nasceu em Bristol na década de 1970 e sua técnica principal é o *stencil*. Sua identidade é cercada de especulações, portanto, seria pouco produtivo tentar debater sua biografia ou discutir se ele já foi açougueiro ou se o seu pai era um técnico de fotocopiadora como algumas pessoas afirmam. Cabe destacarmos um pouco sobre sua obra e sua postura. Dentre milhares de intervenções urbanas já realizadas, algumas se destacaram e ganharam o mundo se transformando em verdadeiros ícones

tais como a imagem dos dois policiais britânicos se beijando (2005) ou da famosa fotografia da criança desnuda (Kim Phuc) fugindo de um bombardeio na guerra do Vietnã, agora de mãos dadas com Mickey e Ronald McDonald. Aparentemente um crítico ferrenho do capitalismo, suas obras viraram objeto de desejo e consumo, atingindo cifras milionárias em leilões na *internet* ou mesmo em muros arrancados das próprias ruas. Superando Picasso no leilão de caridade do evento anual “Cinema contra a Aids” ou sendo vendido por 175 dólares por um morador que teve sua casa destruída em Gaza (e não sabia de quem se tratava a pintura da única porta que ficara de pé), Banksy prossegue polemizando e jogando no limite dos circuitos arte e mídia.

O *status* da arte ligado à ideia de liberdade de criação, somados à celebridade artística adquirida, colaboram para respaldar intervenções à margem da lei como no caso em que substituiu, em mais de 40 lojas, os CDs de Paris Hilton por outros com *remixes* próprios e uma nova capa. Na nova capa, a imagem da *socialite* com uma cabeça de cachorro e um falso *topless*. O título do álbum também foi substituído pelas frases “por que sou famosa?” ou “para que eu sirvo?”. No melhor estilo terrorista poético, também criou um quadro da rainha da Inglaterra, Vitória, fazendo sexo oral com outra mulher. Recentemente inaugurou um “parque temático familiar para anarquistas principiantes”, ou, ainda, “inadequado para crianças”, segundo comunicado do próprio artista. O novo espaço de exibição, com mais de 10 mil metros quadrados, localiza-se em um local abandonado na costa litorânea oeste do Reino Unido. A *Dismaland* – versão satírica da Disneylândia a partir do trocadilho *dismal* que significa sombrio – foi construída em sigilo e seu ingresso custa três libras. Quem não tiver dinheiro, pode fazer um empréstimo no local com juros de 5.000%, satiriza o artista. Assim, Banksy transita entre a fama e o anonimato da sua verdadeira identidade, entre o vandalismo e a beleza mordaz da sua criação. Debocha da arte e o do mercado, ao mesmo tempo em que os ativam para trabalharem a seu favor.

Figura 13. Intervenções de Banksy (*stencil*) e instalação no Parque *Dismaland*. Fonte: *google* imagens





Há duas ações do coletivo Transverso que sintetizam e traduzem com precisão este verdadeiro estado de espírito referente à ética da noção de terrorismo poético enunciada no texto de Hakim Bey: “Seja impiedoso, corra riscos, vandalize apenas o que precisa ser desfigurado”. Assim fez o Coletivo Transverso na Ponte Costa e Silva, em 2012. A construção de aproximadamente 400 metros que liga o Setor de Clubes Sul à Península dos Ministros, projetada por Oscar Niemeyer, foi inaugurada em 1976. O Transverso “rebatizou” a nome da ponte, utilizando um pequeno lambe-lambe colado sobre a placa de sinalização. Artur da Costa e Silva foi o segundo presidente do Regime Militar brasileiro (1964-1985), responsável pela implantação do Ato Institucional número 5 (AI-5), no mandato que ficou conhecido como os “anos de chumbo”. O “Costa” da ponte foi substituído pelo nome de um dos sambistas e malandros mais conhecidos do Brasil, Bezerra, cujo sobrenome, Silva, já se encontrava gravado na placa e pode ser aproveitado. A intervenção (terrorista) poética permaneceu aproximadamente por três anos até que em 2015, após discussão no Plenário da Câmara, os Deputados distritais aprovaram a PL n. 130 que altera o nome da ponte. Sem entrarmos no mérito sobre o ato de ocultar ou não nomes malquistos de períodos sombrios da História do país e da cidade – que neste caso se configurava em homenagem –, a partir do dia 28/08/2016 a placa foi substituída por outra com o nome de Honestino Guimarães, líder estudantil que lutou contra a opressão do Regime Militar.

Em janeiro de 2015, na Praça do Cidadão em Ceilândia-DF, o Coletivo Transverso instalou seu “Monumento ao pixador desconhecido” como parte de um projeto de Oficinas de *stencil* e poesia no entorno de Brasília. Intervenção também ligada ao Fundo de Apoio a Cultura (FAC) em parceria com o Programa Jovem de Expressão. Não houve autorização oficial para a instalação do totem escultórico, sendo esta solicitada aos moradores *in situ* e demais membros do Jovem de Expressão com

sede na mesma praça. O Coletivo usou a oportunidade de estar inserido na comunidade local para experimentar e implementar novas técnicas, segundo Cauê.

Este caso reforça nossa hipótese sobre a crítica de Ricardo Rosas (2005), demonstrando que os Coletivos de arte não são docilmente corrompidos pelo mercado, ou, simplesmente vulneráveis dada a ausência de um programa claro ou explícito. Nem prontamente suscetíveis a uma suposta cooptação, nem encarnando uma exclusiva e generalizada resistência ao empobrecimento da experiência urbana (Benjamim, 1994), suas posturas críticas, lúdico e propositivas, oferecem uma alternativa a unilateralidade de sentido que tende a orientar os usos dos espaços públicos na cidade. Também parece interpelar, a seu modo, a disciplina urbanística ligada à pacificação ou regulação destes espaços públicos, desestabilizando através de breves fissuras o que Rancière (2000) chama de partilha hegemônica e homogênea do sensível²⁶. Quando utilizam os meios legais e institucionais de apoio e financiamento, o fazem subvertendo-os sutilmente nas entrelinhas de suas próprias leis a fim de materializar e disseminar suas ideias e ideais. Entre os ideais, destacaríamos aquele que preconiza que todos nós devemos tomar parte no comum.

Figura 14. Ponte Bezerra da Silva, Plano Piloto-DF (2012) e Monumento ao pixador desconhecido, Ceilândia-DF (2015). Fonte: Registro Fotográfico de Luiz Filipe Barcelos e Mayara Domingues (coletivotransverso.blogspot.com)



²⁶ Jacques Rancière (2005,15) denomina partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. “Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e lugares se funda numa partilha dos espaços, tempos e tipos de atividades que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha”.

CAPÍTULO II

IMPRESSÕES DE CAMPO

Sintetizando uma das formas de descrever o que considero a situação que envolve o ato intervencionista poético do Coletivo Transverso, arrisco dizer que este se inicia por uma inquietação inerente ao processo criador – que o Cauê chamou de “ânsia de expressão” –, seguida da formulação de uma mensagem/frase que ao final será fixada, gravada ou projetada em muro, parede, poste, ponte, paralelepípedo ou qualquer outro mobiliário urbano. Essa inquietação pode eclodir não só a partir de um descontentamento ou indignação, mas igualmente de uma aguda alegria ou tipo de epifania que precisa ser contada ao invés de contida. Em resumo, o ato se desenvolve a partir da artesanaria/inventividade manual ou confecção de uma matriz valendo-se de ferramentas e tecnologias simplificadas como o estilete, o papel, o acetato, a cola, o *spray* ou lanternas e lupas, tratando-se da projeção. Em alguns casos, pode-se fazer uso de um editor de texto, uma fotocopiadora ou um retroprojetor para ampliar as palavras a serem recortadas, embora o ápice da destreza fique por conta do próprio corpo em sua *performance* e sagacidade que envolve as escolhas que se realizam “ao vivo”. O artista vai às ruas, frequentemente acompanhado por um grupo de amigos e afins e, após uma típica flanância ou deriva aonde os jogadores calculam sorratamente alguns riscos, vantagens e desvantagens sobre o lance, conclue-se a jogada com o gesto de colar, pichar ou projetar. Após a diminuição da ansiedade e do aguçamento dos sentidos em alerta, após a satisfação da excitação e a catarse relativa ao êxito da ação e extravasamento das emoções, os participantes podem experimentar espécie de relaxamento e prazer, uma sensação de bem-estar e vida.

A situação não termina aqui. Esta é somente a primeira parte de duas, onde os artistas, autores, propositores ou jogadores, têm minimamente um pouco de controle sobre a situação. Um pouco, pois não podemos esquecer o transeunte que interrompe a

intervenção para conversar, o vento que desloca a posição idealizada ou rasga o papel pesado e umedecido pela cola, o objeto esquecido, o elemento não imaginado, a polícia que pode aparecer, entre outros. A segunda parte ou etapa se refere à recepção do público e as infinitas atribuições de sentidos e motivos para o feito, além, claro, da circulação também ilimitada dos registros dos trabalhos via *internet*. Nesta etapa o artista perde completamente qualquer resto de controle ou direção que ainda possuía. Aliás, depois de alocada na rua, o artista já não é mais capaz de prever os múltiplos desdobramentos e apropriações desta mensagem. É como se ela não fosse mais só dele. Nas palavras da Patrícia Bagniewski, “é de todos, é do mundo”.

Sobre o aumento expressivo da circulação dos trabalhos e popularidade recente do Coletivo, perguntei se havia algum evento específico responsável por esta certa explosão de visibilidade e reconhecimento dos últimos anos. Se no início de 2013, quando cheguei à Brasília e encontrei o Coletivo nas paredes, eles contavam com pouco menos de 4 mil seguidores em sua página do *Facebook*, em outubro de 2016, existem 27 mil. Ainda que não souberam apontar um fator decisivo ou responsável pelo aumento dos simpatizantes, afirmaram que a ação de “rebatizar” a ponte Costa e Silva para Bezerra da Silva, em Brasília, assim como a imagem de Arnaldo Antunes que circulou com o lambe “Não creia em tudo que lê”, certamente contribuíram por um aumento significativo de seguidores.

Numa passagem rápida por sua página do *Facebook*, percebi que, além destes dois casos acima citados, pequenas intervenções isoladas obtiveram expressivas repercussões, como por exemplo, os lambes “O afeto te afeta?” e “ Cuide do seu do meu cu-ido eu”. Os dois alcançaram juntos aproximadamente 800 “curtidas” e 217 compartilhamentos. Não só frases como “Trocar o trem não altera o trilho”, com 345 curtidas e 80 compartilhamentos, mas outras ações como a já mencionada “Monumento ao pichador desconhecido” realizada na Ceilândia-DF, em 2015, com mais de 700 curtidas e 481 compartilhamentos, foram responsáveis juntos pela propagação dos trabalhos e avolumamento dos “fãs”. Independente do teor ora mais político-crítico, ora mais poético-filosófico das ações, é a criatividade e a capacidade de traduzir um emaranhado de sentimentos e sensações acerca de algum assunto, tema, fato ou imaginário, que fará a diferença no sucesso também virtual da recepção. Não resta dúvida que uma boa imagem final contribui significativamente para que o trabalho seja bem acolhido, replicado e consumido, mas ainda é essa combinação de forma, conteúdo,

síntese, adequação ao local, criatividade e ousadia que indicam definir a repercussão da proposta, ou, o nível de apreciação e circulação da mesma.

Figura 15. Imagens com número elevado de circulação na *internet*. Fonte: coletivotransverso.blogspot.com e facebbok.com/coletivotransverso



Recentemente, em maio de 2016, no contexto político brasileiro que envolveu o afastamento da presidenta Dilma Rousseff, que por sua vez aguardava julgamento sob argumento de ter cometido crimes de responsabilidade fiscal, uma amiga, Joana, engenheira e residente em Salvador-BA, foi pela primeira vez colar cartazes no espaço público. Ao tomar conhecimento que Joana havia colado alguns lambes pelas ruas de Salvador, solicitei a ela, através de *e-mail*, um pequeno relato acerca dos sentidos do seu ato e quais fatores a motivaram. Como um sincero desabafo, assim me respondeu:

Bom, já aviso logo de início que é assim meio estranho falar por *e-mail* de um assunto nada objetivo e bastante turbulento em mim. rs.. tudo começou com uma indignação muito grande com a atual situação politico-econômica do país: fui juntando várias indignações dispersas e vendo cada vez mais como elas estão relacionadas:

* o retrocesso na área ambiental (área em que trabalho), tanto na Bahia como no Brasil, com projetos de leis, emendas à constituição, propostas de alterações de resoluções do Conselho Nacional do Meio Ambiente, todas

elas sempre com o objetivo final de enfraquecer o controle do Estado sobre os recursos ambientais (que são bens de uso comum, ou seja, são de todo mundo e não do Estado, ele apenas gerencia), e facilitar a apropriação dos recursos naturais para a produção de capital financeiro; todas as flexibilizações voltadas para as grandes obras públicas (relação direta com os escândalos de corrupção) ou para os "grandes" setores produtivos: agroindústria (soja, algodão, gado, tudo para exportação), mineração (relação direta com o "acidente" da Samarco), e exploração de petróleo (mais uma vez relação com os escândalos da Petrobras); para os pequenos agricultores: o rigor da lei, é claro;

* o esfacelamento do serviço público, que tenho vivenciado no meu dia-a-dia, com as terceirizações, a precarização das instituições, a retirada de diversos direitos dos servidores, e as ameaças de um futuro pior, com a tramitação de projeto de lei que acaba com concurso público, congela salários e etc. etc. etc.

* o "escândalo" da Petrobras e os intensos ataques a essa e (por consequência) às demais empresas públicas, numa nítida campanha de convencimento da população de que a única saída é privatizar a empresa mais frutífera do Brasil recente, e que mais incomoda o capital estrangeiro;

* os movimentos disfarçados de combate à corrupção mas que no fundo pretendiam pura e exclusivamente derrubar um governo que não estava agradando às elites brasileiras e estrangeiras; a isso, juntam-se outras indignações:

* genocídio da população negra: aqui em Salvador, a chacina no Cabula, no ano passado, foi emblemática; mas a convivência no Nzinga, tanto com os mestres de capoeiras engajados nessa causa, quanto com as crianças e adolescentes da Sereia, que vivenciam isso, jogou esse assunto na minha cara, assim, de repente;

* violências cotidianas contra a mulher: cada vez mais me irrita ter que sair de casa, todo santo dia, em estado de alerta para prevenir possíveis estupros; não poder andar de bicicleta em paz, sem receber abordagens nojentas; ficar com medo cada vez que saio do trabalho mais tarde e o estacionamento está escuro, etc. etc. etc.

Aí, com a abertura do processo de impeachment de Dilma (e todas as canalhices e hipocrisias envolvidas), e depois de sair às ruas em vão em defesa de um projeto de governo que eu ainda acreditava (apesar de severas críticas), ver Temer assumindo como presidente interino foi a gota d'água do copo de indignações, que começou a transbordar;

(ufa)

Foi isso. Aí começou o papo de desobediência civil (o único caminho possível).. amigos falando em comprar carro no ferro velho pra botar fogo, a CUT fechando estradas e avenidas e gerando caos na cidade, motoristas de ônibus parando de circular, etc.

Eu já vinha com vontade de espalhar uns cartazes por aí... aí um belo dia alguém posta no Facebook um cartaz com uma caricatura do Temer e os dizeres "Esse golpista não me representa"; o cartaz prontinho pra impressão, e ainda com a sugestão de imprimir e colar por aí. Não pensei 2x. Imprimi um para fazer xerox, e comecei a pesquisar na internet sobre lambe-lambe (como fazer a cola, e outras dicas)... convidei Ricardo pra sairmos por aí numa madrugada colando os cartazes, e conversando surgiu a ideia de outro: "Jogue aqui seu voto" para colar nas lixeiras (Salvador está com milhares de lixeiras novinhas em folha espalhadas pela cidade);

quando estava fazendo esse no computador, e pesquisando outras ideias, vi algum post com a ideia "Eu temo, tu temes, ele Temer, nós teimamos, vós teimais, eles tremem". Fiz mais um. Fizemos umas cópias desses 3 modelos e saímos colando por aí, numa noite.

No dia seguinte, já de manhã, recebo no *Whatsapp*, de duas pessoas diferentes, a mesma foto: um poste com um dos cartazes que colamos. Pirei. Depois disso saímos mais algumas madrugadas colando mais cartazes por aí....

Acho que é uma necessidade de extravasar a raiva. Depois de cada incursão dessas, chego em casa dando risada, pensando na reação das pessoas, me sentindo bem mais leve. É (só) isso.

O depoimento de Joana revela ou confirma de modo heurístico não só um dos sentidos e motivações fundamentais que envolvem a ato de intervir (com palavras) no espaço público, mas um padrão operacional bastante particular e reconhecível da arte urbana, especialmente das intervenções poéticas, assim defendido pelos agentes. O sentido catártico e prazeroso de extravasar na forma de desobediência civil, motivado por um acúmulo de indignações e descontentamentos relacionados, veio acompanhado pelo apoio do seu companheiro, Ricardo, e pela facilidade de acessar um cartaz que já estava disponível nas redes sociais para ser “baixado” e usado por quem se interessasse. Esse depoimento corrobora a hipótese de que colar ou escrever uma frase nas ruas não é algo inédito, mas a postura colaborativa e horizontal de fazer e propagar estas proposições, sim, parece ser um método inovador e crescente que transborda as artes visuais ao ser adotado por não artistas (cidadãos) nas principais metrópoles brasileiras. Sua simplificação formal, baixo custo de produção e a diluição da autoria, não só podem facilitar uma identificação e apropriação da mensagem pelo público, como afirma o Coletivo, mas incitar e orientar novas formas de participação leiga ou micropolítica. Não se pode deixar de mencionar – como relata Joana quando recebeu fotos, já no dia seguinte a intervenção, de pessoas não envolvidas na ação –, a velocidade e alcance com que as imagens, os registros e os novos sentidos podem circular e explodir.

II.I: Bazucas Poéticas e Lambes contra o Golpe

Em 27 de maio de 2016, soube que o Coletivo Transverso realizaria algumas projeções na Fundação Nacional de Artes (Funarte) de Brasília, sede ocupada na ocasião por manifestantes que se opunham a extinção do Ministério da Cultura e ao

governo interino de Michel Temer considerado sem legitimidade e sem voto. Até os encontrar, pensei que o Coletivo utilizaria projetores multimídia. Para minha surpresa, os projetores eram artesanais e de fabricação “caseira”. Gambiarras no melhor sentido. Tais artefatos dispensam energia elétrica, são leves, fáceis de transportar e de baixo custo para construir. Inevitavelmente com algumas limitações se comparados aos de fabricação industrial.

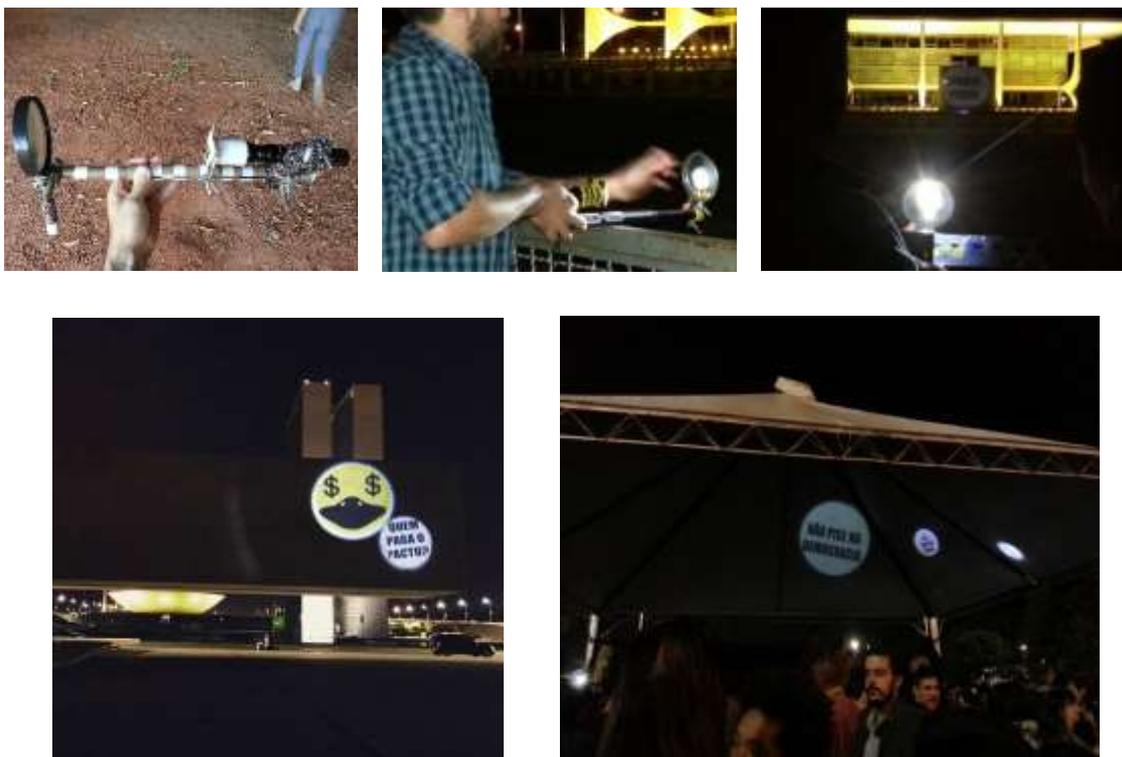
Era noite de apresentações. O lugar estava apinhado de pessoas por conta de uma festa que se realizaria na Funarte. *Djs* e bandas se revezavam no palco temporário. Considerando que a atenção estava voltada para os músicos e que poucos suportes ou paredes brancas estavam disponíveis, eis que surge a ideia, entre os integrantes do Coletivo, de realizar a projeção no Congresso Nacional e na Praça dos Três Poderes. Estávamos próximos do Congresso e de fato, o seu símbolo potencializaria o resultado final, a imagem. Se tratando da efemeridade de uma projeção, é inegável que o registro fotográfico ganharia uma importância ainda maior. Éramos muitos para realizar a ação. O Coletivo Transverso nesta noite, mesmo sem a Patrícia Bagniewski, contava com namoradas (os), amigos e afins, formando um pequeno bando de oito pessoas. O clima era amistoso e festivo. Chegando a Praça dos Três Poderes, por volta da 22 hs, poucas pessoas lá se encontravam e com tranquilidade as bazucas, assim chamadas pelos artistas, foram montadas e carregadas com as frases e desenhos. Enquanto uns projetavam, outros fotografavam ou filmavam em meio a risadas e comentários acerca do cenário político brasileiro. Alguns poderiam dizer que, segundo a perspectiva grega clássica, rir é outra forma de chorar. Demócrito ria pelo mesmo motivo pelo qual Heráclito chorava.

A tal “bazuca poética” é muito simples com relação aos materiais e tecnologias empregados. Foi desenvolvida pelo próprio Cauê a partir de desdobramentos do uso de retroprojetores para confeccionar os seus *stencils*. Consiste basicamente de um cabo ou extensor retrátil de cano de plástico – semelhante ao “pau de *self*” – com uma lanterna no início e uma lupa acoplada na outra extremidade. A frase/imagem é alocada imediatamente em frente o feixe de luz da lanterna, em material semelhante a um acetato ou papel fílmico. O foco e o “*zoom*” da imagem ficam por conta da abertura ou retração do cabo de “pvc”. Contávamos com pelo menos quatro delas e todos puderam em algum momento manipulá-las e brincar de pichar sem deixar rastro. Entre as frases: “Não Pise na Democracia”; “Nada a Temer”; “Jamais Temer”; “A Quem Serve o

Temer?"; "A Quem Serve o Medo?"; "Temer Trama Trevas"; "Quem Paga o Pacto?"; "Desconfie da TV"; "Que Horas Ela Volta?"; entre outras. Estas foram projetadas sobre o Palácio do Planalto, sobre o espaço Lúcio Costa (que abriga a maquete de Brasília) e o Congresso Nacional. Neste último, um guarda da segurança aproximou-se lentamente e nos advertiu assoprando seu apito, mas era tarde demais para impedir. As fotos já haviam registrado a ação e estávamos prontos para deixar o local.

O número de pessoas envolvidas na intervenção e o fato das projeções não marcarem ou danificarem a integridade física dos monumentos e edificações, fez com que esta ação se tornasse ainda mais serena e com menos riscos ou chances de um revés; mesmo se tratando de sedes do governo e, teoricamente, de locais mais protegidos. Até o espelho d'água de Niemeyer serviu como anteparo para as projeções. Ao final, para não passar em branco, mais uma parada na Funarte e algumas últimas projeções no teto da tenda montada para abrigar os músicos da festa. Ficou novamente explícito na postura crítica e criativa destas ações engajadas do Coletivo, que a indignação e a inconformidade com a conjuntura histórica e política desfavorável do país, mesclava-se a uma atmosfera de diversão, gozo e vontade de participar e interferir neste momento particular. Uma vontade ou necessidade de reagir com ideias e sem violência.

Figura 16. Bazucas poéticas em ação. Brasília (2016). Fonte: Registro fotográfico do autor e Coletivo Transverso.



Nesta noite atípica soube também que o Coletivo havia recentemente incorporado um novo integrante, a amiga Rebecca Damian. Rebecca é brasileira, com formação em Audiovisual pela Universidade de Brasília. A partir da sua participação na produção e execução do último projeto²⁷ realizado pelo Coletivo, acabou espontaneamente se envolvendo com as questões e ações do grupo que já simpatizava e acompanhava por conta de uma amizade com Cauê. Residindo há alguns anos em Paraty-RJ, revelou que este convite contribuiu para que ela “reatasse” com Brasília. Sobre a Capital Federal, afirmou que existem angústias que são típicas daqui – se referindo a pouca mistura social e as limitações dos encontros casuais que chamou de “vida na rua”. Para certa qualidade de vida que aqui se desfruta, segundo Rebecca, existiria “um preço a ser pago”. Para ela, intervir poeticamente é “deixar uma marca e moldar ou transformar o ambiente em algum nível”. A prática das intervenções trouxe em sua vida, nas palavras da nova integrante, espaços criativos antes reduzidos pela tarefa de produção que desempenhava no escritório. “Entre no coletivo porque é uma experiência que traz realização. Muda sua relação com a cidade. O retorno nem sempre é o mesmo, mas você se sente mais vivo”.

Dois dias após as projeções analógicas com as “bazucas poéticas”, acompanhei mais uma ação realizada na tarde de domingo do dia 29 de maio de 2016. Cauê, que reside em São Paulo, informou que quis aproveitar ao máximo sua passagem por Brasília e a urgência do momento político que o país atravessava. Sem as Patrícias, mas com mais dois amigos – Tatiana e Euler – passamos em diversos pontos da cidade para colar os lambes pró democracia, ou, se preferir, contra o que os integrantes do Coletivo também consideraram como golpe de Estado. Alguns destes locais já eram conhecidos e estavam antecipadamente selecionados, como a UnB e os radares que controlam a velocidade dos carros no Eixo Rodoviário, o Eixão. Outros foram eleitos durante o trajeto, na medida em que as intervenções se desenrolavam e nos deparávamos com novos pontos estratégicos e favoráveis para a inserção dos cartazes. A escolha dos radares ocorreu não só pelo fluxo intenso de carros que garante uma quantidade expressiva de visualizações, mas pelo fato da sua posição e altura, aproximadamente quatro metros do solo, dificultar o acesso e possível retirada dos cartazes. Cauê contou

²⁷ Projeto aprovado pelo Fundo de Apoio à Cultura FAC (2013), que englobava quinze intervenções, seis oficinas (incluindo as cartas para Itapuã), um vídeo/filme, um *site* e um livro. Segundo Rebecca Damian, os recursos recebidos da Secretaria de Cultura possibilitaram a experimentação de diferentes suportes e técnicas: “Pela primeira vez tinha dinheiro pra fazer as obras e trabalhar com tranquilidade e planejamento”.

com o auxílio de um extensor – espécie de cabo de vassoura onde se acopla o rolinho de tinta na extremidade (usado para passar a cola). Vale lembrar que para fixar bem o cartaz são necessárias três camadas de cola branca: no suporte que receberá o papel, atrás do papel e, finalmente, na frente ou sobre ele. Isso garante a fixação por meses ou anos na rua, debaixo de sol e chuva.

Confirmou-se nesta ação a forma colaborativa e flexível com que o Coletivo se organiza. Nem sempre caminhando, desta vez Tatiana dirigiu o carro que facilitou o acesso a diversos pontos distantes entre si. Euler, companheiro de Tatiana, fez os registros fotográficos. Ambos fornecendo, novamente, a cobertura e apoio necessário para que Cauê concretiza-se as intervenções com tranquilidade e êxito. Esta assistência dos colegas é fundamental para que se tenha a sensação de certo controle e segurança da situação. Sensação apenas, porque de fato você não os tem completamente em nenhum momento. Em cada parada, todos desciam do carro e auxiliavam com o que fosse preciso, como segurar o papel ou “lamber” o cartaz com a cola. Tatiana e Euler, atores, não integram o grupo, mas estão envolvidos por laços de amizade e afinidade de pensamento – também contrários ao que consideram como um processo de *impeachment* ilegítimo e acobertado por algumas mídias oligárquicas brasileiras. O clima foi amistoso e não houve imprevistos negativos. Algumas abordagens de curiosos, um papel que se rasgou, mas nada excepcional. Na hora de colar os cartazes, momento em que o público tenta “ler” ou definir a situação, os batimentos cardíacos tendem a acelerar, pois é a hora em que algo pode dar errado efetivamente. Momento em que você conta com um pouco de sorte para que a polícia não passe e, se passar, não pare. Momento em que algumas etiquetas sutis, ou melhor, certa ética da arte urbana tende a aparecer, como quando Cauê alertou para não cobrir uma assinatura (ou *tag*) que havia atrás da placa de trânsito: “não atropela o picho”. A intenção, neste caso, era incorporar o novo elemento e se somar as demais pichações existentes no espaço de modo a potencializar a diversidade de vozes e o acúmulo de manifestações compreendidas como belo.

Esta ação específica, assim como a próxima que relataremos, foram motivadas também pela necessidade de responder ou reagir ao que se entende como um contexto político turbulento e urgente que o país vivencia. Segundo Cauê, “existe uma dimensão política que é pela definição dos conceitos (é golpe ou não é golpe). Então esse tipo de disputa se reflete imediatamente nas paredes depois de uma grande atrocidade como o

golpe que a gente está sofrendo agora em 2016”. O Coletivo alega que a rua grita o que a grande mídia cala, expondo outras versões dos fatos e interesses pautados e priorizados por ela. Quando o Transverso afirma a “palavra em disputa” ou a disputa de uma “narrativa sobre a verdade”, estão se referindo, neste caso específico, a criminalização das chamadas “pedaladas fiscais”. O atraso de repasses a bancos por parte do governo, obrigando as instituições a utilizarem recursos próprios para pagar benefícios de programas sociais, dividiu a opinião de professores de direito e juristas brasileiros. Ainda que assinaturas de decretos autorizando créditos suplementares sem o respaldo orçamentário aprovado pelo Congresso, configure o crime de responsabilidade fiscal previsto em lei, parte destes juristas avaliaram que as medidas listadas no pedido de *impeachment* não se enquadram nessa definição. Este é só mais um caso de narrativa em disputa que se condensou em torno da palavra “golpe”. Entre outras questões políticas observadas nas intervenções poéticas, estava a PEC 171 que trata da redução da maioria penal e outros temas que dizem respeito às questões de gênero, das representações sociais do corpo feminino, dos direitos reprodutivos e da mulher de um modo geral.

Figura 17. Lambes contra o Golpe. Brasília (2016). Fonte: Registro fotográfico do autor.



Há muito tempo desocupada, acessível e sem uso no setor bancário norte, a grande placa acima serviu de suporte para que variados cartazes com diferentes temas fossem disparados aleatoriamente. Em frente ao Eixo Rodoviário Norte, era garantia de muita visibilidade em razão do volume de carros e transporte coletivo. Ao final do dia, um pouco exaustos e com as mãos encobertas pelas camadas de cola seca, a sensação era aquela anteriormente descrita, isto é, de satisfação. Um tipo de bem-estar existencial que possivelmente decorre desse envolvimento que se manifesta no vocabulário dos agentes e que inclui “tomar parte”, “fazer parte”, “se apropriar”, “pertencer” e participar da “construção” ou ressignificação dos usos através de novos usos para os espaços públicos da cidade. Misto de tranquilidade de quem faz a parte que lhe cabe, ainda que irrisória ou mínima. Sentimento não muito diferente daquele proporcionado a qualquer pessoa que finaliza uma tarefa a que se propôs. Injusto seria não acrescentar um extra de contentamento ou deleite que a subversão traz consigo. Subversão que, na visão dos artistas, inclui driblar temporariamente o tédio ou monotonia que uma rotina rígida e conformada pode conter. Subversão que também mistura insubordinação e extravasamento de emoções e opiniões que nem sempre conseguem ser externalizadas.

II.II Queimada de Sutiã

Admito que quando soube que o Coletivo Transverso e a Andaime Cia de Teatro estavam organizando uma queimada de sutiã, fiquei um pouco desorientado e com dúvida, afinal queimar sutiã soava uma atitude dos anos 1960 ou do início de movimento feminista. Marcado para o dia 08 de março de 2016 – dia internacional da mulher – fui ao local de encontro divulgado pelas redes sociais: a Esplanada dos Ministérios. A chuva daquela semana deu uma trégua e aos poucos mais meninas chegavam para o início do evento. Com uma fita sobre o gramado e grandes faixas com palavras de ordem, o espaço foi sendo demarcado para receber aquele jogo infantil também conhecido em diferentes regiões do Brasil pelos nomes de mata-mata, caçador, carimba, entre outros.

Embora o convite estivesse aberto a qualquer mulher interessada em participar, a maioria das meninas presentes já se conheciam ou eram amigas. Trajavam *shorts*,

calças, saias, mas somente o sutiã da cintura para cima, além de *bottons* sobre os sutiãs contendo fotografia de diferentes mamilos. Uma árbitra com megafone dava os comandos gerais e falava besteiras enquanto o jogo se desenvolvia. Sobre uma mesa improvisada, havia mais *bottons* disponíveis para cortesia, sutiãs reservas e cartazes (lambes) para serem retirados e preferencialmente colados na rua: “Estado não se meta no meu útero”; “Lugar de mulher, pergunte a ela”; entre outros que alertavam para a questão do aborto ou sobre o alto índice de mortes entre mulheres no Brasil.

Evento-Jogo? Intervenção poética? Ação política? *Performance*? *Happening*? Ocupação do espaço público? Sim, todas as respostas estão corretas e, até certo ponto, misturadas. Segundo Bourriaud (2009), as obras hoje procuram constituir modos de existência ou modelos de ação dentro da realidade. Nos interstícios sociais, mais do que a afirmação de um espaço autônomo e privado, tomam como horizonte teórico a esfera das interações humanas. O modo de sua apresentação, bem como sua função, atesta uma “urbanização crescente da experiência artística” (Bourriaud, 2009, 20). Para o autor, a arte já não se liga ao sentimento de adquirir um território, como um espaço a ser percorrido. Este espaço se apresenta como uma duração a ser experimentada, como uma abertura para a discussão ilimitada. A cidade haveria permitido e generalizado a experiência da proximidade. Bourriaud se refere aos aspectos físicos da proximidade e, neste caso, Brasília é um caso à parte, mas que não pode também ser generalizado. Em determinados setores ela reforça as distâncias em sua escala monumental, fazendo com que você experimente a vida de uma formiga. Ao mesmo tempo, na região em que estou residindo no Plano Piloto, há muito mais proximidade, interação e diversidade de serviços e pessoas se comparados à região ou bairro de Curitiba onde morei.

Esse regime de encontro casual intensivo, elevado à potência de uma regra absoluta de civilização, acabou criando práticas artísticas correspondentes, isto é, uma forma de arte cujo substrato é dado pela intersubjetividade e tem como tema central o “estar-juntos”, o encontro entre observador e quadro, a elaboração coletiva de sentido (Bourriaud, 2009, 21).

O contorno da arte contemporânea vai além da sua forma material. Bourriaud compartilha com Michel Mafessoli (1996) a propensão da arte e da imagem em gerar vínculo devido seu poder de ligação (*reliance*), um princípio de aglutinação dinâmica. Para o autor da Estética Relacional, a arte é o lugar de produção de sociabilidade. Desenvolve um projeto político quando se empenha em problematizar a esfera das

relações humanas. Para Bourriaud (2009), a arte contemporânea é um estado de encontro fortuito. Provoca microcomunidades instantâneas, domínios de trocas, ínfimas revoluções no cotidiano urbano ao se inserir no tecido social e iniciar diálogos.

Entre as reivindicações e sentidos sinalizados nas falas das participantes da Queimada, havia críticas à acumulação de papéis e as triplas jornadas de trabalho, assim como revolta e ojeriza as frequentes e desrespeitosas abordagens cotidianas por parte dos homens. “Antigamente a gente lutava pra usar calças, pra trabalhar como os homens. Hoje eu luto pra fazer o que eu quiser, pra andar sem blusa na rua”, afirmou uma das participantes. “Jogar queimada com as meninas aqui hoje, é uma forma da gente brincar e ludicamente estar falando alguma coisa, tendo voz”.

Figura 18. “Queimada de Sutiã” na Esplanada dos Ministérios. Brasília (2016). Fonte: Registro fotográfico do autor.



“O Estado-nação tornou-se pequeno demais para os grandes problemas, e grande demais para os pequenos problemas da vida”. Daniel Bell

CAPÍTULO III

O JOGO DAS INTERVENÇÕES POÉTICAS E SUAS DISPUTAS

Utilizamos o termo jogo como metonímia ou figura de linguagem para nos referir à prática das intervenções poéticas a partir de uma possível analogia entre algumas das suas propriedades elementares. A palavra jogo é evasiva e condensa um pouco da hibridez que compõe o conjunto dos momentos que integram a situação da intervenção como um todo. Pode significar uma brincadeira ingênua ou uma manipulação planejada. Como no jogo as intervenções poéticas contêm: a presença de jogadores; a interatividade; algumas regras; as peças; os objetivos e as condições de vitória, empate ou derrota. A voluntariedade da participação é pré-requisito indispensável. Há estímulos, às vezes ludicidade ou a risco de efeitos negativos. A palavra latina, *ludus*, remete diretamente a jogo e a produção de prazer. O adversário pode ser oculto, explícito ou inexistente, mas é notável e intrínseco ao jogo a oposição de forças ou a existência de um conflito de interesses entre as partes.

É possível traçar entre eles, arte e jogo, um paralelo tendo em vista o conjunto dos elementos básicos que caracterizam a atividade de jogar. Se no primeiro capítulo as referências do Coletivo nos indicaram um pouco sobre as táticas e o modo coletivo de atuação que os posicionam na História da Arte e organizam os aspectos formais e operacionais das intervenções poéticas, iremos abordar agora não só os limites e estímulos que prescrevem as disposições para agir neste imenso tabuleiro representado pela cidade, mas principalmente o que está em disputa no jogo. O que está sendo disputado vai nortear o desenvolvimento dos próximos subcapítulos e nos informar sobre os fins, justificativas e demais ligações entre os diversos elos que compõe os sentidos da ação. Os discursos informados pelos agentes irão balizar as próximas questões a fim de apreendermos também os motivos que fundamentam e figuram como a causa das jogadas ou investidas do Coletivo Transverso.

As regras, sem as quais não existe o jogo, não são rígidas ou explícitas. Estão diluídas ao longo da dissertação, assim como estão na prática ou *ethos* dos agentes. Mas poderíamos resumi-las da seguinte maneira: o jogador (artista ou não) pode se valer de qualquer técnica ou peças (usualmente o lambe-lambe e o *stencil*) para que, a partir da potência do coletivo e de habilidades pessoais como destreza, inventividade e ousadia, dê um lance criando uma frase ou situação que figuram como instantes de desvio, fissura ou descontinuidade. O sentido preferencialmente deve permanecer em aberto para que se multiplique indefinidamente pelo público. Comumente está associado à apropriação e ressignificação do espaço público urbano, geralmente aliados à produção de territórios mínimos ou breves instantes de: identificação; vínculo; aproximação; particularização; imantação; pausa; reflexão; crítica; diálogo; questionamento; contestação; estranhamento; extravasamento; exaltação; experiência; vivência; entre outros.

Segundo Lyotard (2015, 32), falar é combater, no sentido de jogar, assim como os atos de linguagem provêm de uma agonística geral. O autor esclarece que há muitos tipos diferentes de jogos de linguagem, ou, categorias de enunciados além do saber científico. A poética, por exemplo, seria caracterizada como um “jogo de experimentação sobre a linguagem”. Para o autor, nem sempre se joga para ganhar. Poderia-se realizar um lance pelo simples prazer de inventá-lo, como no caso do estímulo da língua provocado pela fala popular e a literatura. “A invenção contínua de construções novas, de palavras e de sentidos que, no nível da palavra, é o que faz evoluir a língua, proporciona grandes alegrias” (Lyotard, 2015, 17). Numa sociedade em que a componente comunicacional torna-se cada dia mais evidente e incontestável, como realidade e problema, o autor acredita que o aspecto da linguagem adquire nova importância e não se limita a uma simples transmissão unilateral de mensagem, de um lado, ou, livre expressão dialógica, por outro. Ao abordar a imposição de limites que restringem a criatividade dos jogos de linguagem, o modo como descreve o discurso coloquial poderia ser aplicado na análise do jogo das intervenções poéticas.

No uso ordinário do discurso, numa discussão entre amigos, por exemplo, os interlocutores lançam mão de todos os meios, mudam de jogo entre um enunciado e outro: a interrogação, a súplica, a asserção, os relatos são lançados confusamente na batalha. Esta não é desprovida de regra, mas sua regra autoriza e encoraja a maior flexibilidade dos enunciados (Lyotard, 2015, 31).

Se na arte urbana a vitória é a finalização da ação, a derrota poderia ser atribuída a sua não conclusão por quaisquer razões. No que poderíamos chamar de empate, a intervenção sobrevive poucos dias, como no exemplo localizado em Brasília na quadra 715 Norte, que lá permaneceu pouco mais de duas semanas. Patrícia Del Rey, autora da intervenção, reagiu à notícia afirmando que iria refazê-la: “Odeio quando atropelam, ainda mais com tinta branca”. Chama atenção no comentário da artista o contraste entre certo desejo de permanência e a recorrente concepção efêmera ou temporária da arte urbana.

Figura 19. “Teu corpo é meu poema”, Brasília (2016). Fonte: coletivo transverso.blogspot.com e registro fotográfico do autor.



Em um jogo, sentimentos de euforia e tensão se misturam, além do que Huizinga (2000) chama de uma consciência de ser diferente da vida cotidiana que o acompanha. Certamente o conceito de jogo e os valores que o acompanham transformam-se ao longo dos períodos históricos. Se até o momento pré-revolução industrial, ele ainda podia ser percebido como vetor de equilíbrio, beleza ou harmonia, no século XVIII, passou a ser condenado pela Igreja por ser fonte de prazer e vício.

Sem adentrarmos nos pormenores deste universo, conceberemos o jogo, portanto, nem pela via comercial do desempenho e alto rendimento esportivo, nem pelo faz-de-conta fantasioso e quase irracional das crianças, mas pela sua capacidade em articular prazer e tensão, destreza e acaso, confronto e sociabilidade. Conceberemos o jogo, sobretudo, pela satisfação de excitação e emoção que o acompanha. Próximo do conceito de lazer em Elias e Dunning (1992), o jogo das intervenções poéticas de alguma forma também satisfaz uma necessidade de prazer e extravasamento, ainda que não figurem necessariamente como suas motivações primeiras.

Semelhante à concepção de lazer exposta pelos autores, parece haver no exercício das intervenções uma agradável tensão, uma excitação prazerosa que culmina em uma espécie de catarse no instante após sua realização e consequente relaxamento das tensões. “Intervir é bom, quase vicia”, manifestou Bagniewski durante a entrevista. Assim como no lazer, há que se ter tempo disponível. Porém, esse tempo livre no jogo das intervenções não é aquele liberto das ocupações do trabalho profissional, pois está vinculado justamente ao trabalho artístico, ou seja, é o próprio trabalho dos agentes. Elias e Dunning (1992) também questionam a oposição trabalho *versus* lazer e as abordagens que veem nos jogos uma forma de aliviar as tensões e desgastes do cotidiano ligado ao trabalho. Haveria, sim, para os autores, uma tensão específica no lazer que é procurada, uma forma de excitação agradável motivada pelo confronto do jogo como um meio de “contra-atacar” e atenuar as restrições e o entorpecimento da vida ligado ao controle dos impulsos e emoções (Elias e Dunning, 1992, 9). Por esta perspectiva, o jogo da arte se aproxima da função lazer dos autores. É a quebra das rotinas regulares da vida social, não excitantes, que une a prática das intervenções poéticas ao lazer.

Ambos, contudo, não devem ser confundidos. Embora existam inúmeras regularidades reconhecíveis que até certo ponto uniformizam a produção das intervenções poéticas, nos parece arriscado imputá-las de uma padronização na medida em que certos critérios e regras não estão explícitos ou organizados como estão no esporte e no lazer. Se ainda podemos considerar que os hábitos de consumo as aproximam, resta a ilegalidade e o ato criador como marcas que as distinguem. Se consumir, do *latim* “*consumere*”, diz respeito a gastar, tomar, pegar, não há dúvida que as intervenções são consumidas, mas, sobretudo, pelo público – como verificado nos números de compartilhamentos em redes sociais em destaque na primeira parte do capítulo anterior. Isso não exclui os artistas desta dimensão, frequentemente combatida nos discursos. Se eles fotografam as intervenções a fim de registrá-las, ao mesmo tempo, as disponibilizam ao consumo. Em última instância, se fotografar é uma forma de aquisição e de atribuição de importância, como afirmou a escritora e crítica de arte Susan Sontag (2004), artista e público trabalham juntos. O artista o faz no momento em que registra e seleciona um enquadramento, o público quando elege e compartilha determinado registro. Segundo Sontag, a necessidade de fotografar tudo, repousa na lógica do consumo. “Consumir significa queimar, esgotar e, portanto, ter de se reabastecer” (Sontag, 2004, 195).

Serão considerados jogadores todos aqueles envolvidos na realização da intervenção. O público certamente está envolvido no jogo, mas as questões relativas à recepção não serão contempladas com profundidade por não fazerem parte dos objetivos principais da dissertação. Assim como descreve Howard Becker (1977), é possível compreendermos a arte considerando-a como o resultado da ação coordenada de todos, cuja cooperação se faz necessária para que o trabalho se concretize da forma que lhe é característico. Embora se considere artista somente aquela pessoa cuja responsabilidade pelo trabalho foi atribuída, ou, quem o assina; Howard Becker argumenta que é mais justo e produtivo, do ponto de vista sociológico, conceber a criação a partir do conjunto dos participantes de todo o processo.

Além de um fenômeno social revelador de uma conjuntura histórica, Becker (1977) concebe a arte como expressão e resultado de tipos de interação social e de uma ação coletiva. A coordenação das atividades desse grupo de pessoas ocorre a partir de um conjunto de produtos materiais e concepções convencionais incorporadas numa prática comum. Segundo o autor, a interação das partes envolvidas produz um sentido comum do valor do que é por elas produzido coletivamente. A apreciação mútua das convenções partilhadas e o apoio que conferem umas as outras, “convença-as de que vale a pena fazer o que fazem e de que o produto de seus esforços é um trabalho válido” (Becker, 1977, 11). Nesta passagem o autor se refere à cadeia produtiva, que inclui o fabricante do instrumento musical que será utilizado na apresentação do instrumentista. Em nosso caso, a rede de cooperação e produção limita-se aos artistas e amigos envolvidos na ação. O funcionário da fotocopadora que reproduziu as imagens, por exemplo, não está integrado ao processo pois não tem consciência sobre a finalidade última da sua tarefa. Portanto interessa-nos a namorada (o) ou o amigo que deu carona e fez a fotografia. Estes, sim, estavam convictos sobre o uso e destino final dos objetos, além de se comprometerem por afinidade de interesses.

Como aponta Robert Darnton (1986), acerca da importância em se compreender a piada sobre o massacre de gatos²⁸, bem como seu valor ritual e

²⁸ Para o autor, entender o humor contido na cena da matança de um animal de estimação e indefeso, possibilita acessarmos um ingrediente fundamental da cultura artesanal e da história do trabalho nos tempos do Antigo Regime da França e Europa pré-industrial. Além de um divertimento popular naquele contexto sociohistórico, a agressão contida na tortura dos animais pelos operários deve ser compreendida a partir do valor ritual dos gatos e do lugar privilegiado que eles ocupavam no estilo de vida burguês da época. Os operários jogaram com um repertório de cerimônias e símbolos, logo, o ato atingiu ao mesmo tempo o patrão e a patroa ao violar o tesouro mais íntimo da casa burguesa – sem sofrer as consequências que um insulto ou agressão verbal acarretaria.

simbólico em um contexto histórico distinto, quando algum comportamento particularmente significativo foge à compreensão do pesquisador ou do que se espera de determinada situação, existe ali a possibilidade concreta de se descobrir onde captar um sistema estranho e importante de significação a fim de decodificá-lo. A ação do dia 12 de julho de 2015 – *stencil* em muro na quadra 109 Sul, já mencionada quando falamos do conceito de deriva – chamou a atenção pela incomum tranquilidade e demora com que se desenvolveu (sem autorização). Não era exatamente um muro, mas a parede de um estabelecimento comercial vago. O Cauê não estava presente e as duas Patrícias contavam com a participação de mais três amigos artistas brasileiros que estavam pintando seus personagens em seus respectivos estilos. Trago novamente o exemplo desta ação para destacar mais uma das táticas de fachada adotadas pelo grupo a fim de facilitar a realização da ação e conduzir a interpretação da situação. A discricção e rapidez frequentemente observada nas ações e favorecidas pelo uso do *stencil* e dos *sprays*, pode ser substituída por outra forma oposta de agir. Nesta ação atípica, que durou pelo menos duas horas, os jogadores espalharam os materiais pelo chão do lugar – como máscaras, luvas, tintas, pincéis – assumindo a condição de que ali se realizava o expediente de um ofício, ainda que na tarde de domingo. Muito à vontade e com os objetos esparramados pelo chão do local, entre um cigarro e uma conversa, os artistas reforçavam a legitimidade do ato e sinalizavam aos transeuntes algo como: artistas trabalhando, ou, em última instância, a cidade é nossa.

Figura 20. Intervenção poética na 109 Sul com outros artistas. Brasília (2015). Fonte: Registro fotográfico do autor



A estratégia não usual de demorar-se e não se preocupar com a rapidez da ação, confirma a fala da Patrícia Bagniewski do dia anterior, quando me convidou para o “rolê”. Ao questioná-la sobre o horário, se de dia ou de noite, prontamente afirmou que o dia era melhor e que não compreendia o gesto de intervir como transgressão, mas

como “o nosso trabalho”. Se o ato é juridicamente ilegal, não o é na percepção mais íntima dos agentes, que preferem concebê-lo como algo necessário. É antes de tudo sobre o direito à cidade que podemos compreender tais posturas. Se existe um eixo unificador dos sentidos atribuídos pelos artistas, ele se expressa na reivindicação não só pela fruição e acesso aos equipamentos e recursos urbanos, mas, sobretudo, pelo desejo de participação e reinvenção da cidade através de um exercício coletivo de moldar o processo de urbanização e discutir as prioridades e usos que definem seus rumos e as formas como a experimentamos. Segundo Harvey (2012,86), “estabelecer uma administração democrática sobre sua organização constitui o direito à cidade”. Ações que, além de difundir a arte do artista propriamente, funcionam como vivências ou experiências de extravasamento de emoções e vitalidade. Procuram fazer a crítica das condições da vida urbana por meio da abertura de novos sentidos para os espaços públicos preferencialmente através de dimensões lúdico-afetivas. Neste dia, na 109 Sul, os jogadores saíram vitoriosos da partida e concluíram o trabalho com êxito.

O espaço do jogo é o espaço da cidade. Esta que é mais que a tela do pintor ou o papel em branco do poeta. Mais que um suporte estático, é viva, dinâmica, imprevisível e cenográfica para o artista urbano, que se aproveita do leque de possibilidades que ela oferece. As particularidades do patrimônio arquitetônico-urbanista da cidade de Brasília, como afirmamos, não são aqui imprescindíveis para a motivação dos agentes na realização das intervenções. Nosso argumento se baseia na observação de que as ações do Coletivo Transverso, ainda que se concentrem em Brasília, acontecem da mesma forma e com as mesmas características em outras cidades do Brasil e exterior. Conceberemos as metrópoles, independente do modelo e critérios urbanísticos adotados, no que é por elas compartilhado, ou seja, as inúmeras facilidades condensadas com uma série de conflitos e contradições. Sassen (2010) afirma que podemos pensar nas grandes cidades como grandes lentes e um dos locais onde as tendências macrossociais se materializam e as contradições da globalização do capital podem se manifestar.

Por um lado as grandes cidades concentram uma quantidade desproporcional do poder corporativo e são um dos principais locais para a supervalorização da economia corporativa; por outro lado, concentram uma quantidade desproporcional de indivíduos em desvantagem social e são um dos principais lugares para sua desvalorização (Sassen, 2010, 106).

Uma das consequências deste privilégio estratégico concedido ao capital global, tem se revelado pelo fomento da reivindicação sobre a cidade por parte de seus habitantes. Se compreendermos por relegados todos aqueles aquém de uma participação efetiva nas decisões sobre o planejamento urbano em geral e definição dos usos do espaço público em particular, podemos afirmar que a maioria absoluta dos moradores permanecem excluídos pela tendência atual que concentra as decisões sobre a organização e os investimentos nas cidades. Essa desvalorização dos indivíduos de que trata Saskia Sassen quando analisa as cidades globais, está estreitamente associada a outros problemas urbanos que especialmente nos interessam, pois favorecem aquilo que os agentes percebem como o empobrecimento ou esterilização da experiência, nos termos de Jacques (2014), ou ainda, se preferirmos, de um processo de “destruição criativa” que tem desapropriado as massas de qualquer direito à cidade, segundo Harvey (2012, 85).

Estes fatores desqualificantes que são questionados ou subvertidos pelas intervenções poéticas, estão relacionados a outros como o ritmo acelerado das cidades, a intolerância, o medo, o individualismo, entre outros que poderíamos agrupar e resumir como espécie de desmanche da solidariedade em nome da sobrevivência. Pechman e Kuster (2014), acreditam que para se garantir esta sobrevivência, os pactos de convívio podem se reduzir ao mínimo: há mais perigos que prazeres, mais castigos que comemorações. A preocupação em conviver com o outro dá lugar ao resguardar-se dele. Individualidade negativa que impede que a pessoa se inscreva no coletivo e, no ideal do Coletivo, adote à cidade. Pechman e Kuster (2014) e Harvey (2012) acreditam que a cidade tem se transformado em um espaço exclusivo e de exclusão, onde a individualidade está cada vez mais se impondo à intersubjetividade, o que poderia levar ao fracasso da cidade como *locus* do acolhimento da alteridade e do pertencimento ao coletivo. O direito à cidade, segundo esta lógica, estaria progressivamente passando para o domínio dos interesses privados e individualizados.

Em entrevista para Revista Traços (no.5 de março de 2016), Patrícia Del Rey do Coletivo Transverso afirma que a cidade possui um potencial de comunidade mais gregário e criativo que aos poucos foi se perdendo e hoje em dia a usamos mais como dormitório ou para seguir o nosso fluxo de “casa-trabalho-casa”. Sobre a possibilidade de termos perdido qualidade de vida nas grandes cidades, ela nos respondeu:

Acho que sim. É muito como você interage no espaço. Por exemplo, se consegue morar perto do trabalho, você tem muito mais qualidade. Mas, na maioria, sim, perdemos. Tô falando numa posição que é muito fácil, classe média, média alta. Tudo bem, provavelmente não pudesse pagar esse “apê” se não tivesse vivendo em comunidade – porque é uma micro-comunidade – devemos focar nas comunidades. As pessoas trabalham muito e no tempo livre tem que gastar o dinheiro (Entrevista com Patrícia Del Rey, maio de 2016).

Poderíamos até mesmo questionar uma posição “muito fácil” atribuída pela artista a “classe média”. Mesmo reconhecendo seu privilégio de classe, e sem entrar nos pormenores acerca do polêmico e extenso debate sobre os melhores critérios que definem as classes sociais, poderíamos afirmar que hoje no Brasil a denominada classe “C” ou “nova classe média” – que segundo estudos que ainda adotam uma divisão por renda, coordenados por Neri (2008), entre 2002 e 2009, representam 54,2% da população brasileira –, é aquela que menos tem se beneficiado, proporcionalmente nos últimos anos, com o aumento de renda e do consumo. Segundo Scalon e Salata (2012), as classes mais beneficiadas foram àquelas mais próximas da base da estrutura social brasileira. Em outros termos, conforme conclui os autores, uma considerável parcela da classe trabalhadora que compõe a classe média, que por sua vez é formada em maior proporção por indivíduos brancos e de escolaridade médio-alta, estariam se aproximando dos setores mais baixos das classes médias.

O termo “comunidade” é frequentemente evocado pelos artistas como um contraponto de escala e valores com relação aos mega-projetos e empreendimentos associados às metrópoles. Mesmo diante das especificidades que constituem as capitais brasileiras, em especial o caso de Brasília, as metrópoles nacionais igualam-se nos discursos dos agentes por uma crítica à deterioração da qualidade de vida e ao predomínio de valores antagônicos quando cotejados à noção de comunidade, onde prevaleceria à intimidade e a particularidade. Dentro destas pequenas comunidades e grupos, como o Coletivo é percebido, haveria, segundo os artistas, uma possibilidade de cuidado recíproco entre os integrantes, de pertencimento, diálogo, encontros e identificação, valores estes regularmente projetados e tencionados para um ideal de cidade. Esta ênfase no localismo diversas vezes contrasta com uma percepção translocal e globalizada relativa à circulação dos trabalhos.

É como se houvesse uma lógica moral-normativa que permeasse as grandes cidades e contra a qual o gesto poético opõe-se como um filho que se rebela contra os desmandos e incongruências dos pais. A cidade não é concebida como um mal em si, mas como um espaço por vezes subutilizado e desperdiçado, na medida em que suas políticas públicas não contemplam as pessoas e a escala humana com a devida atenção e proporção. Espaço público, para os artistas do Transverso, envolto pelos fluxos de comunicação comercial e por um tipo de automatismo ou passividade da maioria dos habitantes que percorrem seus trajetos “casa-trabalho-casa” imersos numa dinâmica e organização urbana compreendida como enfadonha, inexpressiva, opaca, ou, sem vida. Considerando que um dos propósitos das intervenções poéticas, segundo os próprios artistas, é “lembrar as pessoas que o espaço público é delas”, transparece no discurso dos agentes não só a crença na existência de uma arte passível de ser realizada ou replicada por qualquer pessoa, assim como uma lógica cognitiva (e/ou imaginário de boa parte da população) que se refere à percepção e memória do espaço público como algo que não é seu, ou, melhor, que é todos e de ninguém ao mesmo tempo; cujo cuidado e responsabilidade costumam ser transferidos ao aparato Estatal e sua administração indireta vinculada. Como se objetivam os possíveis novos usos e apropriações do espaço comum propostos pelo Coletivo? A seguir, delinearemos também de que maneira o conceito do direito à cidade e sua reivindicação se entrelaça aos sentidos das intervenções poéticas atribuídos pelos agentes.

III.I: Direito à cidade: usos e apropriações do espaço público

Acho que a motivação principal vem dessa ânsia de expressão, de colocar a coisa na rua, de ser lido, de alcançar as pessoas, o público, as pessoas que precisam da poesia e dessa forma imediata. Ao mesmo tempo é permeada de toda uma reflexão, porque a rua é inexoravelmente política. É esse lugar que é permeado por todos os interesses, todos os desejos, todas as vontades contraditórias que tem na sociedade. Então é um lugar muito fértil. Outro dia lá escrevendo, aqui em Brasília, numa entrequadra, e o cara reclamou que eu estava sujando a rua: “Quem vai pagar pra pintar de branco de novo?”. Não precisa apagar. Deixa do jeito que está. Por que temos essa cultura – pois é uma construção cultural –, por que temos essa visão de que o branco é limpo? Por que uma parede grafitada é suja? Você não danifica a estrutura ou funcionalidade da parede. Ela continua sendo parede. Ela já é agressiva por si só enquanto parede. É um impedimento físico para as pessoas. Por que ela não pode ter um poema? Por que eu não posso me expressar? Por que eu preciso pagar alguém que vai aceitar ou não o que eu tenho pra dizer? Acho que esse tipo de coisa convida as outras pessoas a refletir, a dialogar, a se

expressar na rua e questionar diretamente o uso e a propriedade dos espaços coletivos. Por que uma parede de ônibus não pode estar recheada de desejos diferentes daqueles expressos na publicidade e consumo? (Entrevista com Cauê Novaes, junho de 2016).

Novamente parece vir à tona uma aguda reflexividade, no sentido de uma interrogação constante das formas sociais e revisão de valores que, em muitos casos, estimulam uma crítica ativa (Beck; Giddens e Lash, 1995). Novamente um diagnóstico enfermo e insalubre acerca da vida nas grandes cidades, ao menos no que diz respeito à previsibilidade das rotinas, na medida em que o Cauê acredita que as pessoas “precisam da poesia”. Este quadro estaria vinculado a um modelo de urbanização cujas decisões estariam concentradas não mãos de poucos.

O primeiro autor a utilizar a expressão “direito à cidade”, em obra-manifesto *Le droit à la ville*, de 1968, o sociólogo francês Henri Lefebvre criticou a abordagem alienante e limitada de apreender a cidade pelas vias técnicas e administrativas. Políticas urbanistas de um Estado autoritário e planificador que transformava o cidadão em objeto para controle e ordenamento, privando-o da condição de sujeito construtor da sua própria cidade. A década de 1960 foi decisiva para que um modelo radical de urbanização, associado à figura de Georges-Eugène Haussmann e Robert Moses, fosse questionado e rejeitado. Moses, em *Nova York* do pós 2ª guerra, implementou modelo semelhante de transformação urbana inspirado em Haussmann, encarregado das obras públicas de Paris em meados do século XIX, segundo (Harvey, 2012). Estes modelos, segundo o autor, ajudavam a resolver o problema do excedente ou absorção de capital ocioso através de uma urbanização baseada, a partir de agora, numa profunda transformação de escala. Segundo Harvey (2012, 77), essa transformação de escala através de abertura de autoestradas, por exemplo, não foi somente uma questão de reengenharia ou infraestrutura, mas responsável por mudanças drásticas no estilo de vida. O incremento do turismo e a promoção do consumo advindos destas mudanças, implicaram em inúmeras consequências sociais e foram pagos por uma alteração do panorama político, ou seja, por um redirecionamento do foco de ação da comunidade “para a defesa da propriedade e das identidades individualizadas”.

O conceito de direito à cidade nasce neste contexto onde o acesso a uma nova prosperidade foi negado a diversos grupos, como os afro-americanos nos EUA. Está ligado não só a um histórico de expropriações e remoção de parte da classe trabalhadora do centro da cidade ou ao direito de acesso aos recursos urbanos, mas, nos termos de

Harvey (2012), a uma tentativa de ampliar a participação na administração das cidades pela busca de um novo tipo de escala e experiência urbana. Neste ínterim, o conceito de “direito à cidade” foi explorado de diversas maneiras por diferentes autores. Conceberemos sua formulação a partir das ideias de David Harvey, pois para além da noção de usufruir o que já exista no espaço urbano, Harvey (2012) enfatiza a luta pela igualdade do direito de construir e transformar as cidades a partir do que anseiam seus habitantes. É contra uma depreciação criativa derivada dos processos de reestruturação urbana observados nos grandes centros, que o direito à cidade, nos termos expostos pelo geógrafo britânico, se une às reivindicações das ações poéticas.

A primeira disputa que envolve o jogo das intervenções, portanto, não diz respeito às artes visuais nem a poesia diretamente, mas a este movimento mais amplo que se refere ao exercício de participar, intervir, ocupar, discutir e exercer o direito à cidade, ambicionando uma administração mais democrática sobre a organização do processo urbano. A metrópole e sua dinâmica convertem-se no grande alvo para onde convergem as críticas, o debate e as soluções por meio da ocupação criativa e ressignificação poética dos espaços. É contra o que se entende por uma inércia de parte da população, que insistiria em delegar ao poder público a exclusividade dos cuidados e responsabilidades em relação ao destino e uso dos espaços públicos que as ações do Coletivo conclamam na maioria das vezes. Talvez mais do que uma inércia da população, que poderia sugerir um achatamento ou desconsiderar as diferenças de oportunidade e anseios, a compreensão dos agentes que toca o direito à cidade, se estabelece fundamentalmente pela vontade de superar os isolamentos e remodelar a cidade de forma diferente daquela que é entendida como imposta por um empreendedorismo Estatal preocupado com o empresariado e apoiado pelo capital corporativo. O que Harvey (2012,73) se pergunta, da mesma perspectiva analítica do Coletivo, é: o compasso e a escala da urbanização do último século contribuiu para o bem-estar humano?

O desejo de “construir a cidade” e dela “se apropriar” permeou a fala dos três integrantes do Coletivo. “Lembrar as pessoas que o espaço público é delas”, assim sentenciou Patrícia Del Rey sobre as ações do grupo. O pertencimento nem sempre está ligado a uma tradição ou enraizamento, mas na identificação como autor-produtor e membro responsável de uma coletividade em permanente construção. Participar é tornar público, tomar parte e fazer parte.

Você movimentar a cidade é um ato político. É você convidar as pessoas a se apropriarem da cidade. Se apropriando do espaço público, você tem uma noção maior de comunidade. É como se fosse fizesse parte da comunidade ativamente. Porque só pagar o seu imposto não é fazer parte da comunidade. Até porque a gente não sabe para onde vão estes impostos. É você delegar sua função de cidadão para outras pessoas (Entrevista com Patrícia Del Rey, maio de 2016).

O termo recorrente nos discursos, apropriação, que faz parte do vocabulário da História da Arte desde o final do século XIX para indicar a incorporação de objetos extra-artísticos, revela-se nas falas com os sentidos ora de ocupação, ora de participação ou resgate. O termo compreende o ato de tomar para si sem pedir licença ou autorização, mas, diferente da conotação negativa própria de quem toma para si, sem os devidos cuidados, algo que não é seu ou não lhe pertence, neste contexto aparece como um dever, uma recomendação, como se estivéssemos perdendo o espaço público. É utilizado aqui para expressar o efeito de tomar para si algo que é seu e que lhe pertence.

Independente do teor da intervenção ser ora agressivo ora gentil, parece incontestável que o interferir dialógica e criticamente no espaço público possui uma dimensão política intrínseca. Mas é um fazer político que se aproxima e incorpora o significado que Beck (1995) atribui a subpolítica, ou seja, refere-se a um renascimento não institucional, auto organizado e informal a partir de um esvaziamento político institucional. Os escândalos de improbidade e corrupção que envolve não só o Brasil, por exemplo, são tão frequentes, vultuosos e reconhecidos, que dispensam aqui serem listados para se afirmar o descrédito e uma crise de representatividade política generalizada. Cabe destacarmos que o político, segundo Beck (1995), invade e irrompe além das responsabilidades e hierarquias formais ou do Estado. Para o autor, foram os cidadãos que colocaram em debate questões importantes do nosso tempo como à causa ecológica, por exemplo.

O fenômeno social mais assombroso e surpreendente – e talvez o menos compreendido – da década de 1980 foi o inesperado renascimento de uma subjetividade política, dentro e fora das instituições. Neste sentido, não é exagero dizer que os grupos de iniciativa do cidadão tomaram o poder politicamente (Beck, 1995, 30).

No início de 2016, chamou atenção algumas pessoas trabalhando na reforma de uma calçada precária, quase inexistente, localizada em ponto de grande fluxo de pedestres na via W3 Norte, em Brasília. Chamou atenção porque é incomum o governo

do Distrito Federal realizar este tipo de obra por aqui e basta olharmos o péssimo estado geral de conservação das calçadas. Pouco tempo depois, já com a obra concluída, um *banner* no local informava: “Serviço realizado na base do mutirão voluntário. Custo zero ao governo e a população beneficiada. Custo do material: 1.500,00. Custo da mão de obra: 0,00”. O *banner* também indicava o prazo de execução da obra que foi de três dias, além de duas logomarcas de apoiadores. Apartado o sentido das intervenções poéticas da dimensão que diz respeito ao direito à cidade, atrelado ao que se costuma denominar de crise de representatividade, estaríamos reduzindo a complexidade e a importância social deste fenômeno. Nas imagens que seguem, outros exemplos da ampliação da participação informal, criativa e auto-organizada da população, ou, se preferir, de um possível retorno dos indivíduos à sociedade a partir da apropriação e ressignificação dos espaços públicos. Na última imagem, que mostra uma cerca ao redor da árvore, mais um exemplo das ações do Coletivo.

Figura 21. A e B) Reforma cidadã de calçada na W3 Norte; C) Faixa indicando a queda de abacates; D) Proteção de árvore. Brasília (2015). Fonte: Registro fotográfico do autor e coletivotransverso.blogspot.com



Na minha poesia eu coloco muito da cidade. No Transverso, eu pego minha poesia e coloco na rua. Com o Andaime (grupo de teatro) a gente também trabalha muito na rua. Minha pesquisa é a mesma. Vou lançar um segundo livro com 11 códigos “QRs”. A pessoa fotografa e vira um áudio com as poesias. É tudo tentar integrar indivíduo e *pólis*, e as peculiaridades do indivíduo. Porque é muito legal você passar e ver um poema de amor, você lembrar do amor, se identificar com aquilo mesmo no meio da cidade. Na verdade é você deixar o concreto mais fresco, sei lá, como se você pudesse tocar, sabe? Uma forma de dar mais vida a cidade (Entrevista com Patrícia Del Rey, maio de 2016).

O termo integrar utilizado no depoimento acima parece revelador. Poderia até soar incompatível ou contraditório, mas talvez não o seja na medida em que residir na cidade não implica em não estar ausente dela, distante, desligado, indiferente ou alheio ao que se passa. Durkheim (1997), preocupado em desvelar os fatores que possibilitam a coesão e a estabilidade das relações sociais ao longo do tempo e gerações, afirmou que a existência social só é possível a partir de um grau de consenso entre seus membros, consciência esta assentada em diferentes tipos de solidariedade que nos resguardariam do caos. A diferenciação seria a matriz da solidariedade, portanto, a divisão social do trabalho teria uma função análoga, isto é, estabelecer os laços e a integração do corpo social. Assentadas a partir da sobreposição dos interesses individuais aos coletivos, assim como por uma elevada densidade material e jurídica-moral, o desejo de “integrar indivíduo e *pólis*” colocados pela artista do Coletivo, poderia nos revelar o que Durkheim caracterizou como uma forte consciência individual típica das sociedades complexas em detrimento de uma consciência coletiva. Em outras palavras, o indivíduo não integrado a cidade (*pólis*) pode sinalizar uma forma identitária que expressa à crença no primado do sujeito individual em relação às pertencas coletivas.

Para Simmel (1967), a divisão do trabalho acentuada nas cidades impele a um aperfeiçoamento unilateral que poderia representar a morte da personalidade. Isso não significa que a metrópole não conduza ao impulso de uma existência pessoal individual. É fato que a especialização, tamanha a saturação de muitas das profissões, não torna hoje ninguém mais indispensável como outrora. Nossa dependência hoje tende a se constituir cada vez mais por grupos ou frações de atividades, isto é, cada vez menos por pessoas no sentido individual ou monádico da palavra. Se compreendermos personalidade como o conjunto de qualidades ou condições que definem a individualidade de uma pessoa em sua incomparabilidade, tal definição vai ao encontro

do que a artista chama de “peculiaridades”, ou seja, das características particulares ou atributos específicos de cada pessoa.

Segundo o autor, “os problemas mais graves da vida moderna derivam da reivindicação que faz o indivíduo de preservar a autonomia e a individualidade de sua existência” (Simmel, 1967, 13). Simmel se ocupará em demonstrar como a personalidade se acomoda e resiste aos processos de nivelamento desencadeados pelos mecanismos sócio-tecnológicos e por um aperfeiçoamento cada vez mais unilateral colocados pelo que denomina de cultura externa, objetiva e técnica de vida. Se por um lado aumenta a liberdade de movimento e a vida se torna incomensuravelmente mais fácil, por outro lado, ela seria composta cada vez mais por “conteúdos e oferecimentos que tendem a desalojar as genuínas colorações e as características de incomparabilidade pessoais” (Simmel, 1967, 26). Disso resultaria que o indivíduo apelasse para o extremo para resguardar sua personalidade. A preponderância da cultura objetiva nestes contextos, a interiorização da economia do dinheiro e a necessidade de autopreservação seriam alguns dos fatores que poderiam reduzir os indivíduos a quantidades negligenciáveis, substituindo também os contatos pessoais por interações breves e atitudes de reserva.

Um indivíduo menos reativo, mais calculista e avesso ao próximo, ou, ainda, como um “mero elo em uma enorme organização de coisas” (Simmel, 1967,26), é a antítese do comportamento aspirado pelo ideal do Coletivo aqui apresentado. Não se pretende, com a exposição deste quadro, uma generalização mórbida da vida na cidade, mas chamar atenção para uma possível afinidade entre a visão simmeliana e a forma com que os artistas interpretam uma parcela dos estados de ânimo nas grandes cidades contra as quais se busca um antídoto por meio das ações poéticas. Poderíamos também indagar se o tédio e a apatia, comumente associados pelos agentes à rotina da vida urbana, seriam produtos das facilidades dos grandes centros ou efeitos de uma suposta deterioração da nossa existência neste cenário?

É muito próximo desta gramática de sentimentos negativos e estados emocionais debilitados encontradas em Simmel (1967), que os agentes adequam seus posicionamentos e sustentam suas reivindicações de justiça. Segundo Boltanski e Thévenot (1999), dar-se conta de uma crise, pode implicar num movimento reflexivo interior e uma *performance* no mundo exterior. Neste processo, para os autores, poderia

haver uma espécie de retorno ao passado, de uma volta retrospectiva a partir da seleção de coisas antigas ou de palavras esquecidas a fim de se produzir uma narrativa que faça sentido. Dentre estas narrativas resgatadas pelos agentes, se destaca a ideia de comunidade e uma possível qualidade de vida associada a ela.

A noção de comunidade que a artista Patrícia Del Rey utiliza, seja a cidade como comunidade, seja a microcomunidade do Coletivo ou a das pessoas que dividem seu apartamento, é baseada na ideia de proximidade, intimidade e, novamente, de pessoalidade e participação. Comunidade aqui não tem o sentido de um agrupamento que se perpetua de modo “idêntico” através de gerações, mas como um tipo que emerge nas sociedades contemporâneas e supõe a existência de coletivos múltiplos, variáveis, efêmeros, “aos quais os indivíduos aderem por períodos limitados e que lhes fornecem recursos de identificação que eles administram de maneira diversa e provisória”, segundo Dubar (2005, 6). Desta perspectiva, para Gaulejac (2004), cada indivíduo se definiria por uma multiplicidade de pertenças que podem mudar no curso da vida. Deixar o concreto “mais fresco”, “tocá-lo”, revela uma tentativa de sensibilizar, humanizar, ou, de forma mais dramática, ressuscitar a cidade e as pessoas que nela vivem – ou vice-versa. Um gesto que pode ser compreendido como solidário, engajado e direcionado por uma preocupação com o “outro”. Aqui parece haver um envolvimento do “eu” com o “nós”, um sentimento e busca pelo pertencimento à cidade e suas microcomunidades, como o próprio Coletivo, considerando estes como pequenas associações translocais com “significações compartilhadas e práticas básicas de rotina” (Lash, 1995, 188).

Esse desejo de sensibilizar a cidade e integrar seus habitantes, também poderia ser apreendido pela perspectiva da “ética da estética” proposta por Maffesoli (1996). Nela, a socialização ocorreria na medida em que experimentamos algo juntos. A função estética (relativa à sensação, ao sentimento, etc), para o autor, seria responsável por atrair sensibilidades. A partir de algo exterior a mim, a partir de outrem, se operaria um reconhecimento de mim mesmo.

Pode-se dizer que se trata de uma socialização que é, talvez, específica, mas que não deixa de apresentar todas as características de socialização: a de integrar num conjunto e de transcender o indivíduo. Acontece que, para isso, a tônica é colocada mais na sensação coletiva que num projeto racional comum. Mas o resultado não é diferente: fazer participar desse corpo geral, de um corpo social. Nesse sentido, a estética, no sentido amplo, pode ter uma função de agregação, e fortalecer o que chamo de sociabilidade (Maffesoli, 1996, 41).

Outra possibilidade díspar de se interpretar essa mudança de postura que reivindica a participação e questiona uma possível lógica moral-normativa privativa e insensível sobre os usos e o planejamento dos espaços públicos da cidade, é através do próprio conceito de individualização. A individualização, ao contrário de qualquer sentido de atomização ou solidão, que é justamente o que o ato intervencionista poético demonstra refutar, aproxima-se do conceito de subpolítica na medida em que pressupõe a “desintegração das certezas da sociedade industrial” (Beck, 1995,25), ou seja, a desincorporação de velhos modos de vida e a reincorporação de novos a partir da produção de biografias individuais, ainda que predispostas a formularem novas certezas. A individualização, segundo Beck (1995) implica que a biografia padronizada é substituída ou se transforma em uma biografia escolhida, do tipo “faça-você-mesmo”. A individualização, motor desse processo que culmina na destradicionalização dos comportamentos e emergência da autonomia dos atores, mesmo que ainda dependentes em certa medida dos processos decisórios e segundo uma capacitação que na prática é bastante desigual ou assimétrica, tende a liberar progressivamente a ação em relação às estruturas.

Preservando os limites relativos à sociedade européia ocidental, se levássemos as últimas consequências os mecanismos que contribuíram ao longo do tempo da história do homem na cidade para que o indivíduo fosse coibido ou refreado de uma atuação ampla no seu espaço de convívio, a própria cidade, chegaríamos possivelmente nos processos civilizatórios que concernem ao controle das emoções. Processo civilizador que, segundo Elias (1993), diz respeito à interiorização das proibições que antes eram impostas de fora, sem desconsiderar, contudo, nossa disposição natural ou biológica para apreendermos o controle dos impulsos sem os quais a vida social seria impossível. Essa transformação paulatina da economia psíquica e da estrutura da personalidade do homem fortaleceu mecanismos de autocontrole sobre as pulsões e emoções, contribuindo para uma passagem do controle social para a autocoerção. Se atentarmos aos exemplos das intervenções poéticas, é possível identificarmos que alguns dos principais sentidos atribuídos pelos agentes são atravessados por este duradouro processo de longo prazo de negociações, reflexos e reações frente a um aparato de investimentos de controle social externo (por meio de leis) e mecanismos internos, que atuaram e ainda atuam sobre o controle dos espaços sociais, dos afetos e condutas.

A prática das intervenções não sintetizam uma contravenção e um meio de extravasar emoções e descontentamentos, muitas vezes, reprimidos? Do que estamos tratando senão de possíveis mudanças de comportamento, conduta e sensibilidades? O que justifica a tímida participação na vida pública das cidades por grande parte dos cidadãos, senão hábitos que operam pressionados por uma camada de medos, de leis, pelo monopólio do uso da violência e um autocontrole com finalidade última de prevenir transgressões e manter a ordem? Elias e Dunning (1992, 96) quando abordam a batalha entre os controles sobre os impulsos e vice-versa, não estão nos informando acerca de uma necessidade que nos foi reprimida no decorrer do processo civilizador e que, de alguma forma, é compensada pela busca da excitação da luta simulada e materializada nos jogos e no lazer?

A excitação agradável motivada pelo combate simulado de um confronto desportivo é um exemplo elucidativo de uma instituição que utiliza uma forma natural específica para contra-atacar, e talvez resolver, as tensões provocadas, as quais se desencadeiam em ligação com o controlo dos impulsos. (...) Para serem considerados normais, espera-se que os adultos vivendo nas nossas sociedades controlem a tempo sua excitação. Em geral, aprenderam a não se expor demasiado. Com grande frequência já não são capazes de revelar mesmo nada de si próprios. O controlo que exercem sobre si tornou-se, de certo modo, automático (Elias e Dunning, 1992, 96-103).

Essa pequena digressão pode ser oportuna não só para pensarmos o valor político das intervenções poéticas na medida em que reclamam o espaço público e o direito à cidade, mas também porque subvertem e fendem o processo em curso que diz respeito a uma teia complexa de interdependências da qual deriva uma ordem irresistível que subjaz o processo civilizador, segundo Elias (1995). Não se pretende aqui, ingênua e forçosamente, explicar ou compreender o fenômeno urbano de arte que desponta há pouco mais de quatro décadas pelo processo civilizador que se intensificou nas côrtes do século XVII e XVIII, mas sugerir que é neste momento de adensamento geográfico populacional, que a preocupação para que a vida caminhe em sociedade por uma via estável e uniforme se acentua. Mesmo sem um planejamento, segundo Elias (1995), a vida instintiva e afetiva em tal processo foi investida não só de cálculo, mas por uma rigorosa organização a fim de que cada ação individual desempenha-se uma precisa função social. As intervenções urbanas de arte, como aponta Glória Diógenes²⁹,

²⁹ Afirmação proferida pela antropóloga da Universidade Federal do Ceará, em seminário “Arte urbana, continentes e fronteiras”, realizado pelo Instituto de Ciências Sociais de Lisboa (2014).

sintetizam imagens do desassossego, da desobediência ou de um “vandalismo restaurador”? Parece-nos que desassossego e desobediência, possivelmente, sim. Vandalismo acaba soando desmedido, enquanto, restaurador, se o empregarmos como reanimar e “dar vida”, segundo o discurso dos artistas.

Se existe uma função ou sentido que as intervenções poéticas não desempenham é aquela dirigida exclusivamente pela exatidão de qualquer uma das funções e sentidos que possam ser atribuídos a ela. O sentido em aberto ou a polissemia, como já afirmamos, é um dos seus grandes trunfos para se buscar uma pluralidade de diálogos e para que a imputação ou especulação de diferentes motivações e sentidos ocorra por parte do público. Se o risco do diálogo é o mal-entendido, segundo Appadurai (2009), temos a impressão que o mal-entendido é uma das matérias-primas das intervenções poéticas, senão a principal. A disputa pelo direito de participar e reinventar a cidade “de baixo pra cima”, parece abarcar outras controvérsias que se fracionam através dela, tais como: legal *versus* ilegal; público *versus* privado ou transgressão *versus* ordem.

As intervenções são resistências e são formas de provocar rupturas, rachaduras, desvios, imperfeições num tipo de discurso dominante, fora a coisa da disputa pelo próprio espaço, tipo, eu posso estar aqui ou não posso estar aqui? O espaço é público ou é privado? Eu tenho direito a minha cidade ou não? Tudo isso são camadas de uma mesma ação (Entrevista com Cauê, junho de 2016).

Figura 22. “Não pise nos outros” (2013) e Oficina de *stencil* na Funarte (2014). Brasília. Fonte: coletivotranverso.blogspot.com



Uma parede antes não destinada à poesia pode se transformar em uma parede para tal fim. A advertência para o cuidado com a grama pode adquirir um novo uso ou destinatário. Sempre com uma dose de ironia, as intervenções poéticas costumam portar

uma crítica e/ou reflexão sobre convenções, padrões ou comportamentos naturalizados no contexto da espacialidade pública urbana. É também contra uma tendência em controlar e direcionar o fluxo da vida cotidiana, que estes gestos procuram instaurar uma fissura, desvio ou descontinuidade. Na composição do cenário de Brasília, segundo Farias (2015, 342), o lema “ordenar e homogeneizar para progredir” teria sido o principal alicerce hermenêutico e normativo no empenho pelo planejamento dos elementos disponibilizados para a nova capital brasileira. Acreditamos que estas trajetórias de usos urbanos apoiadas em eixos de previsibilidade não são exclusividades de Brasília, embora aqui se potencializem e saltam aos olhos. Intervir poeticamente poderia, para os artistas, politizar a produção social do espaço na medida em que se pretende incitar o direito à criação e fruição do mesmo a partir de uma participação direta das pessoas sobre o que são as prioridades e os interesses coletivos. Para o Transverso, o fator surpresa que a intervenção poética potencialmente contém, além da autonomia da mensagem “diferente daquelas expressas na publicidade e consumo”, possui uma capacidade em romper momentaneamente com o que se entende por um nivelamento achatado dos comportamentos, emoções e percepções que as trajetórias rotineiras “casa-trabalho-casa” costumam alimentar.

Embora algumas rotinas sejam imprescindíveis ao aperfeiçoamento de determinadas atividades e não necessariamente ruins ou empobrecedoras, a sequência de procedimentos e o hábito de realizar algo sempre do mesmo modo e mecanicamente pode certamente desencadear um sentimento enfadonho e de esmorecimento. Para Elias e Dunning (1992, 149) as rotinas seriam canais correntes de ação reforçadas pela interdependência dos outros, impondo ao indivíduo um grau elevado de regularidade, estabilidade e controle emocional na conduta. Bloquearia, assim, outras linhas de ação, “mesmo que estas correspondam melhor à disposição, aos sentimentos, às necessidades emocionais do momento”.

São as ambiguidades latentes que fazem das cidades um objeto infindável e instigante a ser desvelado. Assim como podem conferir liberdade dos controles pessoais, abrigo uma pluralidade de arranjos e iniciativas, também podem provocar um efeito redutor e nivelador no tocante à superficialidade e reserva dos contatos (Simmel, 1967). É contra o que os artistas entendem como uma espécie de empobrecimento da experiência, evidenciada pelo cálculo e pela opacidade que perpassam o ritmo e as colorações dos espaços e grande parte das interações fora dos

grupos e comunidades, que as intervenções parecem se contrapor. Num momento em que as grandes forças da economia corporativa e do capital global afirmam a insignificância do lugar e dos seus detalhes (Sassen, 2010), a ocupação poética age procurando instaurar pausas, revelar sutilezas ou traduzir questões latentes de uma localidade específica – mesmo que esta se caracterize como um lugar de transitório.

A cidade possui um potencial de comunidade mais gregário e criativo que aos poucos está se perdendo. Hoje em dia a gente usa a cidade muito mais como dormitório ou para seguir o nosso fluxo de casa-trabalho-casa. As pessoas finalmente percebem a cidade ao se depararem com um poema e de alguma forma, elas saem dessa rotina”. (Coletivo Transverso para Revista Traços, n. 5, março de 2016).

Mais que um núcleo denso e permanente de indivíduos heterogêneos ou centro controlador da vida econômica, política e cultural que exerce influência para além de suas fronteiras (Wirth, 1967), o Coletivo concebe a cidade, sobretudo, pela concepção de Park (1967), ou seja, como um estado de espírito, um corpo de sentimentos, atitudes e zonas morais, ainda que cada vez mais exploradas como mercadoria privilegiada. O mobiliário e a organização arquitetônica ainda são dispositivos que se tornam vivos somente quando acionados e interligados pelos usos e costumes, conforme descreve Patrícia Del Rey quando afirma que “a cidade é uma coisa viva que está sendo construída todos os dias”, ou, no trecho: “na verdade é você deixar o concreto mais fresco, sei lá, como se você pudesse tocar, sabe? Uma forma de dar mais vida a cidade”. A cidade é entendida pelo Coletivo como um organismo vivo ou um grande palco. De modo semelhante à concepção de Ezra Park, que vê a cidade como possuidora de vida própria, Canevacci (1993) também se refere às cidades polifônicas como um organismo subjetivo e vital, que elabora sua própria linguagem e absorve como uma esponja o que nela acontece.

Atualmente o direito à cidade transcende as questões de grupos marginalizados ou periféricos que lutam contra remoções, demolições ou processos relacionados à especulação imobiliária, que sob o argumento da valorização do local, aumentam consideravelmente os custos dos bens e serviços inviabilizando a permanência de moradores antigos com menos recursos. O direito a cidade não trata somente da segregação socioespacial de parte da população, mas da exclusão de qualquer pessoa aos benefícios da vida urbana. A partir da década de 1990 a expressão criada por Lefebvre é retomada e expandida por movimentos sociais e reivindicações coletivas que sugerem utopias diversas ligadas ao desejo de um mundo melhor. Quando dizemos que

a cidade representa um importante eixo unificador das inquietações e motivos contra os quais as práticas das intervenções poéticas se dirigem, estamos nos referindo aos valores que informam as visões que, por sua vez, orientam as atitudes dos integrantes do Coletivo Transverso. Valores que repousam em uma nova justificativa vinculada a recuperação do senso de participação na vida pública da cidade, na desestabilização de um imaginário cristalizado sobre os usos deste espaço e sobre a lógica que define seu ordenamento e autoriza quem deve e o que pode ser alterado.

Se considerarmos que o direito à cidade diz respeito à sobreposição dos interesses coletivos sobre os particulares com a finalidade de que todos possam participar e usufruir o espaço urbano (Harvey, 2012); as demandas expressas pelo Coletivo se inserem neste grande *slogan*. Para Harvey, a cidade também é um organismo dinâmico que é moldado por nós, assim como nos molda. Se as cidades estão se transformando em espaços de reciclagem de capitais, assim como em bons lugares para se investir e não para viver, segundo o autor, poderíamos nos perguntar: em que estamos sendo moldados? Harvey destacou, no seminário “Cidades Rebeldes”³⁰, que grande parte dos conflitos urbanos devem ser compreendidos segundo um desconforto existencial de grandes parcelas da população marginalizadas de suas próprias cidades.

Para Nielsen (2013), o papel fundamental da arte nos ambientes urbanos de hoje é questionar o modo como os moradores da cidade se relacionam com ela. Nesse sentido a autora está convencida de que o ato de identificação e engajamento não pode ser subestimado. Sabine Nielsen (2013), defende que a importância central do projeto da arte e sua capacidade de intervir diretamente na paisagem urbana, está no convite performativo que ela faz aos moradores, na sua autonomia e possibilidade de produzir um campo parcialmente independente de reflexão estética e política.

Uma pré-condição para que um encontro dinâmico e que produza efeitos possa ocorrer é a possibilidade da arte oferecer aos moradores da cidade que passam pela obra um sentimento de inclusão em sua esfera, um sentimento de que ela lhes diz respeito e de que eles são emocionalmente afetados em algum sentido que pode até mesmo ser o não verbal e isento de qualquer reflexão teórica (Nielsen, 2013, 268).

³⁰ David Harvey em Seminário “Cidades Rebeldes” promovido pelo Sesc-SP e Boitempo Editorial, junho de 2016.

Semelhante visão acerca da junção entre práticas estéticas e políticas, naquilo que Rancière (2005, 17) denomina de “partilha do sensível”³¹, o autor concebe as práticas estéticas como formas de visibilidade das práticas de arte, do lugar que ocupam e do que fazem com relação ao comum. “As práticas artísticas são “maneiras de fazer” que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade”. Exemplo menos frequente de intervenção “não verbal”, o exemplo abaixo da ação do Coletivo Transverso reitera este estreito laço entre arte e política, ou, entre as intervenções poéticas e o direito à cidade – como um direito de repensar as cidades e a nós mesmos – através de “hortas urbanas”. Em janeiro de 2015, o Coletivo realizou a intervenção chamada de “Posto de saúde provisório”, em frente ao endereço destinado ao Posto de Saúde da Vila Telebrasília, em Brasília-DF.

Figura 23. “Posto de saúde provisório”. Brasília (2015). Fonte: Registro fotográfico de Mayara Monteiro (coletivotransverso.com.br)



Com a expansão urbana desenfreada, ainda segundo a fala de Harvey no mesmo Seminário, se consolidou um mal-estar urbano generalizado que se cristalizou nas manifestações que surgiram no mundo nos últimos anos, incluindo as jornadas de junho no Brasil em 2013. É importante, para o autor, entendermos estes protestos como processos. Harvey acredita que não haverá mais momento ápice revolucionário que resolva tudo, mas pequenas revoluções lentas que precisam de uma mudança de mentalidade e de processos democráticos de tomada de decisão. “Rebeliões são importantes porque mostram que outra sociabilidade é possível. As pessoas que foram as ruas na Turquia, onde estive por muito tempo, perceberam que estavam alienadas umas das outras e que existia outra forma de ver e fazer a cidade”.

³¹ Partilha do sensível, para Jacques Rancière (2005), se refere ao sistema de evidências sensíveis que revela a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Fixa, portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição dos lugares, para o autor, se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividades que determinam a maneira como o comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha.

Em meio a este cenário, acredita que o direito à cidade emerge como uma pauta capaz de unificar diversos movimentos sociais que lutam pelo direito à saúde, moradia, educação e democracia, por exemplo. Poderíamos acrescentar nessa equação, com pouca margem de erro, o direito à arte e uma cidade com mais qualidade e poesia no sentido mais amplo que o termo possa envolver. Uma cidade que possa ser fruída e transformada pelas pessoas. Sobre as motivações do Coletivo Transverso e a opção pela rua como espaço e suporte privilegiado, Cauê destaca novamente o fazer político, direto e sem intermediário das intervenções. A própria elaboração artesanal do *stencil*, o cuidado pela consiçã das ideias, seu custo, o tempo e o risco assumidos na ação, faz com que a palavra na rua, segundo Cauê, tenha mais poder e relevância: “é uma palavra que vale mais”.

A rua é um lugar político por excelência. O lugar onde todas as vozes estão presentes de algum jeito. Quem não tem acesso à mídia tradicional, jornal, publicidade, acaba escrevendo nas paredes. Então é um recurso para quem não tem outros recursos. Ao mesmo tempo é um lugar que está sujeito a todo tipo de resposta e de diálogo. É um lugar muito fértil e interessante porque se você escreve um poema e guarda na sua gaveta ninguém vai ver. Se você escreve um poema e bota no *twitter*, rapidamente vai ser soterrado pela quantidade de informações que tem ali. Agora se você escreve num poste, parada de ônibus, passagem subterrânea, por exemplo, num tapume, aquilo bem ou mal fica lá. E se for apagado ou coberto, demanda o esforço de outra pessoa. Então eu acho que existe como níveis de relevância que a gente dá para o que quer dizer, sabe, o risco que a gente está disposto a correr pelo que a gente quer dizer, o custo de trabalho, de dinheiro que a gente tem para introduzir um discurso na rua é muito diferente do custo que você tem de um *facebook*, por exemplo. Na rua você precisa trabalhar mais o texto. Se você vai fazer um *stencil* cortado à mão, cada letra requer um trabalho, requer uma reflexão. Então, acho que a motivação vem muito disso, é uma palavra que vale mais. Ela é mais importante, porque ela requer esse tempo, esse trabalho, esse dinheiro pra ser expressa, então, é uma coisa que tem mais poder. Junto com isso tem a dificuldade de publicar um texto e tal. É difícil entrar no mercado editorial, então, por um lado tem uma opção que é mais imediata, que não requer curador, editor, alguém que vai lá aprovar, controlar o seu texto e modificá-lo. É uma coisa direta de você com a rua e depois é uma coisa direta da rua com as pessoas, com quem vai ler e ter aquela vivência com a coisa na rua. Quando você coloca na rua a resposta é imediata. Também quando você está colando vem alguém e conversa, promove um diálogo, um encontro, que é muito diferente de quando você escreve um texto e aquilo é publicado num livro. Porque a pessoa que vai ler o livro vai precisar de outros meios para alcançar o autor (Entrevista com Cauê Novaes, junho de 2016).

Embora o discurso dos agentes ora transpareça isento de mediações ou emancipado do campo artístico hoje regido mais do que nunca pelo mercado, segundo Lypovetski e Serroy (2015), a visão do Coletivo vai ao encontro da concepção aqui

exposta de direito à cidade por Harvey (2012), na medida em que ambas preocupam-se com as transformações no estilo de vida decorrentes de um modelo predominante de expansão do processo urbano. Modelo este compreendido pelo controle hegemônico do Estado e do capital, que tende a transformar a cidade em mercadoria. O direito à cidade como tem se constituído, nos termos de Harvey (2012), estaria paulatinamente se restringindo a uma pequena elite política e econômica apta a desenhar a cidade segundo seus gostos e critérios. A maioria da população, segundo esta lógica, estaria sendo desapropriada das decisões sobre as prioridades e destino do espaço em que habita. A questão levantada pelo Coletivo é sobre qual o tipo de cidade nós queremos e quem deve exercer o poder de decidir e moldar o processo de urbanização.

Não se pretende estabelecer uma hierarquia de prioridade ou valores entre os sentidos ou disputas no jogo das intervenções. A intervenção pelo direito à cidade, como (sub)política ou arte-política é fundamental e se mescla aos demais sentidos, perpassando a fala dos três integrantes do Coletivo através da ideia de “construção”, “participação”, “apropriação” e “particularização” da cidade. Ao contrário, os três sentidos em disputa que elegemos a partir do depoimento dos atores – a cidade, a palavra e a experiência – são interdependentes e mutuamente atravessados um pelo outro, isto é, a disputa pelo direito à cidade é realizada por meio das palavras e da corporalidade que se lança neste espaço. Não há vivência e experiência descolada do espaço físico da cidade, assim como não há ação política apartada da palavra e da sua escrita. Segundo Bhabha (2014) devemos reconhecer o papel e força da escrita, sua metaforicidade, como matriz que define o social e o torna disponível para a ação, para a prática política. Por que a palavra na rua “tem mais valor”? Qual o estatuto do artista e de autoria, na visão do Coletivo? Por fim, quais as narrativas estão em disputa neste jogo?

III.II: A palavra em disputa: construção e desconstrução de narrativas

A “ânsia de expressão” apontada na fala do artista do Coletivo como uma das motivações primeiras, nos remete a um questionamento do dramaturgo e escritor irlandês, Samuel Beckett, que, entre suas profundas crises e conflitos perante o ato de escrever, afirmava a existência de uma espécie de paradoxo do artista diante o qual se

via obrigado a se expressar ainda que não tivesse o que exprimir, nem com o que exprimir. Para além de uma usual inquietude associada à figura dos artistas, ou melhor, ao ato criador, é para uma tensão latente com relação ao estatuto do artista que iniciaremos essa discussão, na medida em que esta percepção interfere na justificativa que reivindica uma disponibilidade quase generalizada de se intervir na cidade, ou seja, de que todos são potenciais criadores. Ao mesmo tempo em que os atores do Coletivo reconhecem as vantagens de suas posições diferenciadas enquanto artistas e classe social a que pertencem, também acreditam na possibilidade das intervenções incitarem ou “convidarem” o público para igualmente intervir, ou seja, se o que o Coletivo produz é arte, eles veem os cidadãos como artistas em potencial?

Poderíamos afirmar, sob esse argumento, que as características do fazer e circular das intervenções poéticas, até certo ponto inovadoras ou disruptivas, convivem com um postulado moderno da criatividade e uma convicção idealizada de artista perigosamente frágil, pois condensada na crença de que todos somos artistas. Para Thierry de Duve (2003, 96) este postulado moderno da criatividade absoluta e uniforme diz respeito a um modelo vinculado a Escola da *Bauhaus*³² que, mesmo presente em muitas escolas de arte hoje, teria desatado em crise e perdera seu crédito desde os anos de 1960. Poderíamos nos perguntar, em outras palavras, se esse regime de singularidade composto por boas doses de criatividade, excentricidade ou anormalidade exigidas do artista, segundo Heinich (2005), estariam hoje superados, ou, seria o regime de singularidade que perdera sua potência na medida em que a maioria das profissões e atividades econômicas passaram a trazer a marca da ambição estética, segundo Lipovetsky e Serroy (2015).

³² A Bauhaus é marcada pela ideia de que a forma artística deriva de um método e de um problema, o que leva à correspondência entre forma e função, sem abrir mão do desenvolvimento das habilidades manuais aliada às novas tecnologias a partir de uma ligação entre arte e indústria. “Criemos uma nova guilda de artesãos, sem as distinções de classe que erguem uma barreira de arrogância entre o artista e o artesão”, declara o arquiteto germânico Walter Adolf Gropius, quando inaugura a Bauhaus, em 1919. Criada com a fusão da Academia de Belas Artes com a Escola de Artes Aplicadas de Weimar, Alemanha, a nova escola de artes aplicadas e arquitetura traz na origem um traço destacado de seu perfil: a tentativa de articulação entre arte e artesanato. Ao ideal do artista artesão defendido por Gropius soma-se a defesa da complementaridade das diferentes artes sob a égide do design e da arquitetura. O termo *bauhaus* – *haus*, “casa”, *bauen*, “para construir” – permite flagrar o espírito que conduz o programa da escola: a ideia de que o aprendizado e o objetivo da arte ligam-se ao fazer artístico, o que evoca uma herança medieval de reintegração das artes e ofícios. A proposta de Gropius para a Bauhaus deixa entrever a dimensão estética, social e política de seu projeto. Trata-se de formar novas gerações de artistas de acordo com um ideal de sociedade civilizada e democrática, em que não há hierarquias, mas somente funções complementares. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br> em 15/04/2017.

Os jardineiros se tornaram paisagistas; os cabeleireiros, *hair designers*; os floristas, artistas florais; os cozinheiros, criadores gastronômicos; os tatuadores, artistas tatuadores; os joalheiros, artistas joalheiros; os costureiros, diretores artísticos; os fabricantes de automóveis, criadores de automóveis (Lipovetsky e Serroy, 2015, 29).

Acreditamos que a afirmação do Cauê, de que as intervenções poéticas convidam as pessoas a se expressarem na rua, não implica necessariamente que estas pessoas são ou tornam-se artistas, mas, sim, criadores ou co-autores. Percebe-se também que a crença numa generalização criativa colocada pelo Coletivo não exclui o valor da originalidade, porém, em alguma medida minimiza o que alguns autores chamam de imperativo da singularidade ou a figura de exceção do artista. Se partirmos do pressuposto de que a arte se faz de rupturas e inovações, quando a criação artística faz parte das indústrias do lazer e o fora da norma – ser inovador e criativo – se torna a norma, ao modo exposto pelos autores Lipovetsky e Serroy (2015), é provável que as formas de transgressão artísticas ou se enfraqueçam ou precisam ser revisadas. Talvez o que se possa defender com certa segurança é que, como afirma Heinich (2005, 139), “o artista, cada vez mais, não será mais só aquele que produz obras de arte, mas, sobretudo, aquele que consegue fazer-se reconhecer como artista”.

A identidade do artista urbano, ainda que bastante multiforme, nem sempre recorre mais obrigatoriamente à categoria do gênio ou do estilo individual, vide a formatação dos lambes do Coletivo que, mesmo estabelecendo uma identidade visual particular, parecem ter sido realizados por qualquer pessoa. Esta afirmação não se aplica à elaboração do conteúdo das mensagens e não pretende menorizá-las. Estamos somente sublinhando o que se considera uma relativa simplificação formal, isto é, no que toca à opção por fontes tipográficas em “caixa alta”, na cor preta e sobre o papel branco, como ocorre na maioria dos casos. Já afirmamos inicialmente que esta simplificação e seu enigma é possivelmente o que mais a particulariza e estimule sua reverberação.

Ao contrário do talento inato associado aos gênios, a habilidade ou destreza não são dadas e podem ser adquiridas. Para o autor Thierry de Duve (2003), o talento das artes ligado ao academicismo cedeu lugar à criatividade, espécie de combinação de inventividade e imaginação distribuída universalmente ou disponível a todos. Assim como se desenvolveu um paradigma da singularidade – paradigma enquanto esquema que define o sentido comum da normalidade –, a história da modernidade também cria o

slogan “todos nós somos artistas” ou “cada pessoa é um tipo especial de artista”. É como se um mito, o do talento, fosse deslocado por outro, o da criatividade, agora conectado a um ideal de igualitarismo. Ambos parecem hoje coexistir mutuamente com uma importante diferença: enquanto o talento tinha uma distribuição parcial e específica para determinada atividade, segundo Duve (2003), a criatividade, como o Coletivo a compreende, segue um princípio universal e, desde que você a descubra e a desenvolva, poderá aplicá-la sobre qualquer atividade. O apelo universal da criatividade apregoado pelos artistas do Transverso parece em alguns momentos desconsiderar que poucos poderão realizá-la, na medida em que esta prescinde, entre outros atributos e recursos, de um tempo livre cada vez mais raro.

Seja como um intruso que inventa dispositivos para habitar outros campos culturais, seja reativando formas de arte já historiadas, ou ainda, como um diretor selecionando “o que vai se passar na frente da câmara” (Bourriaud, 2003, 78), as novas reconfigurações sobre o estatuto de artista e a grande diversidade nos modos de ser artista, quando não carregam a marca da desconfiança (lá vem mais um artista), podem trazer consigo uma espécie de aval social (a tal “licença poética” que abarca quase tudo). Mais de uma vez ouvimos relatos do Coletivo Transverso afirmando ter escapado de uma situação de conflito com a polícia ao demonstrar ou comprovar sua condição de artista, ou seja, convencendo-os de que aquela “pichação” era a proposta de trabalho de um grupo de artistas. O fato é que no caso dos lambes (papel e cola), assim como a própria legibilidade da fonte tipográfica, (geralmente a “*impact*”), contribuem para que a sua carga transgressora e ilegal sejam aceitas ou toleradas. Ademais, não fossem as características étnico-raciais e de capital cultural, dificilmente o Transverso poderia, com certa facilidade, reivindicar o direito à cidade, ou, “se expressar na rua e questionar diretamente o uso e a propriedade dos espaços coletivos”, como atestou Cauê e como verificamos na “Queimada de sutiãs”.

Atributos exaustivamente defendidos pela História da arte como o estilo único, a obra individual, pura, verdadeira e original vinculada à figura do gênio e das vanguardas, tinham seus equivalentes no projeto da modernidade e articulavam-se como espelho um do outro, especialmente pela crença na verdade universal do conhecimento e do progresso como negação ou ruptura com a tradição. Segundo Belting (2006), ambos formavam um programa obrigatório e coletivo de identidade. De modos distintos, mas com pressupostos intercambiáveis, a história da arte e a modernidade projetaram e impuseram uma visão de mundo e futuro idealizados, dissimuladamente

universais e incluídos. Esta grande narrativa universal eurocêntrica, ou euro-americana após 2ª guerra, antes verticalmente imposta ao mundo, agora vêm sendo atravessada por novos relatos e uma história escrita da imagem atrelada a auto-gestão dos indivíduos, a novas instâncias legitimadoras (como a *internet*) e uma diversidade híbrida de expressões artísticas das quais as intervenções poéticas também fazem parte. Fruto da redefinição deste regime discursivo, as intervenções poéticas são tomadas de posições e posturas adotadas dentro dessa metanarrativa que definiu e, em certa medida, ainda define os parâmetros artísticos.

De acordo com Basbaum (2008), o texto de artista, ordenado atualmente sob esta rubrica, tem despertado cada vez mais interesse não por trazer de modo claro as questões trabalhadas pelo artista em suas pesquisas, mas por destacar a dimensão sensorio-conceitual da criação. O autor também acredita que a especificidade contemporânea das artes visuais não reside mais na pureza da visualidade, mas na riqueza da contaminação do seu tecido pelas mais diversas operações que articulam o discurso e a visualidade. Se Basbaum percebe o elemento discursivo como fundamental enquanto um recurso decisivo para atuação do artista contemporâneo, uma vez que seus gestos de intervenção não escapam à mediação conceitual, podemos sugerir que a ferramenta discursiva no caso do Coletivo Transverso, e ainda que eles não produzam textos no sentido de extensão ou amplitude que o termo possa ter, assume uma importância ainda maior na medida em que constitui a própria obra. É a partir de um espaço intermediário, onde se entrelaça discurso e visualidade, que Basbaum sugere que textos podem ser pensados como “obra de arte”.

No caso do Coletivo Transverso as palavras são protagonistas, a matéria-prima e o produto final. O segundo sentido apontado pelos agentes reside justamente no estabelecimento de uma batalha semântica sobre as palavras. Seus significados emprestados e distorcidos pelas narrativas do cotidiano a partir das mais diversas mídias, em muitos casos acabam, por manipulação ou repetição, direcionando a validade e definição dos fatos e situações das mais diversas ordens da vida social. Recentemente um levantamento realizado pela Associação dos Especialistas em Políticas Públicas de São Paulo (AEPPSP), utilizando critérios de um grupo de estudos da Universidade de São Paulo responsável por projeto que busca mapear, mensurar e analisar o debate político no meio digital (Monitor de Debate Político no Meio Digital) identificou os maiores *sites* de notícias falsas, boatos e informações não checadas do

Brasil. Geralmente estes *sites* utilizam nomes parecidos com outros *sites* jornalísticos bastante difundidos, utilizam domínios que dificultam a identificação de seus responsáveis e não assinam suas “notícias”.

É para as questões conflituais e problemáticas do dia a dia, em especial aquelas da vida política, social ou relativas à condição humana, que parte das intervenções poéticas vão se voltar. Baseadas em espécie de jogo de linguagem, nos termos de Lyotard (2015), boa parte da disputa no âmbito midiático que os agentes chamam de “narrativas sobre a verdade”, parece antes estar vinculada ao desempenho e *performance* dos atores, como principal critério de legitimação, que na veracidade dos fatos propriamente. Recentemente surgiram neologismos, como o de “pós-verdade”, para explicar esta proliferação de boatos em plataformas digitais que favorecem sua replicação e legitimidade, ou, ainda, para o ato de modelar a opinião pública a partir de apelos emocionais em que a aparência de verdade é mais relevante que os fatos objetivos. Utilizando um termo recorrente em alguns jogos, poderíamos assim resumir a atitude de escamotear intenções e distorcer as palavras e eventos: o blefe. Se a arte contemporânea está empenhada em um processo de desdefinição e há tempos deixou de ser considerada uma educação para a moralidade e verdade, como nos informam Lipovetsky e Serroy (2015), no momento em que o blefe se generaliza e parece predominar na sustentação das narrativas da rotina da vida política, procurar e expor o que se considera a verdade dos fatos pode se transformar, no entendimento do Coletivo, numa ação urgente, subversiva e necessária.

Cauê argumenta, no depoimento ao final do subcapítulo anterior, que a palavra na rua tem mais valor, na medida em que demanda maior cuidado pela sua escolha, assim como na concisão e concatenação da ideia ou mensagem que esta exige. Além do trabalho reflexivo, também demandaria um maior investimento de tempo, custo e risco para sua realização. Cauê descreve e generaliza a introdução do discurso no espaço público tendo como referência as próprias intervenções do Coletivo Transverso, assim como a forma que ele trabalha o seu texto-poema. Não há dúvidas que uma boa intervenção poética demanda uma elaboração perspicaz e um olhar apurado sobre a realidade. Isso não quer dizer que um texto publicado nas redes sociais não possa seguir estes mesmos parâmetros, ou, então, que uma frase gravada no espaço público pode facilmente não contemplar estes requisitos e passar despercebida dada sua insignificância. Quando afirmamos que há uma simplificação formal nas intervenções

poéticas, não significa que não exista um cuidado ou preocupação visual, mas que diante de um universo cotidiano transbordante de imagens e de uma artealização generalizada da vida, segundo a perspectiva de Lipovetsky e Serroy (2015, 30), as ações poéticas demonstram enxugar sua estetização, concentrando-se nas ideias, no texto e na atitude.

Mais do que este esforço físico, reflexivo e financeiro, que em grande medida há, a palavra na rua vale mais, para Cauê, pois também contém uma certa autonomia ou independência, visto que “não requer curador, editor, alguém que vai lá aprovar, controlar o seu texto e modificá-lo”. Poderíamos, de acordo com o relato do artista, afirmar que nas regras do jogo da arte urbana à admissão dos textos e frases operam sem filtros? Se tomarmos estas mediações com relação ao teor dos conteúdos ou o que pode ser abordado por eles na medida em que não existem restrições ou prévia aprovação de terceiros como nos informa Cauê, possivelmente, sim, operam com o mínimo de filtros. Se considerarmos a existência dos fatores tempo de execução, adequação ao espaço, limitações do próprio material, risco de abordagem policial, etc; não, pois há inúmeros filtros. Se tomarmos o público como o maior e último filtro, ou, como “o verdadeiro lugar da escrita” onde os múltiplos sentidos se reúnem, segundo Barthes (2004, 5), não há texto “sem filtro”.

Esta relativa liberdade ou independência com relação aos meios de veiculação do texto não significa uma imparcialidade dos comentários – e possivelmente não se queira – mas pode oferecer um espaço de negociação e contraditório a partir de vozes dissidentes daquelas canalizadas por quem o Coletivo chama de “grandes mídias”. Considerando que há dois eixos temáticos principais trabalhados pelo Coletivo – um de cunho mais próximo da reflexão filosófica e outro mais engajado ao tempo histórico presente e que se refere aos comentários políticos, segundo Cauê – o que está em disputa aqui, além dos sentidos das palavras e verdade dos relatos que determinam o direito de dizer e fazer, é fundamentalmente o modo como estes costumam ser aceitos e incorporados como verdades, além da autoria/autoridade da discursividade que acompanha a construção destas narrativas ou silogismos forjados, frequentemente associados às grandes mídias e a publicidade em geral.

O que está em jogo, fora os usos do espaço público, é a memória social e a construção de narrativas e a desconstrução de narrativas hegemônicas. No livro da Paola Bereisntein (Elogio aos Errantes) ela fala muito em jogo, porque os Situacionistas construíam uma

espécie de jogo urbanista. Então, assim, se a grande mídia tenta pautar os seus interesses e eles são claramente contrários aos interesses da maior parte da população, a população também reage dizendo “a Globo mente”, “não acredite na tevê”, é o que a gente faz. Então isso é um jogo também de construção simbólica da realidade. Então, por exemplo, as palavras estão o tempo todo em disputa. Porque, o que significa amor? O que significa política? Lei? Público? O que significa Constituição? O que significa carinho? Afeto? Existe uma dimensão política que é pela definição dos conceitos, tipo, é golpe ou não é golpe? Então esse tipo de disputa se reflete de maneira imediata nas paredes. Depois de uma grande atrocidade, como o golpe que estamos sofrendo agora, em 2016, os muros amanhecem contando histórias muito diferentes daquelas que estão no jornal. Então é isso que está em disputa: a narrativa sobre a verdade (Entrevista com Cauê, junho de 2016).

Se a função narrativa perde seus grandes heróis e se a ideia baconiana de que conhecimento é poder, é a mesma que anima os dispositivos de legitimação na contemporaneidade, como afirma Lyotard (2015), a disputa pelas palavras e pelas narrativas sobre a verdade pode ser compreendida por uma disputa de poder e, nestes termos, o que a ética das intervenções poéticas também nos informa, é uma possível reivindicação do poder para as pessoas, para sua autogestão. Quando o Coletivo questiona a versão dos relatos e os critérios que definem onde e como estes devem ser transmitidos e propagados – como se observou na ação das Bazucas poéticas – mais do que de questionar o papel planificador do Estado ou suas concessões, são outros dois discursos legitimadores do saber, assim colocados Lyotard (2015), que também parecem ser confrontados: o especulativo-filosófico, baseado nos critérios de verdade e, o político, que define o que deve ser justo. Dentre o que poderíamos chamar de discursos de legitimação do sujeito e escrituralização da vida, vamos nos ater as categorias de autor para problematizarmos a questão do anonimato apregoado e defendido pelos agentes como marca decisiva e distintiva das ações poéticas.

O questionamento da propriedade e uso do espaço público acaba se estendendo para o questionamento da propriedade da escrita. Uma se realiza através da outra e nas duas direções. A quem pertencem às palavras? Uma intervenção poética “anônima” no espaço público, segundo os artistas do Coletivo, facilitaria a apropriação da mensagem por parte do público? Se esta pergunta exige uma parecer do público, com o qual não tivemos um contato aprofundado, poderíamos então nos perguntar se uma poesia ou texto não nomeado ou não assinado seria, necessariamente e por estas razões, um texto desprovido da função de autoria?

Se o nome do autor é equivalente a uma descrição, ou seja, um instrumento de classificação de textos e um protocolo que permite selecioná-lo e relacioná-lo a outros textos, segundo Foucault (2000), sua função é “característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade” (Foucault, 2000,46). Acreditamos que a facilidade com que o público se apropria ou acolhe um texto/poesia no espaço público depende de modo prioritário da forma como aquilo o toca, isto é, da concordância com o conteúdo da mensagem, mais do que o fato de possuir ou não uma assinatura. Ao mesmo tempo, se a autoria caracteriza um estatuto e um modo de ser do discurso, segundo Foucault (2000), a não assinatura explícita certamente contriui para que este discurso fique livre de ser orientado por uma determinada maneira de ser recebido. Este lugar originário da escrita ou instância profunda designada ao indivíduo pela função-autor, segundo Foucault, seria apenas um projeto do tratamento a que submetemos os textos. Instância profunda esta que o Coletivo parece abrir mão em nome de um espaço textual aberto. Nesta mesma direção, se atribuir autoria as palavras é impor a um texto um mecanismo de segurança ou dotá-lo de um significado último, segundo Barthes (2004), a opção pelo anonimato pode se vincular ao objetivo de não fechar a escrita ou mensagem.

Deste ponto de vista nos parece plausível a afirmação dos agentes quando dizem que o poema anônimo “é da rua, é de todo mundo”. Mesmo que as autorias individuais estejam diluídas e substituídas por outro nome de autor (Coletivo Transverso), este nome usualmente não aparece gravado ao lado das intervenções poéticas, sustentando a afirmação de Foucault (2000,46), de que um texto anônimo que se lê na parede da rua tem um “redator” e não um “autor”. Mas, reiterando a questão, não ter o nome do autor (Transverso) implica na inexistência da função-autor? Se compreendermos que tal função reside na ruptura que instaura um certo conjunto de discursos e o seu modo de ser singular, assim como pelo reconhecimento do gesto, teor dos conteúdos, estrutura do texto e um conjunto de signos recorrentes como pronomes, advérbios e conjugações, por exemplo, poderíamos afirmar que existe a presença da função autor nas intervenções poéticas, ainda que na ausência de uma assinatura explícita. Do mesmo modo, se a função autor é um princípio de certa unidade de escrita e autenticidade que permite ultrapassar as contradições e deformações que podem se manifestar ao longo da trajetória poética de um artista/Coletivo, segundo Foucault (2000, 53), ou, ainda, ao comportar uma pluralidade de “eus” – o Transverso das hortas

urbanas, dos lambes, dos *stencils*, do *souvenir*, da queimada de sutiã na esplanada, etc. – podemos afirmar que a função autor seguramente se realiza, mesmo naquilo que fica de fora do nome, ou seja, no gesto da escrita.

Figura 24. A “cara” dos lambes. A, B e C) Lambes do Transverso em Brasília e São Paulo; D) Lambe em Florianópolis (autoria Maria Fulana). Fonte: facebook.com/coletivotransverso e *instagram/maria.fulana*



Como já se afirmou, para quem antecipadamente conhece a proposta do Coletivo Transverso e suas principais características, poderia se deduzir as autorias das imagens acima que, ademais, em termos gráficos, pouco se diferem daquela cuja autoria oculta se atribui a Maria Fulana – “Informações inválidas” – colada em parada de ônibus coletivo sobre uma propaganda da prefeitura, refutando a “Florianópolis do século XXI”. Em um dos poucos lambes figurativos do Transverso (imagem B), contendo o desenho de uma mulher, verificamos que o significado e a disseminação da incipiente palavra “poliamor”, que por sua vez está ligada ao relacionamento amoroso consentido entre um número variável de pessoas, são contestados e contrastados ao relacioná-la, ironicamente, ao sentimento de ciúmes. É perceptível que a ênfase dos cartazes está nos conteúdos e na atitude, e não em aspectos cromáticos, tipográficos ou outros que

pudessem seduzir o leitor por meio de um refinamento técnico ou estilístico. Potência que indica coincidir com uma série de outros fatores, entre eles, a capacidade de síntese e tradução do tema abordado, assim como no que chamamos de enigma do fator surpresa e simplificação formal (que pareceria ter sido realizada por muitos e não por um artista específico ou especial). Simplificação que não exclui uma preocupação em dialogar com os elementos da comunicação visual pré-existentes do entorno, assim como pela concisão das mensagens a fim de se possibilitar também uma leitura rápida, até mesmo “por aqueles que passam de carro”, segundo Patrícia Bagniewski. De alguma forma, esse anonimato defendido pelos agentes acaba ampliando as possibilidades da sua recepção na medida em que pode despertar no público a curiosidade sobre qual a origem; quem o escreveu; em que circunstância; por quais motivos; etc.

A disputa das palavras e narrativas se faz perceptível não só na agonística pela versão dos fatos, pelas palavras e o direito em expressá-las, mas por traduzir e reinscrever o imaginário social sobre os mesmos. As intervenções poéticas inscritas no espaço público questionam padrões naturalizados de pensamento e a construção de discursos, provocando e comentando questões latentes e imediatas de todas as esferas, seja política, econômica, filosófica, sexual, entre outras. Se a escritora e crítica de arte Lucy Lippard (1984) afirmou que os artistas possivelmente são os maiores responsáveis pelo crime de silêncio, é porque talvez os artistas ao longo de séculos de progressiva desvinculação das demandas éticas e estéticas da igreja e da aristocracia, conseguiram conquistar um grau mínimo de liberdade ainda que a autonomização da produção artística seja um processo assimétrico e cada vez mais atrelado ao mercado de arte, ou, se preferir, a indústria cultural e criativa, nos termos de Lipovetsky e Serroy (2015).

Hoje não só a teoria pura da arte e a singularidade da condição artística se transformam e perdem seu reinado. A atitude e o assunto diante do qual o artista “toma posição” é tão ou mais importante que a própria forma, ou, melhor, faz parte dela. Segundo Belting (2006), a polêmica foi deslocada para as controvérsias sociais, a partir do momento em que a arte deixa de provocar controvérsias por seus meios próprios. Segundo o autor, ainda predomina na arte a liberdade do tema, desde que se trate efetivamente de arte. “A arte desfruta uma proteção especial que nem toda opinião possui, e disso os tribunais já se ocuparam com bastante frequência” (Belting, 2006, 94). Para o autor, mesmo que a liberdade de expressão esteja garantida na Constituição, o privilégio de expressá-la pública e oficialmente não está. Belting acredita que

enquanto a arte dispuser de instituições que resguardem esse privilégio, ela conservará sua função em nossa sociedade. Poderíamos nos perguntar se as ruas das metrópoles oferecem essa garantia de liberdade de expressão? Para os artistas do Transverso, sim. É um local democrático e “político por excelência”, pois “permeado por todos os desejos, vontades e interesses”.

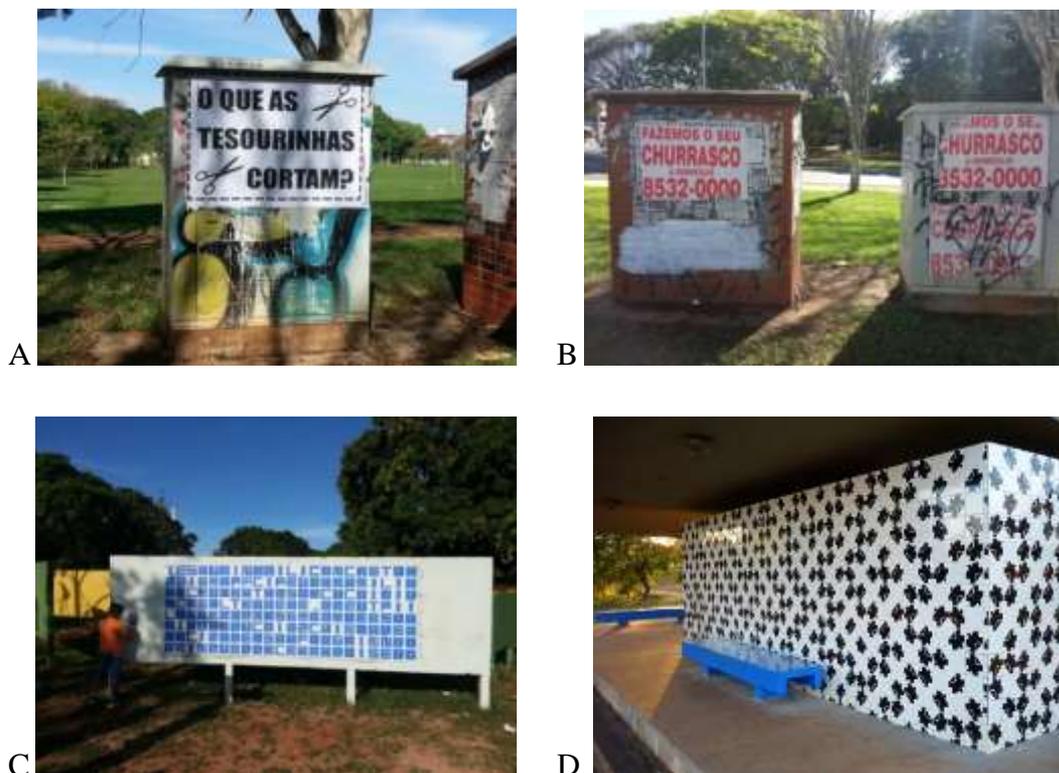
Figura 25. “Ninguém manda no que a rua diz”. Espaço Pivô do Edifício Copan, São Paulo (2016). Fonte: coletivotransverso.blogspot.com



Como se sabe, a defesa desse local “democrático” atribuído às ruas precisa ser contextualizada ou relativizada. Recentemente, em outubro de 2016, as Patrícias relataram que durante uma intervenção em Brasília (na Asa Norte), no momento em que colavam o lambe “o que as tesourinhas cortam?”, foram abordadas pela polícia. Segundo as artistas, se não fossem elas meninas, colando uma frase inofensiva, muito provável o desfecho seria outro e não tão feliz. O Coletivo reconhece que detem um privilégio de classe e que um jovem da periferia receberia possivelmente, neste caso, outro tratamento. Não obstante, Bagniewski admitiu que arremessou longe a lata de *spray*. Percebe-se, pelo gesto da artista, que tal objeto frequentemente pode portar um valor social depreciativo na medida em que remete a pichação. Antes do lambe das tesourinhas “atropelar” o cartaz “fazemos o seu churrasco” (imagem B), este havia “passado por cima” apenas dois dias após outra frase do Transverso ser gravada no mesmo suporte, revelando uma disputa pelos poucos mobiliários urbanos disponíveis naquele local. No suposto favorecimento, assumido pelas artistas em virtude da classe social, do gênero e do tema abordado, houve ou não houve um abrandamento dos princípios básicos da administração pública no que diz respeito à supremacia do interesse público e indisponibilidade, na medida em que a polícia deixou de exercer seus

“poderes-deveres”? Essa possível diferença de tratamento se deu por conta de um desvio do princípio da isonomia ou os policiais somente agiram de acordo com a proporcionalidade e sem demasia na aplicação da lei?

Figura 26. A) “O que as tesourinhas cortam”; B) “Fazemos o seu churrasco”; C) Mural “caça-palavras” e D) Azulejos de Athos Bulcão. Brasília-DF (2016). Fonte: Registro fotográfico do autor e *google* imagens.



Em outro caso semelhante, em 2012, não fossem as leis distorcidas por relações basedas no “jeitinho”, Cauê não teria se livrado impune no dia em que ao chegar à delegacia para depor, teve o trabalho do Coletivo reconhecido pelo escrivão que era fã das intervenções do Transverso. Como também não foi comprovado dano ao patrimônio, o processo criminal previsto na lei número 12.408³³ não seguiu adiante. O caráter democrático frequentemente atribuído às ruas está ligado a uma concepção de que estes locais obedecem a uma lógica de operação destituída de filtros, supervisão ou outras formas de controle e avaliação comumente encontradas em outros meios de veiculação da escrita. Segundo os artistas do Coletivo a rua é democrática, pois

³³ Lei 12.408 de 25 de maio de 2011, que descriminaliza o grafite ou manifestação artística com o objetivo de valorizar o patrimônio público e privado, desde que consentido pelo proprietário; mas pune com até um ano de detenção e multa a pichação em edificações e monumentos urbanos.

acolheria um público diversificado e seria capaz de oferecer um acesso direto e desburocratizado à arte urbana.

Essas narrativas divergentes operam como fissuras, ruídos nos discursos dominantes sobre o que é a vida, o amor, a felicidade, etc. A rua proporciona a alteridade, a diversidade de vozes, discursos e desejos. Todas as vozes que são filtradas e não alcançam os meios de comunicação de massa. A indústria cultural, bem como as leis do Estado restringem os usos da cidade e as necessidades do indivíduo a um conjunto restrito de possibilidades pré-estabelecidas, passíveis de serem resolvidas pelas vias do consumo, tributáveis (Entrevista com Cauê, novembro de 2016).

O grande painel “caça-palavras” (imagem C) foi criado para o Parque da Cidade. Aproveitando-se do bloco de concreto ali instalado, o Coletivo, sem autorização, se apropriou do suporte com a intenção de explorar uma técnica nova e homenagear o artista Athos Bulcão. Para isso, criaram tipografias que de alguma forma dialogassem a partir de uma alusão a estética dos inúmeros painéis do artista espalhados pelos banheiros do Parque (imagem D). As letras utilizadas, que de longe se embaralhavam e quase passavam despercebidas no que se refere a sua legibilidade, foram recortadas sobre uma manta de esmalte cerâmico e posteriormente fundidas ao azulejo no processo típico de “queima”. Mais uma vez os artistas foram interrompidos pela cavalaria da Guarda do Parque e levados à administração. Na administração negociaram e explicaram a proposta, “conquistando a autorização de um dia para o outro”. Se tivessem optado por uma solicitação formal, os integrantes acreditam que possivelmente a intervenção seria inviabilizada. Este relato sustenta a sentença atribuída ao artista Banksy, segundo a qual “é mais fácil pedir perdão que autorização”.

Em 2016, no Brasil, em virtude do polêmico processo de *impeachment* sofrido pela então presidenta da República, Dilma Rousseff, algumas palavras entraram com mais contundência na arena política e cotidiana da disputa sobre a verdade dos fatos e narrativas, entre elas: democracia, constituição, legitimidade, corrupção e, a grande protagonista: o golpe. O país praticamente se dividiu entre dois polos em torno do uso de tal expressão e, conseqüentemente, da legalidade ou não da medida que afastou a Presidenta – conforme descrito no segundo capítulo. Nesse contexto de crise política e econômica, de ânimos a flor da pele e desgaste generalizado da representatividade política, este cabo de guerra complexo e negociado nas entrelinhas e interpretações a que a lei está sujeita, invadiu não só os principais canais midiáticos nacionais e

internacionais, mas as ruas das grandes cidades. Quando Cauê afirma que a palavra da rua tem mais valor, não significa que o comentário expresso nas ruas não possa estar equivocado ou distorcido como ocorre nas “grandes mídias” que o Coletivo contesta. Essa grande mídia, que de fato diz respeito às velhas mídias da tradicional imprensa brasileira, tem um histórico de opiniões não plurais, pois permeadas pelo ponto de vista e interesse dos donos das publicações e de uma elite minoritária a qual pertencem. Na “rua”, supostamente há uma espécie de selo de garantia de que a opinião será genuína ou com menor chance de uma manipulação direta. Independente da veracidade do texto e do posicionamento do artista, que poderia eventualmente ter sido persuadido por alguma fonte de informação distorcida, o fato é que a mensagem não passou por editor, revisor, assim como não tem vínculo empregatício ou filiação precedente. Nesse sentido, as chances de ter sido encomendada ou compactuada são menores.

A maioria dos artistas e de classes ligadas à cultura de todo o país sinalizaram em defesa ou da presidente ou em nome de uma democracia ultrajada pela obscuridade dos critérios que tal processo foi conduzido. A poesia e os trocadilhos de amor ou de caráter filosófico do Coletivo Transverso, como “o afeto te afeta”, deram lugar ou passaram a dividir espaço com palavras de ordem como “não pise na democracia” ou “temer trama trevas”, naquilo que foi chamado de golpe “institucional”, “parlamentar”, “midiático”, “empresarial” e “político”. A disputa em torno da expressão *golpe* revelou também e, sobretudo, um esvaziamento das palavras. Houve uma verdadeira guerra semântica travada na esfera política e midiática brasileira neste contexto. Na votação da Câmara dos Deputados, em 17 de abril de 2016, onde se decidiu pelo impedimento da presidente Dilma Vana Rousseff, um espetáculo de horrores foi escancarado em transmissão ao vivo, com direito a homenagem a torturadores da ditadura militar brasileira entre outras aberrações e futilidades em nome de “deus, do bem e da família”.

Com relação ao que chamamos de batalha semântica das palavras, estas também podem se desgastar ou se tornar imperceptíveis no momento em que, embora existam, já não dizem mais. Sobre essa questão, a jornalista Eliane Brum, para o jornal *El País*, relata no texto intitulado “O golpe e os golpeados” o caso de uma mãe residente do morro do Querosene no Rio de Janeiro, Sheila da Silva, que sai para comprar verduras e na volta encontra seu filho morto, atingido por “bala perdida”. Segundo a jornalista, esta mãe negra e pobre virou notícia, pois conseguiu atravessar o esvaziamento das palavras ao pintar o rosto com o sangue do filho. Se esta mãe expressasse sua indignação e

revolta com palavras, possivelmente seria mais uma mãe narrando o absurdo da violência sem ganhar o destaque nas mídias. “Num país em que as palavras deixam de dizer, resta o sangue”, sentenciou a jornalista. Mas enquanto as palavras não se esvaziam por completo, elas têm uma ação no mundo, elas agem e não são meras expressões ideológicas de segunda ordem.

No segundo capítulo, já expusemos brevemente a maneira operacional e textual que se deu a disputa em torno do significado da expressão golpe e demais palavras relacionadas ao processo que envolveu a destituição do cargo de Dilma Rousseff e a posse do vice-presidente, Michel Temer, como presidente interino do Brasil. O que o Transverso costuma fazer, neste e em outros casos observados, é tensionar e expor a ambivalência da construção discursiva, que por sua vez, torna o político possível e, neste caso, a arte também. O vaivém em torno do “é golpe ou não é golpe?” e do seu processo simbólico de negociação, pode constituir um ato de interpelação que desestabiliza o essencialismo ou logocentrismo de uma tradição política em favor da flexibilização do significante e de outras perspectivas para a compreensão dos fatos. Segundo Bhabha (2014), o sujeito político é um evento discursivo. O autor defende que um saber só pode se tornar político através de um processo agonístico, que tenha o dissenso como condição discursiva. O “verdadeiro” seria embasado e manifestado pela ambivalência do processo de sua emergência e produção de sentidos que constroem contrassaberes no interior dessa rearticulação ou negociação de elementos oposicionais. O problema é que neste caso, na disputa em torno da palavra golpe, ocorreu aquilo que Bhabha procura evitar em defesa da categoria de negociação: a negação.

É nesse sentido que o momento histórico de ação política deve ser pensado como parte da história da forma de sua escrita. Não pretendo afirmar o óbvio: que não existe saber – político ou outro – exterior à representação. Pretendo, isso sim, sugerir que a dinâmica da escrita e da textualidade exige que repensemos a lógica da causalidade e da determinação através das quais reconhecemos o “político” como uma forma de cálculo e ação estratégica dedicada à transformação social (Bhabha, 2014, 52).

Figura 27. Cartazes pró e contra o *impeachment* de Dilma Rousseff. Brasília e São Paulo (2016). Fonte: Registro fotográfico do autor e facebook.com/coletivotransverso



Na primeira imagem, um chamamento às forças armadas e o rosto de Dilma ao lado dos dizeres “procurada” e “recompensa: a liberdade do povo brasileiro”. O cartaz posicionado na parte inferior da primeira imagem ainda faz menção a pena de morte e afirma que Dilma é procurada “por trair milhões de brasileiros e implantar sua ditadura comunista”. Na segunda imagem, cartazes do Transverso que remetem a expressão utilizada em uma das ligações interceptadas e gravadas entre o então senador licenciado e ministro do Planejamento Romero Jucá e Sérgio Machado. Nessa conversa o senador sugere que uma mudança no governo federal resultaria em um “pacto” para “estancar a sangria” representada pela Operação Lava Jato – operação que investiga um esquema bilionário de desvio e lavagem de dinheiro envolvendo a empresa Petrobras. Já o *lambe* “Democracia, que horas ela volta?”, faz alusão ao filme brasileiro de 2015, *Que Horas Ela Volta?*, de Anna Muylaert, sugerindo a saída ou a retirada da democracia no país.

III.III: Experiência em disputa: aquilo que acontece *versus* aquilo que nos acontece

Tentaremos, a seguir, traduzir e interpretar a terceira disputa no jogo das intervenções poéticas que, por sua vez, engendra o terceiro sentido. Diz respeito a um sentimento tênue, sutil, esquivo e de difícil descrição, pois facilmente se confunde a outras questões frequentemente associadas ao corpo, ao prazer, a catarse, ao sentir-se bem. Sintetizado na frase de Bagniewski, “intervir é bom, quase vicia”, essa mescla de vitalismos cuja tônica é colocada nos sentidos, estão estreitamente interligados pela

noção de experiência. Noção esta que veio à tona repetidamente nos discursos sob outras roupagens e termos corolários tais como: “criar uma situação”, “uma novidade”, “chamar para o presente”, mas, sobretudo, condensados na expressão “vivência”.

Constantemente negligenciada na compreensão do fenômeno, a busca pela experiência é mais um elo e vetor crucial na cadeia dos processos que culminam na ação ou ato de intervir coletivamente no espaço público. Próximo da noção de acontecimento, até pelo seu grau de contingência, diferencia-se de um evento ou ocorrência inesperada devido a sua intransferibilidade ou singularidade com que é absorvida. Compreenderemos experiência, resumidamente, como o acontecimento em nós.

Sennett (2015) relembra uma lição de Hannah Arendt que afirmou que as pessoas que fazem coisas geralmente não sabem o que estão fazendo. Baseado nos relatos do Coletivo Transverso, poderíamos afirmar, com um pequeno acréscimo, que as pessoas quando começam a fazer coisas geralmente não sabem o que estão fazendo. Os integrantes do Coletivo sempre foram muito francos em admitir que no início da prática do Coletivo não detinham uma compreensão clara ou precisa nem sobre a dinâmica geral que rege a arte realizada nos espaços públicos nem sobre suas principais questões e objetivos. A reflexão sobre o fazer se desenvolveu no decorrer da trajetória do grupo. A “ânsia de expressão, de colocar a coisa na rua”, como afirmou Cauê, assim como fala de Bagniewski, “no primeiro momento foi essa catarse, no começo tinha a questão da adrenalina”, revelam uma dimensão pouco calculada e mais experimental e experiencial do fazer. As suspeitas de que a disputa pelo direito à cidade e a produção de narrativas divergentes era somente a ponta de um *iceberg* foi se confirmando. Como num bloco submerso de grandes proporções, andávamos sobre ele e sentíamos sua onipresença e seus efeitos, mas não o avistávamos.

O prazer ou o bem-estar que normalmente nos invade quando extravasamos uma inquietude ou materializamos a contento um desejo, não parece ter aqui nenhuma relação com o culto ao corpo, nem parece figurar como uma cultura dos estímulos em que, segundo Simmel (1967), haveria uma procura incessante por impressões extremas, exageros quantitativos e diversões passageiras que facilmente recairiam no círculo vicioso da insatisfação, constituindo assim o perfil da personalidade *blasè*. A diferença fundamental é que a busca realizada pelo Coletivo não se concentra no estímulo ou na

satisfação do prazer em si, como ocorre no lazer segundo Elias e Dunning (1992), ou, ainda, através de uma possível inversão dos meios em fins, assim descrita na análise de Souza e Öelze (2014,13) acerca da noção de instrumento na obra de Simmel; mas, sim, na busca da experiência e do seu aprimoramento como meio para se atingir a condição de participante, de criador. Nestes casos, uma autorrealização seria passível de ser alcançada. O prazer que decorre da satisfação da excitação e o retorno sob forma de intensidade e vitalismo, nos termos de Fuganti³⁴ e Maffesoli (1996), são resultados desta postura representada pela participação ativa e criativa na vida pública da cidade. Postura próxima de uma espécie de “querer viver” e fazer parte, que tende a se afirmar por meio das diferentes expressões de uma afetividade partilhada, introduzindo, desta forma, uma lógica que é relacional e focada na vivência (Maffesoli, 1996, 82).

A vivência coloca o indivíduo em condição de participante. A participação seria o antídoto para esse embotamento dos desejos, esse anestesiamento das paixões. A criação de narrativas desviantes sobre a vida, sobre a cidade e sobre os usos possíveis e aceitos dos espaços apresenta um potencial de transformação social, de instauração de novas formas de relações interpessoais. As situações inesperadas, a vivência da alteridade, o uso criativo e inovador dos espaços compartilhados, a geração de discursos desviantes, são todos recursos no combate à homogeneização das experiências de vida, formas de possibilitar o surgimento novos desejos e novas cidades, menos regidos pela funcionalidade, mais humanas, mais compartilhadas, menos autoritárias e menos regidas pela lógica do consumo e do trabalho (Entrevista com Cauê, novembro de 2016).

Maffesoli (1996, 84) atribui à afetividade ou sensibilidade coletiva, a matriz de toda a vida social e espécie de motor dos acontecimentos. Chama esta força de “sentimento de vida”, “sensação do viver”. Para o autor, esse “se sentir vivendo” e o prazer dos sentidos que dele decorre, é constitutivo do impulso vital responsável por fundar a socialidade. A gestão dos sentidos, portanto, não isolaria, mas, socializaria. Corrobora com nossas constatações em campo, na medida em que todas as ações desenvolveram-se por meio de processos e/ou desfechos de caráter festivo e de confraternização, assim como agregaram um número expressivo de pessoas, variando entre quatro e vinte participantes. Para este autor, a noção de experiência estaria imbricada não só com o acontecimento e o novo em nós, mas com o prazer dos sentidos e do estar-juntos. O sensível para Maffesoli (1996) também estaria vinculado aos

27 “Criação de si como obra de arte”. Palestra ministrada por Luiz Fuganti na Faculdade de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=8jMcywa-HUE> em 30/08/2016.

pequenos momentos festivos e a um hedonismo poderoso e irreprimível do cotidiano que sustentaria toda a vida em sociedade. Embora o imperativo do “presenteísmo” que o autor atribui a pós-modernidade – compreendida como uma mistura de elementos contrários, arcaicos e contemporâneos –, não transparece nas ações e discursos do Coletivo como um desprezo pelo futuro, Maffesoli auxilia-nos de modo categórico na captação do caráter jocoso e de socialização observado nas ações de campo. Uma intervenção também pode ser um pretexto para estar-juntos, agregar e integrar, naquilo que o autor entende por sociabilidade. Estar-juntos vai muito além de aumentar a segurança e eficácia da intervenção, considerando a figura do “olheiro” que cuida da movimentação ao redor. Segundo Bagniewski, “sair sozinha não tem o mesmo sentido. Nunca me imaginei sair sozinha”.

Quando Patrícia Del Rey afirma que as pessoas passam automatizadas pelo espaço público em suas rotinas, ou, quando Cauê utiliza os termos embotamento e anestesiamento para se referir aos estados psíquicos ou emocionais dos transeuntes, respaldam, por assim dizer, a pertinência do pensamento simmeliano, mais especificamente no que toca a descrição do sujeito *blasè*. Segundo Souza e Öelze (2014), o *blasè* em Simmel, semelhante à concepção geral do público descrito pelos agentes do Coletivo, não reage, é passivo e, muitas vezes, incapaz de vontade. As grandes cidades continuam sendo “a sede da economia monetária” (Simmel, 1967, 15). Continuam fomentando e amplificando os efeitos do papel universalizador do dinheiro como equivalente geral – e de seus derivados apontados por Cauê como a “lógica do consumo e do trabalho”. Como Simmel, os integrantes do Coletivo creem numa possível tendência uniformizadora ou “homogeneizadora da experiência urbana”, nos termos do Cauê. Da mesma forma, o estado *blasè*, a solidão e a reserva continuam visivelmente presentes e estatisticamente em ascensão nas grandes cidades.

Segundo relatórios divulgados em 2010 pela organização britânica para pesquisa em saúde mental, *Mental Health Foundation*³⁵, quase a metade dos entrevistados afirmaram ter a impressão de que as pessoas estão mais solitárias ou já se sentiram deprimidas em algum momento. Um em cada três dos entrevistados gostaria de estar

³⁵ A Fundação de Saúde Mental foi fundada em 1949. É uma organização de caridade britânica que realiza pesquisas e campanhas para prevenir e melhorar os serviços para as pessoas afetadas por problemas de saúde mental. Recentemente tem realizado pesquisas também na área de deficiências de aprendizagem.

mais próximo dos familiares ou em cidades menores. O estudo revelou que a superpopulação nas cidades faz com que as pessoas desenvolvam uma proteção ou autopreservação. Embora a solidão não aconteça necessariamente quando se está fisicamente sozinho, mas por um sentimento de estar distante dos outros e vice-versa, o censo do IBGE (2010) constatou que o número de residências com um ocupante aumentou nos últimos anos e chegava a sete milhões de pessoas ou 12% do total. Gostaríamos também de destacar os estudos apontados pelo sociólogo Klinenberg (2012), da Universidade de Nova York, e pelo filósofo e neurocientista social Cacioppo (2010) que, na mesma direção constataram que o aumento exponencial da solidão – que por sua vez pode levar ao desenvolvimento de outros quadros como a depressão, a paranoia e a ansiedade –, embora se relacione a um conjunto de fatores como o aumento da violência, envolve necessariamente escolhas pessoais ligadas à construção de carreiras e a pressão por produtividade. Segundo os autores, alcançar o sucesso no trabalho costuma fazer com que as pessoas negligenciem as relações afetivas. Diante deste quadro, como negar que boa parte das interações nas grandes cidades não seja breve e impessoal, ou, que não haja uma ênfase na competitividade e calculabilidade que impregnam seus cotidianos. Enfim, como não admitir as consequências negativas da existência de um ritmo ansioso associado à vida nas grandes cidades?

É precisamente a busca apaixonada pelo dinheiro que produz o ritmo nervoso e o estresse da vida moderna. A perseguição ao dinheiro exige, certamente, o cálculo, o que pede uma “paixão fria” sem impulsividade (Souza e Öelze, 2014, 13).

O que as ações do Coletivo Transverso confirmaram até o momento acerca da nossa hipótese sobre as motivações e os sentidos da ação, não foi só a prática de um jogo lúdico-afetivo pela restituição do caráter político e poético do espaço público, naquilo que Tavares (2010) chama de reapropriação territorial e reconquista da cidade, ou, ainda, pela disputa de narrativas e do imaginário sobre os usos do espaço público em contraposição a sedução rentável publicitária, a parcialidade das mídias tradicionais e a imposição de leis e regras de conduta consideradas ultrapassadas ou inférteis. Enquanto o caráter mais politizado ou o mais filosófico das intervenções costumam oscilar conforme diferentes conjunturas e especificidades locais, seu papel performativo e experiencial como “antídoto” frente ao empobrecimento das relações e dos espaços urbanos tidos como homogêneos e desencarnados (Britto e Jacques, 2009), revela-

se no mais contumaz sentido, dada a sua constância e capacidade de abrir caminho para os demais. A percepção das intervenções como reações ou antídotos para combater os estados depreciativos associados a um modo de vida urbano excessivamente veloz ou destituído de vigor se mostram incontornáveis, pois funcionam como pré-condições para as outras disputas. Você pode provocar ou ser acometido por um acontecimento sem reivindicar o direito à cidade ou produzir discursos desviantes, mas não pode, ao contrário, realizá-los sem desencadear uma experiência.

A vida na rua é mais interessante que no virtual. As pessoas na rua estão automatizadas, elas passam pelo espaço público de forma automática, sem olhar aquele espaço. Você tá chamando a pessoa pro lugar presente, para o presente. É uma novidade (Entrevista com Patrícia del Rey, maio de 2016).

Quando questionada sobre o porquê da opção pelo espaço público das ruas como o local por excelência para realização dos trabalhos, Patrícia Del Rey respondeu, sem hesitar, reiterando mais uma vez que o estado mental ou o comportamento *blasé*³⁶ descrito por Simmel há pouco mais de um século, ainda vem à tona quando abordarmos o assunto, isto é, os modos de vida na cidade e os estados mentais e corporais destituídos de intensidade, não reativos ou “automatizados”. Conforme argumenta Britto e Jacques (2009), acreditamos que a experiência urbana fica inscrita no corpo de quem a experimenta, da mesma forma que a carência dela também pode ser incorporada e externalizada através de hábitos ou estados mentais como os anteriormente mencionados.

O aspecto crucial dessa configuração contemporânea das cidades, que interessa salientar, é o empobrecimento da experiência urbana dos seus habitantes, cujo espaço de participação, de produção criativa e vivência afetiva não apenas está cada vez mais restrito quanto às suas oportunidades de ocorrência, mas, inclusive, qualitativamente comprometido quanto às suas possibilidades de complexificação (Britto e Jacques, 2009, 339).

O que Patrícia Del Rey chama de automatismo e que nos impede de perceber, reagir ou experimentar, que olha mais não vê, também é uma espécie de estado não

³⁶ Segundo Simmel (1967), a atitude *blasé* refere-se ao enfraquecimento do poder de distinguir e a incapacidade de reagir às sensações com a energia adequada. A perseguição desregrada ao prazer torna uma pessoa *blasé*, pois agitaria os nervos até seu ponto de mais forte reatividade e por um tempo prolongado. Tais fatores aliados à economia do dinheiro interiorizada são as principais causas deste estado de ânimo que experimenta as coisas de modo indiferente, incapaz de sentimento e vontade.

reativo e impotente que nos afastaria de qualquer possibilidade do que a artista chama de estar presente: pré-requisito da experiência no sentido que a empregamos. Ainda que o nosso tempo possa estar repleto de acontecimentos, ainda que a indústria e o mercado de bens culturais busquem incessantemente novidades, a experiência tende a ficar obstruída na medida em que o acontecimento pode não chegar a mim, pode não me tocar ou assediar. A presença do corpo aqui é indispensável, mas um corpo inteiro, com os sentidos disponíveis e não distantes ou esgotados como poderia ocorrer com os jogos eletrônicos de realidade aumentada ou a um trabalhador, por exemplo, que chega em casa após a jornada de trabalho seguida de horas de deslocamento no trânsito. “Uma novidade” a que se refere a artista, diz respeito ao fator surpresa do encontro inesperado entre público e intervenção poética. A novidade também pode ocorrer no momento da intervenção, pois, como se compreende, o espaço público sempre abre uma margem para o imprevisível. A experiência parece se realizar para quem pratica como para quem a recebe. Certamente podemos nos surpreender num *show*, num grande ou pequeno evento, mas sempre haverá pelo menos uma diferença que o separa da experiência nos termos aqui colocados: o planejamento ou programação. Ao comprar o ingresso para um parque temático, cinema ou exposição de arte, de alguma forma você espera ser surpreendido.

O lugar e tempo “presente”, para o qual a intervenção nos “chamaria”, segundo a fala da artista do Coletivo, nos remete ao significado etimológico do termo experiência, ou seja, de travessia, de risco, daquilo que nos acontece e não pode ser antecipado (Bondia, 2002; Derrida, 2012). Se a globalização e as tecnologias informacionais implicam em ações a distância, isto é, no predomínio da ausência sobre a presença; uma possível procura por experiência, no sentido colocado, seria uma forma de compensar esta reestruturação do espaço e do tempo como sugere a modernização reflexiva de Giddens (1991)? Estaríamos, afinal, centrados na busca dos prazeres e das sensações imediatas ou nos afastando delas? Em outros termos, estaríamos nos afastando dada nossa obseção por tal procura?

Em suma, embora haja uma dimensão hedonista nas ações poéticas, reiteramos que o prazer da satisfação da excitação e do risco aqui aparece como uma consequência possível de ser alcançada e não como um fim em si da forma como colocada por Simmel (1967). Nos termos de Simmel, a tentativa de escapar aos sofrimentos de uma vida de perseguição desregrada ao prazer agitaria os nervos até seu ponto de mais forte

reatividade e por um tempo tão longo que finalmente eles cessariam completamente de reagir ou de reagir com a energia apropriada. O estado emocional sem emoção e desmotivado equivalente ao *blasè*, é justamente aquele que o Coletivo acredita que deve ser atacado, evitado, ou ainda, convertido.

Ao chamar a rua de mais interessante que o virtual, Patrícia Del Rey sinaliza também a relevância e abrangência da esfera virtual ou digital em nossas vidas. “Chamar a pessoa para o presente” pode significar, em certa medida, convidá-la a reaproximar o tempo e o espaço apartados no dinamismo das organizações modernas naquilo que Giddens (1990) chama de “desencaixe”, ou seja, o deslocamento das relações sociais de contextos locais de interação a partir de extensões indefinidas de tempo-espço. Chamar para o presente pode representar uma tentativa de devolver um pouco da realidade no sentido bergsoniano de duração, ou seja, de tempo vivido, qualitativo. Na realidade virtual você pode se sensibilizar, se comover e ter milhares de sensações, mas não há experiência no sentido tátil, corpóreo ou de risco. Acreditamos, como afirma Lipovetsky e Serroy (2015, 33, 49), que o presente é sem dúvida o eixo temporal preponderante da contemporaneidade, mas minado por uma economia imprevisível e “inquietações relativas ao devir planetário”. Estamos sugerindo que o imperativo do presenteísmo ou uma possível desculpabilização quanto à ideia de aproveitar ao máximo o “aqui e agora”, assim abordados respectivamente por Maffesoli (1996) e Lipovetsky e Serroy (2015), podem facilmente gerar um efeito colateral e nos induzir ao frenesi que nos indisponibiliza ao acesso tão aclamado do tempo presente.

Em outras palavras, a demanda pela experiência do presente poder ocorrer na medida em que sucessivamente se vive ansioso ou atormentado pelo futuro. A busca pelo instante vivenciado parece muitas vezes indicar uma carência dele. As tentativas de escapar das rotinas degradantes apontadas por Lipovetsky e Serroy (2015), sinalizam também para essa falta de presente, para essa falta de experiência. A rotina é degradante e miserável para os autores, quando relacionada diretamente a uma estética do consumo, da comercialização dos modos de vida. As experiências promovidas neste estágio atual do capitalismo e nesta versão da vida estética, ainda segundo os autores, são aptas a divertir, decorar, animar e sensualizar a vida a partir do triunfo do fútil, do supérfluo e do imperativo mercadológico.

Lipovetsky e Serroy (2015) fazem uma admirável análise entre os novos modos de funcionamento do capitalismo e como este tem explorado as dimensões “estético-imaginárias-emocionais”; cujos efeitos culminariam em duas versões opostas e justapostas, ou seja, na convivência do hedonismo com a miséria, da singularidade com a banalidade, da sedução com a monotonia e de uma qualidade de vida com uma vida insípida. Os sentidos que envolvem a postura e o ideal vislumbrado pelos agentes do Coletivo, parecem almejar responder e se contrapor a essa versão negativa ou desfavorável. A busca de uma postura ativa e criativa, assim como a temporalidade do presente da experiência cobiçada pelos artistas do Coletivo Transverso, procura ir ao encontro de uma possível versão bem sucedida que estes autores apontam, ou seja, um modelo estético de existência que busca interromper a tirania do tempo mercantil concebido como frívolo. Na versão próspera da vida estética, o indivíduo se colocaria disponível para o inesperado do acontecimento, para a acontemplação e o instante vivenciado. “Consumimos cada vez mais belezas, porém nossa vida não é mais bela: aí se encontram o sucesso e o fracasso profundos do capitalismo artista” (Lipovetsky e Serroy, 2015,33). Concordamos com os autores que a temporalidade do presente se dividiria hoje em pelo menos dois segmentos divergentes: o do frenesi (que tende a escapar) e o da experiência (que procura durar).

Não há um ideal estético único, e o mercado não poderia ser seu vetor exclusivo, a não ser que se mutilassem os modos de existência dos indivíduos. Onde a exigência de fazer que viver na era do capitalismo transestético não consista em se alinhar somente às ofertas prementes e estonteantes do mercado. Em nossos dias, cumpre postular duas formas ou duas versões bem diferentes da vida estética: uma, comandada pela submissão às normas aceleradas e ativistas do consumismo; a outra, pelo ideal de uma existência capaz de escapar das rotinas de vida e de compra, de suspender a “ditadura” do tempo precipitado, de degustar o sabor do mundo se dando o tempo da descoberta. À estética do acelerado há que opor uma estética da tranquilidade, uma arte da lentidão que é abertura para as fruições do mundo, permitindo estar mais próximo da própria existência (Lipovetsky e Serroy, 2015, 37).

O discurso benevolente que por vezes ecoa das vozes do Coletivo não implica em uma prática sem contradições ou apartada das dimensões do consumo. Não implica em que tal prática não possa se configurar, em alguns casos, em uma não-experiência ou em uma experiência enfraquecida. Lógica contraditorial que parece não querer ultrapassar as contradições em uma síntese perfeita, mas, ao contrário, mantê-las, na medida em que a desordem e a disfunção podem fortalecer seus opostos, segundo

Maffesoli (1996). Sua primeira e provável maior contradição, no sentido de contraste e não de incompatibilidade – tornando o objeto ainda mais interessante do ponto de vista analítico –, é que cada vez mais tal prática se revela como uma espécie de ambição ou atitude utópica num contexto marcado pelo fim das utopias, nos termos de Jameson (1996). Atitude utópica na medida em que, embora pouco calculada ou esquematizada, idealiza um mundo e tenta criá-lo, ao seu modo, considerando a ação poética como um conjunto de recursos para possibilitar o surgimento de “novos desejos”, “novas cidades” ou “sociabilidades mais generosas”, segundo o discurso dos artistas.

Em nossos dias, de acordo com Jameson (1996, 195), “quando as reivindicações do oficialmente político parecem extraordinariamente enfraquecidas”, podemos encontrar, não somente entre os artistas e escritores, algo como um não reconhecido “partido da utopia”, isto é, um partido cujo programa não está publicado e talvez nem mesmo esteja formulado, cuja existência é pouco conhecida pelos cidadãos e autoridades em geral, mas cujos membros são capazes de se reconhecer uns aos outros.

A cada dia se passam muitas coisas e, ainda assim, poderíamos dizer que quase nada nos acontece? Segundo Bondia (2002), diante da objetivação do modo de vida urbano contemporâneo marcado pelo excesso de informação, opinião, velocidade e falta de tempo – ou excesso de trabalho –, tudo o que se passa está organizado para que nada nos aconteça. Nunca se passaram tantas coisas, mas a experiência, para o autor, se torna cada vez mais rara. Um gesto de interrupção, uma fissura, um encontro inesperado ou uma pausa para demorar-se, são pré-requisitos da experiência. A palavra experiência em espanhol é “o que nos passa”, em português, “o que nos acontece”. Logo não é aquilo “que se passa” ou “o que acontece”. Ainda, segundo Bondía (2002), a expressão *erfahrung*, experiência em Alemão, contém o *fahren* de “viajar” e o *gefahren* do antigo alto-alemão “pôr em perigo”. Isto é, tanto nas línguas germânicas com nas latinas, a palavra contém indissociavelmente a dimensão pessoal de travessia e perigo. “Se o experimento é genérico a experiência é singular” (Bondía, 2002, 25). Por sua vez, Lash (1995) argumenta que a experiência possui dois sentidos ou conceitos: *erfahrung* possui uma dimensão mais pública e a conotação de experiência em uma atividade, enquanto *erlebnis* refere-se ao sentido subjetivo (Lash, 1995, 195). O importante é atentarmos para a noção da experiência como inscrita na prática e pela presença. Não é uma meta ou caminho a ser percorrido, mas uma abertura para o desconhecido.

Se experiência é aquilo que exige a presença – ou nos colocando na presença do presente ou nos relacionando com algo que está presente –, por outro lado, diz respeito ao sentido de risco, de algo a ser percorrido de forma não previsível ou antecipável. “A viagem da qual sabemos de onde ela parte e para onde nos leva não é uma viagem, está previamente encerrada. Já chegamos, e nada mais acontece. Não há experiência, no sentido mais perigoso (e a palavra perigo não está longe da palavra “*Erfahrung*”) do termo viagem” (Derrida, 2012, 80). O sentido específico de risco fica explícito na fala do Cauê sobre as intervenções: “É um lugar que está sujeito a todo tipo de resposta e de diálogo. (...) Eu acho que existem níveis de relevância que a gente dá para o que quer dizer, sabe, o risco que a gente está disposto a correr pelo que a gente quer dizer”.

O termo “vivência” também foi utilizado de forma recorrente nos discursos dos agentes do Coletivo na medida em que os artistas imputavam sentidos à ação e identificavam os gestos e objetos a ela relacionados. A expressão vivência pode estar associada: i) ao fato de ter vida, ao processo de viver; ii) a manifestação ou sensação de vida; iii) ao conhecimento adquirido através da experiência vivida. Não só lido ou só contado, é experimentada. É quase um sinônimo de vida ou de uma experiência que deixa marcas em uma pessoa de maneira duradoura. Cauê utiliza o termo quando tenta definir as intervenções e suas motivações: “É uma coisa direta de você com a rua e depois uma coisa direta da rua com as pessoas, com quem vai ler e ter aquela vivência”. Também no trecho: “Utilizamos diferentes técnicas para criar uma situação. Modificar o espaço público, uma vivência. Para que as pessoas possam ver o espaço diferente daquela usual, cotidiana”. Ao longo de dois anos acompanhando o Coletivo, podemos afirmar que essa vivência ou sensação de vida, ao mesmo tempo em que é dirigida para o público, é experimentada antes pelo artista na realização da intervenção. Ao mesmo tempo em que o agente disponibiliza um artefato (seja uma frase, uma horta ou instalação) para que outrem possa ser arrebatado por ele, o propositor primeiramente se abre para o acaso, para o risco e o estar presente que a ação exige. O artista pretende gerar um desvio ou situação de experiência/vivência, mas é antes, na maioria dos casos, acometido por elas.

Segundo Strauss (1999), se o ato de identificar corretamente os objetos, os gestos, as pessoas, permite organizarmos a ação, então, qual a definição da situação que possibilita e estimula a prática das intervenções poéticas? A situação social identificada pelos atores, portanto, é dada pela organização da cidade, pelos usos dos seus espaços

públicos e pelo comportamento ou forma como seus habitantes se relacionam com eles. A compreensão de um estado mental impotente e não reativo, assim como a dos locais públicos como impessoais e desinteressantes é basicamente a definição da situação traduzida pelos artistas do Coletivo e que orientam suas ações. Semelhante ao modo exposto por Jacques e Britto (2009), os artistas pensam que os projetos urbanísticos recentes transformam as cidades contemporâneas em espaços cada vez mais padronizados, uniformizados e geridos a partir de uma tecnocracia e primazia do capital. Considerando o desentendimento como categorial fundamental do político, segundo Rancière (2005), estes projetos tendem a pacificar e ocultar os conflitos de interesse e os desacordos a partir da construção de espaços apolíticos, isto é, uma antítese de como o Coletivo percebe a rua: “um lugar político por excelência”. A atitude poética poderia ser compreendida como uma postura ou tomada de posição para enfrentá-la, neutralizá-la ou subvertê-la por meio de uma fissura, desvio, vivência ou experiência. Mais que uma resposta, é uma reação no sentido de intensificação da vida ou duração, na medida em que a duração acrescenta algo de inédito e imprevisível ao instante.

Os atuais projetos urbanos contemporâneos, ditos de revitalização urbana, estão sendo realizados no mundo inteiro de acordo com uma estratégia: genérica, homogeneizadora e consensual. Estes projetos espetaculares transformam os espaços públicos em cenários, espaços desencarnados, sem corpo, pura imagem (Britto e Jacques, 2009).

Para o Coletivo Transverso a organização, o ritmo e o imaginário sobre o uso do espaço público no contexto das grandes cidades, em sintonia com o pensamento das autoras, tendem a afastar as pessoas e induzi-las a um comportamento passivo, “automatizado” e “que não enxerga”. Não daríamos conta de abarcar todas as razões que sustentam atitudes proxêmicas no contexto urbano. Nosso objetivo não é encontrar e descrever as razões ou formas de medo que podem levar ao embotamento dos desejos ou a um comportamento *blasè* e não reativo. O importante é reconhecermos sua existência e suas diferentes manifestações. Cabe ressaltar que todas as características negativas associadas ao modo de vida urbano, são perpassadas pela ideia de rotina, pressa, falta de tempo ou incapacidade de parar. Cabe ainda sublinhar, para que não se fixe uma lógica de causalidade ou determinação exclusivamente externa representada pelo espaço da cidade, que esta pausa (pré-requisito da experiência) depende de uma disponibilidade que parte e cabe ao público, ou seja, “depende da pessoa querer ver” e

se permitir. Nenhuma cidade ideal seria capaz, portanto, de promover uma vida intensa de experiências ou mesmo de beleza.

Embora Brasília tenha esses espaços vazios que alimentam a criação e, embora não existam muitos encontros casuais – são todos marcados –, quando os corpos eventualmente se encontram, existe a pressa, a pessoa não tem tempo pra você. O que fomenta as intervenções ainda são características mais ligadas à condição humana nas cidades que a cidade em si. Depois que ela (uma pessoa) vê a intervenção, aquilo também vai virar uma nova rotina. Esta deve ser quebrada todos os dias. Depende da pessoa querer ver (Entrevista com Patrícia Bagniewski, novembro de 2016).

Maffesoli (1996) enfatiza que as relações sociais não são mais orientadas por um objetivo longínquo a atingir, mas animadas a partir do vivido no dia-a-dia, pela ordem da proximidade. O laço social passa a ser determinado pelo emocional. Esse modo de ser (*ethos*) onde o que é experimentado com os outros se torna primordial, Maffesoli (1996, 12) denomina de “ética da estética”. Sua concepção de estética difrata-se no conjunto da existência. Uma carga afetiva que, do mesmo modo descrito por Lipovetsky e Serroy (2015), contamina o político, a empresa, a comunicação, a publicidade, o consumo e a vida cotidiana. Para Maffesoli, uma época em que nada mais é verdadeiramente importante, faz com que tudo possa adquirir importância.

Segundo Bourriaud (2009), hoje a comunicação encerra os contatos humanos dentro de espaços de controle que decompõe o vínculo social e reduz os sujeitos a figurantes, a condição de consumidores de tempo e espaço, pois o que não pode ser comercializado estaria fadado a desaparecer.

A atividade artística, por sua vez, tenta efetuar ligações modestas, abrir algumas passagens obstruídas, por em contato níveis de realidade apartados. As famosas auto-estradas de comunicação, com seus pedágios e espaços de lazer, ameaçam se impor como os únicos trajetos possíveis de um lugar a outro no mundo humano. Se por um lado a auto-estrada realmente permite uma viagem mais rápida e eficiente, por outro ela tem o defeito de transformar seus usuários em consumidores de quilômetros e seus derivados (Bourriaud, 2009, 11).

Bourriaud adverte para as relações habituais, que seriam as mais atingidas pela reificação geral e o domínio do previsível. Essas situações desestimulantes ou enfraquecidas, que de alguma forma são evidenciadas pelas lupas das grandes cidades e metrópoles, ficam gravadas no corpo de quem a experimenta dessa forma, corroborando para que nada nos aconteça, para que nos afastemos do acontecimento em nós ou da

experiência. A “quebra”, o “desvio” ou “estranhamento” desse tipo de rotina monótona e enfadonha, assim como do estado comportamental inativo e não criativo que a acompanha, passa por uma mudança de postura que se inicia pela capacidade e disponibilidade de produzir ou gerar uma experiência.

Segundo a artista plástica do Coletivo Transverso, Patrícia Bagniewski, a intervenção poética, como algo novo no caminho, “insere” o público novamente na cidade. “Você sai e volta, ao mesmo tempo. Você sai da sua rotina e percebe de novo onde você está”. No mesmo sentido, o artista Cildo Meireles, no filme *Cildo* (2009), utiliza o termo “sequestro” para descrever aquilo que ele espera da experiência do encontro com a arte, ou seja, do deslocamento sobre um estado psíquico dado ou um estado espaço-temporal. Este vai-e-vem, que retira e trás o passante para o lugar e tempo presente, parece estabelecer uma temporalidade próxima do que Krauss (1998) chama de tempo especulativo. Segundo a autora, os *ready-mades* afirmaram pela primeira vez que um trabalho de arte pode não ser um objeto físico, mas, sim, uma questão. A temporalidade das intervenções muitas vezes se confunde com esta que Rosalind Krauss chama de enigma, charada, ou, de tempo especulativo. Este tempo especulativo, para a autora, seria o tempo real, experimentado ou vivido, que se inicia quando da surpresa e vislumbre do objeto, até o momento da definição das suas questões, logo, da possibilidade de solucionar o problema que seu jogo propõe. Se em alguns casos a mensagem é direta e explícita, em outros, oferecem uma resistência à própria ideia de resolução, de apreensão imediata ou apriorística acerca da sua natureza artística.

Figura 28. “Atenção, isto pode ser um poema”. Eixo Rodoviário com o Eixo Monumental, Brasília (2014). Fonte: Registro fotográfico do autor



Para Luiz Fuganti, ainda em palestra “Criação de si como obra de arte”, o artista deve gerar um acontecimento, lançando e explodindo mil sentidos, confusão e caos. Se livrar ou conter este caos representado pela profusão de sentidos, relacionado aos desejos, seria, para o autor, o descuido radical que levaria ao grande rebaixamento da vida. Equivale a sermos acometidos pelo tédio, pela passividade e negação vinculada a uma moral que, para o autor, impediria que a pessoa seja um ser plástico aberto para as potências do acontecimento, ou, ainda, “para que o novo nos assedie”. Fuganti defende que devemos gastar o tempo com o acontecimento em nós, cuidar e dilatar essa duração na medida em que ela serve para governarmos as nossas vidas. O termo acontecimento é utilizado pelo autor com o mesmo significado que atribuímos ao de experiência. Fuganti afirma não ser relevante uma preocupação com a verdade ou a mentira, mas se a proposição (artística) é capaz de intensificar a vida e criar realidade. Produzir a si, segundo o autor, é fazer da existência algo mais interessante. A modificação de si – da nossa maneira de existir e viver –, operaria um retorno de mais força e potência sobre nós mesmos.

A arte não imita a vida ou vice-versa. Faz parte da vida, é vida. Ela coincide com a vida, desde que essa vida seja uma vida intensa. Implica, sim, uma atitude, atividade. A partir de uma maneira de existir, de acontecer e preencher o desejo, cuja modificação de si opera um retorno da energia sobre si mesma. (...) Ser ativo é isso. Ser ativo é coisa rara num homem. A vida intensa coincide com a arte, com o modo de operar e a potência criadora da arte. A vida ativa cria. Se você não reage ao acontecimento, você ressentido. O homem moral é incapaz de dizer sim. O ressentido é passivo, portanto, não cria realidade (Luiz Fuganti em “Criação de si como obra de arte”, 2016).

Embora também transpareça na fala de Fuganti uma idealização do mundo que se revela em afirmações como “não há fraco que não queira o poder”, ou, por uma intencionalidade associada à fraqueza que impossibilitaria a arte, ele consegue, ao mesmo tempo, traduzir esse sentimento particular que costuma atravessar a prática das intervenções poéticas da forma que é colocada pelo Coletivo. Essa dilatação do tempo do acontecimento, que aqui corresponde à possibilidade de se perder e se demorar através do “sequestro” promovido pela intervenção, são pré-requisitos da experiência. O que Fuganti chama de retorno sobre nós mesmos de mais potência a partir de uma vida ativa e intensa, é uma descrição que corrobora com um sentimento afirmado pelos artistas: “intervir é bom, quase vivia”. Uma espécie de reforço vital ou de ânimo que tentamos decodificar a partir das ações em campo. Quase uma epifania, não divina ou

espiritual, mas de pertencimento e participação. Afirmamos assim que as expressões “criar uma vivência” ou “chamar a pessoa para o presente” expressas nos discursos estão imbricadas semanticamente ao termo experiência, e que as intervenções poéticas, de alguma maneira, afirmam uma estética da experiência na medida em que podem provocar ou prolongar o tempo do acontecimento em nós.

A mesma concepção de produzir a si como obra de arte também pode ser encontrada em Maffesoli (1996, 12), com a diferença que perde aqui sua “raridade” colocada por Fuganti e adquire uma conotação mais generalizada. De modo semelhante, os autores concebem a arte não como reduzida unicamente a produção artística, mas como um fenômeno existencial. Propõem que a vida cotidiana pode se tornar uma obra de arte, no momento em que a estética se transforma em ética. Maffesoli (1996) compreende essa transmutação a partir do estágio em que mundo é devolvido a si mesmo, ou seja, no momento em que o fundamento divino perde sua substância e o progresso não é mais um imperativo categórico. Na ótica moral, para o autor, só Deus e seus suplentes como o Estado, a História e o progresso eram os artistas, no sentido de criadores.

O mundo entregue a si próprio vai, cada vez mais, confiar na potência intrínseca que o constitui. A criação, em suas diversas formas, jorrará de uma dinâmica sempre renovada, e sempre plural. As diversas situações sociais, os modos de vida, as experiências poderão ser consideradas múltiplas expressões de um vitalismo poderoso (Maffesoli, 1996, 28).

O vitalismo de Maffesoli tem o mesmo significado da “força” em Fuganti. Numa espécie de operação tautológica a partir de uma nova postura (ativa e criativa), a modificação de si operaria um retorno de mais força ou vitalidade sobre si mesma e assim sucessivamente. Ambos compartilham uma afinidade analítica através das noções de força/vitalismo que se manifesta no discurso do Coletivo Transverso na medida em que a tônica do objeto artístico é deslocada ou divide o protagonismo com o processo e a postura. Momento este em que a estética assumiria uma função predominantemente ética.

Maffesoli atribui a esse modo ser ou *ethos* criador, a um querer viver ou vitalismo que assume diversas formas por meio de uma potência coletiva que procura experimentar juntos. Ambos autores destacam a carga afetiva do ato criador e o

relacionam com uma potência (vitalização) e uma estética do cotidiano. Uma nova lógica do estar-juntos centrada não mais no longínquo da moral e da política, mas no presente hedonista da ética. Ao contrário da rigidez e universalidade normativa da moral, a ética seria particular, momentânea e, em alguns casos paroxísticos, “amoral” na visão de Maffesoli. O autor argumenta que a estética, como cultura dos sentimentos, pode ser imoral em relação às normas estabelecidas, mas que não deixaria de ser promissora. “Seu devir é, aliás, instrutivo: de início são combatidas, depois toleradas, em seguida, aceitas, e, enfim, pouco a pouco capilarizam-se no conjunto do corpo social. Esse processo é conhecido” (Maffesoli, 1996, 37).

Ainda aí, trata-se de um esquematismo bem arbitrário e, na verdade, ressaltado, mas que esclarece bem, ainda que de um modo provisório, a diferença que existe entre, de um lado, o moralismo, o projeto, uma concepção do tempo finalizado, concepção da sociedade que repousa sobre o indivíduo e a razão mecânica; e, do outro, uma vivência mais amoral, mais sensível, mais imaginativa, vislumbrando o conjunto social como uma ordenação de uma multidão de grupos ajustando-se mais ou menos entre si. Sendo o tempo social, nesse último caso, antes cíclico: receptáculo do que se passa, mais que criador de objetos a realizar. Nessa perspectiva hedonista, não há um valor (moral, intelectual, religioso) intangível e único, ao qual um deve, bem ou mal, dobrar-se, mas, ao contrário, pluralismo de apreciações, diversidade de opiniões: ficando entendido que o que importa é menos o aspecto dominante da ideologia, que sua dimensão relacional, comunicacional. Um valor que não vale por si mesmo, mas, unicamente, quando, e se, ele me une aos outros? Chamei isso de “imoralismo ético” (Maffesoli, 1996, 57).

Quando sugerimos que as intervenções podem se configurar em fissuras de aproximação, que invadem o espaço público e interpelam os passantes sem permissão, ou, espécie de diálogos abertos à força direcionados por uma preocupação com a coletividade, estamos nos referindo a uma concepção de ética próxima da forma exposta por Maffesoli e Fuganti. De modo similar, Fuganti define a escolha ética como o bom ou o mal uso que fazemos daquilo que nos acontece, ou seja, “a escolha ética seria uma escolha necessária”. Na visão deste autor, o bem e o mal seriam efeitos do nosso bom ou mau jeito de existir e se relacionar com a existência, portanto, projeções. Para Fuganti a moral pressupõe uma negação. Ela negaria a realidade como autossuficiente. A ética, entretanto, se relacionaria com um horizonte afirmativo. Na mesma direção, os artistas têm consciência da transgressão do ato, mas estes são percebidos positivamente, como beleza ou espécie de “mal necessário”.

Figura 29. “Caça-poemas”. Coletivo Transverso e Nicholas Behr. Brasília-DF (2013).
Fonte: coletivotransverso.blogspot.com



Os sentidos que as intervenções nos informam são certamente incalculáveis e intermináveis, pois, como afirma Apolloni (2011), são dotados de infinitos significados únicos na medida em que cada olhar pode construir um novo significado válido. Apolloni (2011) se refere como “fisgada” ao que Cildo Meireles chama de “sequestro”, e a situa a partir de um ousado e incomum referencial teórico baseado na exegese da iluminação Zen. O autor faz uma analogia entre a troca de registros psíquicos a partir das observações das artes plásticas e gráficas de rua e os conceitos de *Koan*, *Kensho* e *Satori*, problematizando a relação entre a visão racional do mundo e a sensibilização da *psique* através da experiência por meio das manifestações urbanas de arte. Tornar sensível, tornar receptivo as emoções, como sugere o autor acima, parece ser a base da utopia do Transverso. Utopia não como impossibilidade ou messiânica, mas como um lugar que precisa e pode ser produzido, na visão dos agentes e nos termos de Fuganti.

Uma resposta possível versaria sobre o desejo de propor novos futuros, de pensar novos usos para o espaço público, construir sociabilidades mais generosas, e menos voltadas para a lógica do trabalho e do consumo que domina o cotidiano de nossas cidades. Não apenas à caça da poesia que há, passamos a perceber onde poderia haver. Naquele concreto caberia um poema, naquele tapume uma pintura. As paredes cinzas passam a ser vistas não pela função de privar o acesso, mas pelo potencial poético de incluir discursos que escapam da publicidade e da política engravatada. Essa transformação no olhar e na forma de fruir a cidade pode partir de uma epifania individual, mas ecoa pelas praças e pessoas, nos fazendo perceber que somos muitos, e que mesmo distantes partilhamos a experiência disso que é estar vivo hoje. Em nosso trabalho, a técnica é pensada em função da poesia, e não o contrário. A proposta do Transverso é desenvolver uma linguagem de arte urbana em que o discurso seja tão relevante quanto a forma, e o que vamos descobrindo nesse trajeto é que linguagem só se desenvolve no diálogo, e que o outro dos outros corre o risco de ser você (Texto acerca das motivações do tópico “quem somos” do *site* www.coletivotransverso.com.br).

No modo de fazer do Coletivo, podemos identificar quase um padrão operacional que inclui: a) técnicas e tecnologias de baixo custo ou simplificadas que dispensam uma virtuosidade estilística; b) espécie de código aberto e forma colaborativa de participação que facilita e estimula a replicação e circulação dos objetos; c) uso recorrente da ironia e do mimetismo para se inserirem na paisagem urbana e assegurarem não só uma ludicidade crítica, mas espécie de catarse do fator surpresa, uma vez que facilmente podem passar despercebidos ou serem confundidos com outros objetos de outras naturezas. Nenhuma das ações que acompanhamos ou mesmo dos registros aqui resgatados, foram realizadas individualmente. Em todos os casos relatados ao longo da dissertação, as ações aparecem ao modo como Bourriaud (2009) descreve a arte relacional, ou seja, como um campo fértil de experimentações sociais e espaços parcialmente poupados à uniformização dos comportamentos ou abertos para manifestação e autenticação da diferença. Como na concepção de Becker (1977), é um fenômeno social, resultado e expressão de tipos de interação social e de ação coletiva. Ao seu modo, aponta para um extravasar de emoções e sentimentos canalizados pela insatisfação, descontentamento, ou, em outro polo, pela alegria e pelo prazer. Estes sentimentos podem ser conduzidos e transbordados por meio de um hedonismo festivo ligado ao estar-juntos, a experiência e a participação na vida pública, espécie de “sentir-se vivo”. Esboçam desejos ou utopias de proximidade e pertencimento, sejam elas entre público e arte, público e cidade, arte e cidade ou artista e público. Poderíamos acrescentar também entre o eu e o acontecimento em mim.

O novo aqui é a forma de fazer, a postura. Iminência, segundo Bhabha³⁷, é a aspiração de trazer a novidade para o mundo, ao mesmo tempo em que “não é novo no sentido que nunca foi visto ou pensado antes, mas no sentido que nunca antes foi pensado dessa forma”. Nestes termos, a ética das intervenções do Coletivo Transverso (e o modo de operar de uma parte da nova geração da arte urbana) não inventam uma técnica, lugar ou modalidade artística inédita, mas possivelmente uma nova maneira de fazer e circular a arte.

³⁷ Entrevista para Perez, em 2012, como curador da 30ª Bienal de São Paulo. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ym2dPYqIvmA>. Acesso em 07/08/2015.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa se inicia pela suspeição de assertivas que insistiam na inexistência da escala humana diante da monumentalidade da cidade de Brasília, como se aqui todas as atividades, usos e práticas do espaço seguissem rigorosamente os ordenamentos da racionalidade do projeto arquitetônico-urbanístico modernista considerado, por vezes, apático ou inanimado. Desde então nos deparamos com inúmeros exemplos de apropriações e insubordinações que chamamos de fissuras ou desvios e que, a exemplo das intervenções poéticas do Coletivo Transverso, irrompiam surpresas e subvertiam temporariamente os eixos de previsibilidade e as certezas dos espaços regulados, como nos informam Farias (2015) e Certeau (2014) ao abordarem o modo como operam as táticas em contraposição as estratégias do poder institucional e marcos cognitivo-normativos (*a priori*s sociais). Especialmente a organização da região administrativa do Plano Piloto, com raros *outdoors* e muros entre os edifícios residenciais, diminuem consideravelmente a poluição visual textual recorrente nos grandes centros, evidenciando ainda mais quaisquer interferências desta natureza na paisagem urbana.

As ações do Coletivo, não só despertaram o impulso inicial desta pesquisa, mas também, aos poucos, assumiram o protagonismo como objeto de estudo que inicialmente tinha pretensões tão audaciosas quanto inatingíveis. As questões que envolviam a recepção foram adiadas e os desafios da dissertação abreviados a fim de viabilizá-la e responder uma única pergunta que trazia a marca, não da excepcionalidade da pergunta nunca antes formulada, mas, da copiosa frequência com que vinha à tona – para mim e para o público em geral. A recorrente questão sobre as motivações parecia sinalizar ou uma espécie de incompletude de respostas e interpretações ou uma dificuldade de apreensão das mesmas. A busca pela compreensão dos motivos que sustentam as causas dessa postura particular artístico-coletiva nos lançou à observação de esquemas de ação, das regularidades e da reconstrução dos encadeamentos do processo que envolve o ato da intervenção poética em si. Próximos de uma antecipação mental de resultados e articulado pelos objetivos visados, fomos impelidos, neste percurso, à captura e interpretação dos sentidos atribuídos pelos agentes. Se um espaço geral (teórico) transforma-se em um lugar (espaço vivido e particular) a partir dos significados, usos e pelo modo como o narramos, são os próprios sentidos que se tornam objetos de disputa neste jogo da arte urbana.

Nossa pergunta se resumia na seguinte sentença: o que orienta a escolha pelo espaço público das metrópoles como o local por excelência para a realização das intervenções poéticas? Em outras palavras, o que move e fomenta este perfil de artistas a se comunicar textualmente sob a sorte da instabilidade e ilegalidade das ações neste ambiente específico, considerando a multiplicidade de mídias disponíveis com tamanho alcance, comodidade e que, em certa medida, também cumprem a função de meios diretos para a livre expressão ou extravasamento de opiniões e descontentamentos em geral? Tal pergunta somava-se à insatisfação com as análises que tendiam unilateralmente para a questão da resistência ativista que, por sua vez, não dava mais conta de um fenômeno multifacetado, plural e autopoiético, do ponto de vista da sua capacidade em se recriar e se multiplicar a partir de uma linguagem própria. Não estamos afirmando que a categoria resistência desaparece, mas que permanece circunscrita por um quadro mais amplo que não se sustenta se apartado da sua multimodalidade que inclui as dimensões do consumo, do reconhecimento e de aspectos psíquico-emocionais.

O primeiro momento da pesquisa se concentrou em levantar as principais referências do Coletivo a fim de delinear as bases do seu modo de operar. Este quadro referencial não só os posicionam com mais clareza na História da arte como facilitou visualizarmos algumas características formais, ou melhor, a “cara” das intervenções poéticas. Estes diferentes artistas e vertentes do campo das artes visuais e da literatura, que poderíamos chamar também de influências do Coletivo, partilham uma visão de arte enquanto ferramenta política, de discordância e emancipação. O que une o modo de agir da poesia marginal, da deriva, do *site-specific* e do terrorismo poético, por exemplo, são as suas abordagens críticas com relação aos padrões comportamentais e artísticos operacionais vigentes em seus respectivos contextos sócio-históricos. Se a arte se faz preferencialmente por meio de rupturas, o que estas linguagens ou posturas artísticas compartilham entre si, incluindo o Coletivo Transverso, é uma vontade – ora implícita ora explícita – de se opor ao modo convencional de fazer arte.

A questão sobre as motivações e os sentidos da ação se tornava ainda mais candente uma vez que as posições sociais privilegiadas dos integrantes do Coletivo bifurcavam-se das vozes inaudíveis dos representantes da pichação que em sua maioria pertencem a áreas urbanas desfavorecidas, assim como divergem do modo de operar do

graffiti, na medida em que não existe um apelo imediato predominantemente figurativo, cromático e, sobretudo, posto pela presença explícita da assinatura (autoria).

Se os sentidos também podem ser compreendidos como critérios de regulação ou redução da complexidade do mundo, segundo uma perspectiva luhmaniana, o primeiro efeito das intervenções poéticas é o de, inversamente, ampliar e complexificar a dinâmica de usos e significados da ecologia urbana em que esta inserida. Arriscamos afirmar que o sentido primeiro ou elementar das ações poéticas parece ser o de manter minimamente os seus significados em aberto para que estes sejam especulados e expandidos indefinidamente pelo público numa espécie de moto-contínuo. Esta polissemia que caracteriza as interpelações textuais do Coletivo também pode ser abordada pelo vies que Bhabha (2014, 56) define como temporalidade discursiva da negociação, na medida em que “torna possível conceber a articulação de elementos antagônicos ou contraditórios”, abrindo lugares e objetivos híbridos de luta e confrontando as polaridades negativas entre o saber e seus objetos.

Dentre os elementos em disputa, identificamos e elegemos três principais a partir dos quais o terceiro capítulo foi organizado: i) o direito à cidade (a disputa aqui gira em torno dos usos/apropriações e diz respeito a quem pode participar, definir prioridades e intervir na cena pública da cidade); ii) a palavra (pela construção de narrativas divergentes e desconstrução de narrativas cristalizadas, assim como na tensão existente entre autoria *versus* anonimato) e; por fim, iii) a experiência (na disputa por aquilo que nos acontece e intensifica a vida, condensados pelas noções de vivência e tempo-espço do presente). Estes significados muitas vezes se confundem e são disputados pelo jogo desta modalidade de arte urbana uma vez que as disputas figuram como desacordos sobre o cumprimento ou descumprimento de determinadas regras consentidas e incorporadas, ou ainda, sobre os critérios de justificação (regime de justiça), segundo a perspectiva de Boltansky e Thévenot (1999).

Dentre estas regras ou ordens tácitas que, em última instância, funcionam como parâmetros de verdades (certezas) que definem um bem a ser defendido, destacamos um primeiro eixo principal sustentado pela ideia de que a responsabilidade da organização e fixação das prioridades e usos dos espaços comuns da cidade está sob o comando exclusivo do poder público. Espécie de *a priori* social que, ao modo de esquemas classificatórios naturalizados, são capazes de se antecipar e modelar a maneira como

nos relacionamos com estes ambientes como se estes fossem de todos e de ninguém ao mesmo tempo, ou ainda, como se estes espaços comuns não pudessem ser ocupados ou ressignificados sem a orientação ou prévia autorização (princípio de equivalência expresso por lei) dos órgãos administrativos oficiais. Segundo a percepção dos artistas, o usufruto dos espaços públicos e seus interstícios tendem a permanecer estagnados, uniformes e desestimulantes. Da forma como estaria regulada e organizada, nesta definição da situação do ponto de vista dos agentes, a cidade não pode ser qualitativamente vivenciada, pois não priorizaria a contemplação, a poesia, o diálogo, as pausas, os encontros, as diferenças, etc. Sob estas novas justificativas e vocabulário específico, o Coletivo sustenta sua crítica e *performance* no mundo, ao mesmo tempo em que reconhecem as intervenções poéticas como legítimos antídotos contra o que se considera uma falta ou carência dos valores e ideais acima listados.

No momento em que descobrimos que o Coletivo Transverso também construía hortas urbanas, percebemos que o ato de colar lambe-lambes ou gravar *stencils* abarcava intenções e sensibilidades muito além de espalhar trocadilhos irônicos a fim de surpreender e quebrar a rotina do transeunte (que já não é pouco): tratava-se de discutir e reivindicar uma participação ativa e criativa generalizada sobre os rumos e projeções da cidade, semelhante a um ideal administrativo democrático, como Harvey (2012) define o direito à cidade. Para os integrantes do Coletivo é possível moldar a cidade e reinventar os usos do espaço urbano a partir dos modos de fazer e de um novo imaginário que, para nós pesquisadores, revela de modo bastante elucidativo seus posicionamentos. Esta nova avaliação ou perspectiva poderia ser sumarizada na seguinte proposição: se o espaço público teoricamente é de todos, não significa que ele não é de ninguém, mas que ele é meu e seu. A partir desta imagem, alguns códigos e características associadas à noção de rua – mercado, Estado, tráfego, velocidade, austeridade, competição – passam a ser minados e a coexistirem com outros vinculados às extensões da noção de casa ou de comunidade, ou seja, de um espaço de intimidade, familiaridade, particularidade, pessoalidade, afeição, descanso, refúgio, etc. Para os artistas, sem voz ou participação direta na construção coletiva de um projeto de cidade, não há identificação e pertencimento. Sem pertencimento, o habitante da cidade dificilmente zelará ou se preocupará com o aprimoramento de um espaço que, por fim, não refletirá seus anseios ou os interesses da sua gente.

Os três sentidos em disputa sublinhados a partir do depoimento dos atores e sintetizados na tríade – cidade, palavra e experiência – são interseccionados um pelo outro. A disputa pelo direito à cidade é realizada principalmente por meio das palavras e da corporalidade que se lança neste espaço e o experimenta. Não há vivência apartada do espaço físico da cidade, assim como não há ação artística e política separada da escrita e da construção de narrativas disruptivas ou divergentes.

A disputa em torno do que se definiu como direito à cidade, ainda que fundamental e incontornável, de alguma forma era mais evidente e até certo ponto esperada. Já o que se chamou de experiência, além de compor o segundo grande eixo de justificação, revelou-se o ponto crucial da pesquisa por ser possivelmente o mais sutil entre os sentidos e um dos menos abordados em pesquisas no tema. Talvez aqui resida nossa módica contribuição para o debate. Constatamos a partir da observação de campo e dos discursos, que a categoria de vínculo e pertencimento acompanhava de modo indivisível a noção de experiência na medida em que se lançar às vicissitudes e imprevisibilidade das ruas, entre amigos, era também um meio de gerar ligação, de estreitar o espaço das relações (entre artista, público, arte e cidade) naquilo que Bourriaud (2009,13) traduziu, perspicazmente, ao afirmar que a urbanização crescente da experiência artística e as obras contemporâneas têm esboçado várias “utopias de proximidade”. As ações de campo se revelaram, em alguns casos, em pretextos para o “estar-juntos” e quebrar a própria rotina. A satisfação da excitação (catarse) que acompanham o gesto, faz parte de um “pacote” ou conjunto maior que busca o estar presente e cuidar daquilo que nos acontece e que nos toca (experiência). Essa possibilidade de dilatação ou duração do tempo vivido de forma prazerosa, participativa e compartilhada, culminaria, segundo os agentes, no efeito de vitalização: um sentimento de vida e intensificação da mesma.

É possível que estes sentidos somados, além do valor que a rua desempenha no que toca o seu papel de amplificar ou potencializar as palavras e facilitar o reconhecimento – verdadeira vitrine –, ajudem a compreender a escolha pelo espaço público como local privilegiado das ações. Sem a sua margem de imprevisibilidade e risco intrínseca, a experiência e seus possíveis efeitos acima relacionados não poderiam ser alcançados. Poderíamos inferir que o fator surpresa é o ingrediente indispensável e parcialmente responsável não só por instaurar uma fissura ou descontinuidade sobre

uma possível inércia que permearia o cotidiano comportamental e espacial das grandes cidades, mas também por possibilitar a experiência aquele que realiza a intervenção.

Sem dúvida foram as contradições que emergiram no decorrer da pesquisa que acabaram por enriquecê-la ao tornar ainda mais instigante as intervenções poéticas enquanto objeto de estudo e fenômeno ético-estético urbano. Estas contradições desvelaram desvios dentro dos desvios sustentados pelos agentes, escapando e atritando os seus próprios discursos. Se existe um padrão ou linha de conduta que marca a ética das intervenções poéticas, esta é assinalada não somente pelas controvérsias das mensagens, mas também por outras formas contrastivas ou ambivalentes que muitas vezes podem passar despercebidas, ao mesmo tempo em que não figuram necessariamente como um problema ou defeito. Faremos uso do termo ambivalência pela sua característica de indeterminação, imprecisão ou como “ruptura das classificações” na medida em que a ambivalência é incorporada por uma situação (Lash, 1995, 171). Tal lógica contraditorial parece não querer ultrapassar as contradições em uma síntese perfeita, mas, ao contrário, mantê-las, na medida em que o dissenso, a desordem e o processo agonístico transformam o saber em saber político e “o político” em algo possível, segundo Bhabha (2014).

A primeira contradição, já mencionada, é aquela que define a rua (espaço público da metrópole) como o local de “todo mundo” ou para “quem não tem outros meios” de expressão, embora os agentes dispõem de inúmeros recursos para tal fim; corroborando com uma outra concepção de rua que, de fato, é mais de uns do que de outros. A “rua” se revelou paulatinamente não só em um espaço para quem não tem voz ou outros meios, mas, como afirmamos, em um dispositivo de alta visibilidade, de produtora de “íbope” e capital social aos artistas. Sua democraticidade apregoada pelos agentes se mostrou bastante frágil na medida em que mais de uma vez estes mesmos agentes confirmaram que determinados privilégios, como a classe social e o gênero, podem facilitar as intervenções resguardando-os de infortúnios. Mesmo o valor democrático por vezes atribuído à prática das intervenções poéticas é também bastante relativo ou precário, pois acaba desconsiderando o traquejo (saber fazer) que os artistas detêm e, sobretudo, um tempo livre que poucos cidadãos dispõem.

Também observamos o fato de que o anonimato atribuído pelos agentes não exclui a marca implícita da “função-autor”, considerando que um conjunto de signos

como a tipografia, a estrutura da frase, assim como certas características do gesto do Coletivo Transverso podem ser facilmente reconhecidos. Principalmente na circulação virtual dos registros fotográficos das ações, a publicação, agora assinada, aciona um discurso e um sistema classificatório que não só direciona a recepção (como esta deve ser lida) como projeta um *status* (artístico) à palavra e prestígio aos seus criadores. Assim como muitos inventos tecnológicos ampliaram e afetaram as formas de produção e recepção artísticas ao longo da História da arte, a *internet* hoje redefine incontáveis referenciais e valores tais como o de originalidade, criatividade e o acesso às obras. Não só o argumento da efemeridade da arte urbana é posto “em cheque”, mas os próprios limites do campo da arte. A forma como as intervenções poéticas circulam pelas redes de computadores assinala o processo pelo qual estes desvios fendem os próprios discursos (desviantes) dos artistas. Processo este pouco explorado por esta pesquisa e que mereceria ser desdobrado em outra oportunidade.

As redes de comunicação e informação estão redimensionando o conceito de espaço público. Cada vez mais a privacidade invade o território público e este se expande em direção a espaços antes totalmente privados. A *internet* não é apenas responsável pelo reconhecimento em grande medida minimizado pelo discurso do anonimato, mas por reinserir de modo contundente tais práticas na mesma lógica de consumo que os agentes, por meios das suas *performances* discursivas grafadas e gravadas, procuram subverter e, em alguns casos, combater. Ao publicar um conteúdo numa plataforma digital, o usuário (artista e público) acaba cedendo seu trabalho gratuitamente e, em certa medida, distraidamente. Beiguelman (2009) atenta para a possibilidade do capitalismo cru *offline* ser replicado na forma *online*. Esse trabalho afetivo e imaterial representado pela sociabilidade em redes, segundo a autora, gera valor monetário que muitas vezes não é percebido. Na mesma perspectiva, Lipovetsky e Serroy (2015), afirmam que o modelo de economia hoje cria valor econômico por meio do valor estético e sensível. Ao mesmo tempo em que privilegia o instante vivenciado e as emoções, permanece dominado pelos imperativos da celeridade, rendimento e acumulação. Enquanto a pergunta sobre a possibilidade deste desenvolvimento comunicacional multiforme agregar ou afastar não pode ser respondida com segurança, podemos afirmar provisoriamente que as ações poéticas do Coletivo Transverso aproximam na medida em que privilegiam experiências corporificadas e compartilhadas.

Por fim, não somente a translocalidade das ações é a todo momento friccionada pelo desejo de “particularizar” vinculado a um localismo comunitário que segue a lógica do doméstico, mas a micropolítica do “faça você mesmo” e a ética circunstancial do “aqui e agora” também são pautadas por uma perspectiva de futuro que poderíamos chamar de utópica. Foi no decorrer da pesquisa que nos demos conta que os breves intervalos reflexivos das intervenções funcionavam também como pausas e pequenos fragmentos de um devir. Se as utopias “emergem contendo sobretudo um ideal de felicidade para a aventura humana”, segundo Sallas (1994, 164), a prática das intervenções são animadas por um lampejo que, em última instância, aspira tornar o mundo mais acolhedor e prazeroso. A cidade é mais que o suporte ou a paisagem cenográfica que acolhe as intervenções, é a extensão do *atelier* do artista e o microcosmo desse mundo ideal (assim como a rua está para a cidade). Desta perspectiva, os espaços públicos e o modo de vida urbano deveriam ser mais interessantes, deleitáveis e, tal como a casa descrita por Bachelard (1989), um lugar não de medo, mas de intimidade, devaneios e poesia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

APOLLONI, Rodrigo W. *O Koan no muro: configuração, observação e troca de registro psíquico nas artes gráficas e plásticas de rua baseadas no papel*. Tese em Sociologia, UFPR, Curitiba, 2011.

AUGÉ, Marc. *Não-Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. São Paulo: Papirus, 2008.

APPADURAI, Arjun. *Diálogo, risco e convivialidade*. In: *Podemos Viver sem o Outro? As Possibilidades e os Limites da Interculturalidade*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAUMAN, Zygmunt. *Ética Pós-Moderna*. São Paulo: Paulus, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e ambivalência*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

BEAL, Sophia. *A arte de andar nas ruas de Brasília*. In: *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n.45, jan/jun. 2015.

BECKER, Howard S. *Mundos Artísticos e Tipos Sociais*. In: VELHO, Gilberto. *Arte e Sociedade – ensaios da sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

BEIGUELMAN, Giselle. *Apropriações do (in)comum: espaço público e privado em tempos de mobilidade*. São Paulo: Instituto Sergio Motta, 2009.

BELTING, Hans. *O Fim da História da Arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas volume III. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGER, John. *Modos de Ver*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BEY, Hakim. *Zona Autônoma Temporária*. Paris: L'eclat. Digitalização Coletivo Sabotagem, 1997.

BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.

BOLTANSKI, Luc; THÉVENOT, Laurent. *A Sociologia da capacidade crítica*. Tradução: Marcos de Aquino Santos. Sage Publications: London, Thousand Oaks, CA and New Delhi, 1999.

BONDÌA, Jorge Larrosa. *Notas sobre a experiência e o saber da experiência*. Revista Brasileira de Educação, n.19. São Paulo, jan/abr. 2002.

BOURDIEU, Pierre. *A Distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

BOURDIEU, Pierre. *Meditações Pascalianas*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2001.

BOURRIAUD, Nicolas. *O que é um artista (hoje)?* In: Revista Arte & Ensaios n.10. Rio de Janeiro: Eba-UFRJ, 2003.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins, 2009.

BRITTO, Fabiana Dultra; JACQUES, Paola Berenstein. *Corpocidade: Arte enquanto micro-resistência urbana*. Revista de Psicologia Fractal, v.21 n.2, mai/ago. 2009.

CACIOPPO, John T.; PATRICK William. *Solidão – a Natureza Humana e a Necessidade de Vínculo Social*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

CANEVACCI, Massimo. *A Cidade Polifônica*. São Pauli: Studio Nobel, 1993.

CANEVACCI, Massimo. *Culturas Extremas: mutações juvenis nos corpos das metrópoles*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

CERTEAU, Michel De. *A Invenção do Cotidiano: 1. artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2014.

CHAUI, Marilena. *Janela da alma, espelho do mundo*. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

COCCHIARALE, F. *A (outra) arte contemporânea brasileira: intervenções urbanas micro políticas*. Revista Arte & Ensaios n. 11. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 2004.

COHN, Gabriel. *Max Weber - Sociologia*. São Paulo: Ática, 2003.

COSTELLA, Antonio. *Introdução à gravura e história da xilogravura*. Campos do Jordão: Mantiqueira, 1984.

DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos - e outros episódios da História Cultural Francesa*. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DERRIDA, Jacques. *Pensar em não ver – Escritos sobre as artes do visível (1979-2004)*. Florianópolis: UFSC, 2012.

DUBAR, Claude. *A socialização: construção das identidades sociais e profissionais*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

- DUCAHMP, Marcel. *O ato criador*. In: BATTCOCK, Gregory (Org.). *A nova arte*. São Paulo: Coleção Debates, 1965.
- DURKHEIM, Émile. *As regras do método sociológico*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- DUVE, Thierry de. *Quando a forma se transformou em atitude – e além*. In: *Revista Arte & Ensaios* n.10. Rio de Janeiro: Eba-UFRJ, 2003.
- ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador – Uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.
- ELIAS, Norbert; DUNNING, Eric. *A busca da excitação*. Lisboa: Difel, 1992.
- FARIAS, Edson. *Retas que se prolongam em curvas: tensões nos usos do contexto metropolitano brasiliense*. Jundiaí: Paco Editorial, 2015.
- FOSTER, Hal. *Recodificação: Arte, Espetáculo, Política Cultural*. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *A Hermenêutica do Sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Vegas, 2000.
- GAULEJAC, Vincent De. *O Âmago da discussão: da sociologia do indivíduo à sociologia do sujeito*. *Revista Cronos* v.5-6, n.1-2, jan/dez. 2004/2005.
- GELL, Alfred. *Art and Agency: an anthropological theory*. Oxford: Clarendon, 1998.
- GEHL, Jan. *Cidade para Pessoas*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- GIDDENS, Anthony. *As Consequências da Modernidade*. São Paulo: Unesp, 1991.
- GIDDENS, Anthony; BECK, Ulrich; LASH, Scott. *Modernização Reflexiva*. São Paulo: Unesp, 1995.
- GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 2014.
- GOFFMAN, Erving. *Estigma – notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- GOMPERTZ, Will. *Isso é arte? 150 anos de arte moderna do impressionismo até hoje*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- GROS, Frederic. *Caminhar, uma filosofia*. São Paulo: E Realizações, 2010.
- HALL, Stuart. *Identidades Culturais na Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.
- HARVEY, David. *O direito à cidade*. In: *Revista Lutas Sociais*, São Paulo, n.29, jul/dez. 2012.

HEINICH, Nathalie. *As reconfigurações do estatuto de artista na época moderna e contemporânea*. In: Revista Porto Arte: Porto Alegre, v.13, n.22, maio/2005.

HEINICH, Nathalie. *A arte contemporânea exposta às rejeições: contribuição a uma sociologia dos valores*. In: Revista Observatório Itaú Cultural OIC n.12, São Paulo, maio/ago. 2011.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

JACQUES, Paola Berenstein. *Elogio aos errantes*. Salvador: Ed. UFBA, 2014.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. São Paulo: Atica, 1996.

KLINENBERG, Eric. *Going Solo: The Extraordinary Rise and Surprising Appeal of Living Alone*. Londres: Penguin Books, 2012.

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

KWON, Miwon. *Um lugar após o outro: anotações sobre site specificity*. In: Revista October 80, 2003.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A Estetização do Mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LEMINSKI, Paulo. *Toda Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LÉVINAS, Emmanuel. *Entre nós: ensaios sobre a alteridade*. Rio de Janeiro: Vozes, 1997.

LIPPARD, Lucy. *Get the message: a decade of art for social change*. New York: E. P. Dutton, 1984.

LYOTARD, Jean-François. *A Condição Pós-Moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

MAFFESOLI, Michel. *No fundo das aparências*. Rio de Janeiro: Vozes, 1996.

MAGNANI, José Guilherme C. *De Perto e De Dentro: notas para uma etnografia urbana*. In: Revista Brasileira de Ciências Sociais v.17, n.49, jun. 2002.

MARTINS, Carlos Benedito Campos. *O legado do Departamento de Sociologia de Chicago (1920-1930) na constituição do interacionismo simbólico*. In: Sociedade e Estado, v.28, n. 2, mai/ago. 2013.

MAZETTI, Henrique. *Resistências criativas: os coletivos artísticos e ativistas no Brasil*. In: Revista Lugar Comum – estudos de mídia, cultura e democracia n.25-26. Rio de Janeiro: Rede Universidade Nômada, 2010.

- MESQUITA, André. *Arte-ativismo: interferência, coletivismo e transversalidade*. In: Revista Linguagens n.03, jun. 2006.
- NERI, Marcelo Cortes. *A nova classe média*. Rio de Janeiro: FGV/IBRE, CPS, 2008.
- NIELSEN, Sabine. *Níveis críticos da espacialidade: notas sobre uma intervenção artística na cidade de São Paulo*. In: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, n.56, jun. 2013.
- NUNES, Brasilmar Ferreira. *Brasília na rede das cidades globais: apontando uma tendência*. In: Revista Sociedade e Estado – v. 29, n.3. Brasília: Departamento de Sociologia da UNB, 2014.
- NUNES, João Horta. *Interacionismo simbólico e movimentos sociais: enquadrando a intervenção*. In: Revista Sociedade e Estado – v.28, n.2. Brasília: Departamento de Sociologia da UNB, 2013.
- PARK, Robert E. *A Cidade: Sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano*. In: VELHO, Octavio Guilherme (Org.). *O Fenômeno Urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.
- PECHMAN, Robert; KUSTER, Eliana. *O Chamado da Cidade – Ensaio Sobre a Urbanidade*. Belo Horizonte: UFMG, 2014.
- RAMIRO, Mario. *Os grupos de intervenção urbana em São Paulo no anos 80*. São Paulo: Parazone, 2004.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- REIS, Paulo. *Arte de Vanguarda no Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- SALLAS, Ana Luisa Fayet. Oswald De Andrade: *As Utopias de Um Homem Sem Profissão*. In: PAZ, Francisco Moraes (Org.). *Utopia e Modernidade*. Curitiba: Ed. UFPR, 1994.
- SANTOS, Milton. *A Natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Ed. USP, 2006.
- SANTOS, Pilar Lago. *Eu (também) engoli Brasília: Poesia e Utopia na obra de Nicolas Behr*. Monografia de Especialização em Literatura, PUC-SP, São Paulo, 2010.
- SASSEN, Saskia. *Sociologia da Globalização*. Porto Alegre: Artmed, 2010.
- SCALON, Celi; SALATA, André. *Uma nova classe média no Brasil da última década? O debate a partir da perspectiva sociológica*. In: Sociedade e Estado, v.27, n. 2, mai/ago. 2012.
- SENNETT, Richard. *O Artífice*. Rio de Janeiro: Record, 2015.
- SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia da Letras, 2004.

SOUZA, Jessé; Berthold Öelze. *Simmel e a modernidade*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2005.

SIMMEL, Georg. *A metrópole e a vida mental*. In. VELHO, Octavio Guilherme (Org.). *O Fenômeno Urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

BADERNA, Marieta. *Situacionista: teoria e prática da revolução*. São Paulo: Conrad do Brasil, 2002.

STRAUSS, Anselm L. *Espelhos e Máscaras – A Busca de Identidade*. São Paulo, Edusp, 1999.

TAVARES, Andréa. *Ficções urbanas: estratégias para a ocupação das cidades*. In: Revista ARS, ano 7, n.16, São Paulo: USP, 2010.

TAVOLARO, Sérgio B. F. *Existe uma modernidade brasileira?* In: Revista Brasileira de Ciências Sociais RBCS, v.20, n.59, out. 2005.

TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Editora Cosac Naif Edições, 2001.

WIRTH, Louis. *O Urbanismo como modo de vida*. In. VELHO, Octavio Guilherme (Org.). *O Fenômeno Urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

WOOD, Paul; FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan; HARRISON, Charles. *Modernismo em disputa – a arte desde os anos 40*. São Paulo: Cosac Naify, 1998.

OUTRAS REFERÊNCIAS

Jornais, Revistas, Filmes, Catálogos de Exposição e Seminários

BASBAUM, Ricardo. *Deslocamentos rítmicos: o artista como agenciador, como curador e como crítico*. 27ª. Bienal de São Paulo – Seminários. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008.

FUGANTI, Luiz. *Criação de si como obra de arte*. Uberlândia, UFU, 2016.

LACERDA, Marcus V. F. *O muro é a mensagem*. Revista Traços n. 5, 2016.

MARIA, Caroline. *Paredes Poéticas*. Correio Braziliense, Diversão & Arte, 10 mar. 2013.

MOURA, Gustavo Rosa de. *Cildo*. Filme da série retratos contemporâneos de arte. Matizar Filmes, 2009.

REIS, Paulo. *O corpo na cidade: performance em Curitiba*. Catálogo de Exposição. Curitiba: Solar do Barão, 2010.

ROSAS, Ricardo. *Hibridismo coletivo no Brasil: transversalidade ou cooptação?* São Paulo, 2005. Palestra visualizada em www.canalcontemporaneo.art.br/forum