Universidade de São Paulo
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Escola de Comunicações e Artes

Patricia Morales Bertucci

Intervenção Urbana, São Paulo (1978-1982):
o espaço da cidade e os coletivos de arte independente
Viajou Sem Passaporte e 3Nós3

São Paulo
2015

Patricia Morales Bertucci

Intervenção Urbana, São Paulo (1978-1982):
o espaço da cidade e os coletivos de arte independente
Viajou Sem Passaporte e 3Nós3

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas da Escola de Comunicações
e Artes da Universidade de São
Paulo para obtenção do título de
Mestre em Artes Cênicas

Área de concentração: Teoria e
Prática do teatro

Orientador: Prof. Dr.
Antônio Carlos de Araújo Silva

São Paulo

2015

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

BERTUCCI, Patricia Morales

Intervenção Urbana, São Paulo (1978-1982): o espaço da cidade e os coletivos de arte independente Viajou Sem Passaporte e 3Nós3

São Paulo, 2015

Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes

Orientador: Prof. Dr. Antônio Carlos de Araújo Silva

1.Coletivos de Arte Independente; 2.Intervenção Urbana; 3.Performance Urbana; 4.Espaço público; 5.Ditadura Militar

Patricia Morales Bertucci

Intervenção Urbana, São Paulo (1978-1982): o espaço da cidade e os coletivos de arte independente Viajou Sem Passaporte e Nós3

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas da Escola de Comunicações
e Artes da Universidade de São
Paulo para obtenção do título de
Mestre em Artes Cênicas

Área de concentração: Teoria e
Prática do teatro

Orientador: Prof. Dr.
Antônio Carlos de Araújo Silva

Aprovada em: _____

Banca Examinadora:

Prof. Dr. : _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. : _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. : _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Agradecimentos

Agradeço primeiramente ao professor Antônio Araújo, orientador querido e grande artista que despertou o meu interesse pelas intervenções urbanas.

Aos professores Guilherme Wisnik, Sílvia Fernandes e Marcelo Denny por suas valiosas contribuições, durante a banca e também por seus textos inspiradores.

Aos professores Ricardo Fabbrini, Vera Pallamin e Fabio Mariz Gonçalves pelas sugestões, algumas desde antes do ingresso no mestrado.

Aos artistas Mario Ramiro, Roberto Mello e Luiz Sergio Ragnole (Raghy), por retomar tantas lembranças e documentos guardados durante as entrevistas para esse trabalho.

A Renato Araújo, pelas leituras, diálogos e imensa colaboração.

Ao André Sanchez e à Luana Visi, pelas correções e sugestões.

Aos companheiros de disciplinas, que se tornaram amigos, pela companhia, divagações e debates, Evaldo Mocarzel, Alice Nogueira e Rodrigo.

Aos companheiros do coletivo Ocupeacidade, Tião, Nana, Luana, Cerejo, Jeff, Toco e Cau. E aos artistas Gil Duarte, Rodrigo Severo e Niki.

Aos amigos e familiares pelo apoio e carinho, Rodrigo Bertucci, Sueli Garcia, Luciano Angelotti, José Angelotti, Sebastião Oliveira Neto, Erica Vendrame, Adriana Harumi, Erika Nishi.

Sumário

007.	Resumo/Abstract
009.	Introdução
017.	Capítulo 1 - Intervenções urbanas disruptivas
029.	Referências
042.	Contextos
057.	Capítulo 2 - Viajou Sem Passaporte
061.	Intervenções nas ruas
069.	Invasões em peças teatrais
079.	Os jogos criativos
082.	Capítulo 3 - 3Nós3
085.	Inversão nos fluxos urbanos
091.	Ressignificação plástica da paisagem
105.	Capítulo 4 - Ações coletivas e o Evento Fim de Década
108.	Mitos Vadios
113.	Evento Fim de Década
137.	Festival Alterarte II
140.	Arte ao Ar Livre
144.	Sobre os procedimentos
146.	Considerações finais
149.	Bibliografia
155.	Anexos

Resumo

Este trabalho trata das intervenções urbanas dos coletivos de arte independente como contraposição ao espaço produzido na cidade de São Paulo durante os anos da ditadura militar (1964-1985); com foco nos grupos Viajou Sem Passaporte e 3Nós3, em atuação da segunda metade da década de 1970 à primeira metade da década de 1980. Para tanto, suas intervenções são consideradas como disrupções estético-políticas, capazes de provocar desvios e inspirar outras formas de vida cotidiana, durante um importante momento de transição política: de um regime militar para a democracia.

Abstract

This research deals with urban interventions of independent art collective as opposed to the space produced by the Brazilian military dictatorship (1964-1985); focusing on groups as Viajou Sem Passaporte and [Traveled Without Passport] and 3Nós3 [3We3] in the period that reaches the second half of the 1970s and the first half of the 1980s. Therefore, we consider their interventions as aesthetic-political disruptions, capable of causing deviations and inspire other forms of everyday life during an important moment of political transition: from military rule to democracy.

Marcel Duchamp e Eve Babitz, 1963, Califórnia
(imagem: Julian Wasser).

Duchamp nos mostrou que todas as artes, sem excluir a dos olhos, nascem e terminam em uma zona invisível. À lucidez do instinto opôs o instinto da lucidez: o invisível não é obscuro nem misterioso, mas transparente.

Octavio PAZ (2012, p. 09)

A ideia desta dissertação começou há bastante tempo, quando passei a observar as intervenções artísticas na cidade de São Paulo e descobri como elas podem ser determinantes na produção do espaço urbano. Foi neste período que conheci artistas que entendiam o espaço não mais como algo passivo, vazio ou, então, como um “produto” que não tem outro sentido senão o de ser trocado e consumido.

O Teatro Oficina foi o primeiro grupo artístico a me chamar a atenção nesse sentido, quando a peça ***Os Sertões - a luta II*** (2006) estava em cartaz. A peça começava com um discurso inflamado do diretor José Celso Martinez Corrêa contra a construção de um shopping no terreno ao lado do teatro da companhia, no bairro do Bexiga. Ele defendia, ainda, a instalação da *Universidade Antropofágica de Teatro* no espaço.

A ideia do grupo de usar o terreno vizinho vinha de longa data e fazia parte, inclusive, de um projeto realizado em 1982 pelos arquitetos Lina Bo Bardi e Edson Elito. Ambos desenvolveram uma proposta de expansão do Teatro Oficina, transformando-o em um Teatro Estádio, conformado por uma praça pública, com áreas verdes, para proporcionar a “respiração” do bairro. Tal complexo seria gerido por um conselho de representantes dos movimentos culturais e teatrais brasileiros e mesmo internacionais.

Para alcançar esse objetivo, a Associação do Teatro Oficina lutou pelo tombamento do edifício por parte do CONDEPHAAT e do IPHAN¹. Os artistas alegavam que o imóvel

¹ Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico, ligado à Secretária de Cultura do Estado de São Paulo, e

Bandeirantes. A peça proporcionou aos espectadores uma mudança geral de perspectiva em relação ao rio e as marginais, pois, a maioria estava acostumada a desprezar o Tietê e a enxergá-lo como esgoto, não como um rio. Tornou-se evidente, então, como a experiência teatral pode ressignificar a visão da cidade.

O próprio processo de criação da peça, conforme relatado pelos artistas, trouxe à tona questões urbanas soterradas por camadas e mais camadas de cotidiano, descobertas durante sua pesquisa de campo; um percurso geográfico por três diferentes "Brasis": Brasilândia (bairro da periferia da cidade de São Paulo), Brasília (capital brasileira, situada no centro do país) e Brasiléia (cidade no extremo do Estado do Acre, localizada quase na fronteira com a Bolívia)³.

Peça BR3: Brasilândia - Brasília - Brasiléia (Nelson Kao in. <<http://www.teatrodavertigem.com.br>> acesso em 06/03/2015).

Com o intuito de aprofundar minhas pesquisas sobre intervenções artísticas *site specific*, como a da peça **BR3**, passei a fazer parte do grupo de estudos do Teatro da Vertigem. Isso me levou a participar do processo de criação do espetáculo **Bom Retiro 958 metros** (2012), apresentado nas

³ <<http://www.teatrodavertigem.com.br>> acesso em 06/03/2015.

ruas do bairro do Bom retiro, como estagiária na área de direção⁴.

Cumpré registrar que, além dessa experiência, também realizei intervenções nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, tanto como membro do Ocupeacidade, quanto na companhia de outros artistas intervencionistas. O coletivo OCUPEACIDADE surgiu em São Paulo, em meados do ano de 2006, com uma proposta de unir pessoas interessadas em produzir coletivamente ações artísticas nos diversos espaços da cidade de maneira a criar novas relações com o território vivido cotidianamente pelos seus habitantes, sejam eles artistas ou não.

Desde então, o Ocupeacidade vem propondo ações onde o processo de produção coletiva constitui o método de trabalho como, por exemplo, o projeto **Sonho meu imóveis**, que participei do ano de 2011 a 2012. Ele foi um pseudo-empresendimento imobiliário que visou problematizar os processos de privatização do espaço público, de supervalorização especulativa de determinadas regiões urbanas e de expulsão sistemática de contingentes populacionais das áreas centrais. A imobiliária era uma agência poético-política de mapeamento dos desejos urbanos dos cidadãos, além de uma plataforma de cartografia das especulações imaginárias dos diversos modos possíveis de ocupar e reinventar os espaços das cidades.

A cidade está à venda!!! Quem pagar mais leva tudo!!! Aproveitando este boom imobiliário lançamos a SONHO MEU IMÓVEIS. "Você compra, nós vendemos. Você vende, nós compramos" Cidade limpa, cidade linda, cidade cinza (coletivo Ocupeacidade).

O **Sonho meu imóveis** fez parte de um projeto maior, chamado **NA BORDA Intervenção**, que durou dez meses e

⁴Abordarei mais a fundo desse trabalho no capítulo 1.

envolveu etapas que incluíam agir na cidade, debates, oficinas e uma exposição que ocorreu em 2012 no SESC Consolação. Participaram também deste diagrama, os coletivos, Bijari, Projeto Matília, COBAIA, Contrafilé, EIA, Esqueleto Coletivo, Frente 3 de Fevereiro e Nova Pasta. Além dos pensadores Fabiane Borges, Flavia Vivacqua e Suely Rolnik.

Placas **Sonho meu imóveis** em diferentes pontos da cidade (imagem: coletivo Ocupeacidade).

O **NA BORDA Intervenção** foi uma construção de situações coletivas onde a heterogeneidade e a diversidade de olhares constituíam seu material fundamental. E, espero que, de alguma maneira tenha intensificado o debate sobre a ocupação dos espaços públicos.

Ao mesmo tempo, com o propósito de ressignificar a forma com que o espaço é entendido - mais como um bem

comercializável do que como um bem comum - trabalhei como urbanista na reformulação do Plano Diretor Participativo das cidades de São Paulo e de Mogi das Cruzes. Com isso, tive a oportunidade de perceber que a população em geral ainda está distante desse debate e que existe um perverso jogo de interesses políticos que dificulta o trabalho nas prefeituras. Esses entraves impedem grandes mudanças estruturais e fundamentais nas cidades e evidenciam como os interesses particulares ainda prevalecem. Tudo isso acontece apesar do esforço dos profissionais da área do urbanismo, em sua maioria, de buscar realizar processos de planejamento cada vez mais democráticos.

Dessa forma, a discussão das questões urbanas fica encurralada entre a manipulação da grande mídia e o governo. De um lado, o governo prioriza projetos urbanos de curto prazo, com a função principal de propaganda política; de outro, a ação midiática consegue aterrorizar a população através da disseminação do medo e da insegurança, impedindo, assim, qualquer engajamento para a transformação dos problemas das cidades. Como escreve o filósofo Vladimir Safatle:

[...] uma das armas mais perversas do poder é levar os sujeitos a se verem como impotentes e incapazes de operar grandes transformações. O poder age deprimindo-nos, ou seja, levando-nos a crer que não temos força, que as causas de nosso sofrimento social são demasiado complexas para termos o disparate de querer mudar o rumo dos acontecimentos (SAFATLE, W. Sem título. Folha de São Paulo: São Paulo, 07/07/2015, Seção Colunistas).

A partir dessas questões, as minhas buscas foram na direção de encontrar práticas capazes de modificar o cotidiano urbano, tanto no campo da arte quanto no do urbanismo. Por esta razão, decidi tratar nesta dissertação das intervenções urbanas.

Optei por fazer um recorte temporal com foco no fim da ditadura militar brasileira, pois, neste período, as intervenções urbanas mostraram um grande potencial estético-político disruptivo e contribuíram também para a redemocratização do país. No final da década de 1970, São Paulo era um espaço "dominado" pela violência do regime militar: violência aos habitantes, por meio das torturas e da censura; mas também ao habitat, em função das grandes obras de engenharia e infraestrutura urbana, que implicaram em reformulações autoritárias do espaço.

Para o desenvolvimento do trabalho, selecionei dois estudos de caso de intervenção urbana: os coletivos de arte independente 3Nós3 e Viajou Sem Passaporte. Eles desenvolviam um trabalho coletivo e anárquico que, de certa forma, os aproximava da ideia trotskista de "revolução no cotidiano". Para Trotsky, "o cotidiano seria o lugar onde se defenderia e aprofundaria a revolução, de acordo com as novas condições de construção do socialismo" (ROBERTS, 2006, p.20). Assim, além da pertinência política e conceitual desses dois grupos, a minha escolha também representa um resgate histórico. Apesar das diversas conexões que podem ser feitas entre tais coletivos de arte independente e outros movimentos artísticos - como a *Land Art*, a *Site Specific Art*, entre outros - eles permanecem, até os dias de hoje, desconhecidos por grande parte da crítica. No geral, os críticos entendem os anos 1970 como um vazio criativo e os grupos 3Nós3 e Viajou Sem Passaporte são pouco citados nas publicações de arte do período.

Esta dissertação foi organizada em quatro capítulos: no primeiro, defino o conceito de intervenção urbana disruptiva e realizo uma breve contextualização histórica da década de 1970, assim como das referências e influências imprescindíveis ao tema das intervenções. No segundo e terceiro capítulos, descrevo e analiso as ações realizadas

pelo *Viajou Sem Passaporte* e o *3Nós3*, respectivamente. Por fim, no quarto capítulo, trato dos eventos coletivos, que uniram diversos grupos para realizar intervenções urbanas no fim do período ditatorial – com destaque para o ***Evento Fim de Década***, na Praça da Sé, no ano de 1979.

Cabe esclarecer que busquei por meio das práticas – artísticas ou não – entender a produção do espaço da cidade. As intervenções urbanas se mostraram férteis para a reverberação de novas possibilidades de cotidiano urbano, de um modo diverso do proposto pelo urbanismo, que sofre mais com os interesses políticos.

Portanto, vou me voltar às práticas artísticas de disrupção urbana que são capazes de romper o entendimento do espaço como um bem privado. Quero, com isso, jogar luz à vista e visão que, ao mesmo tempo, forjam imagens na vida social e criam armadilhas capazes de permitir no espaço “a simulação da diversidade, o simulacro da luz inteligível: a transparência” (LEFEBVRE, 2006, pg.67-68).

Capítulo 1.

Intervenções urbanas disruptivas

A cidade de São Paulo, na virada da década de 1970 para a de 1980, foi o espaço-tempo em que os coletivos de arte independente Viajou Sem Passaporte e 3Nós3 realizaram suas intervenções urbanas disruptivas. Momento de grande importância política, marcado pelo retorno das ações artísticas para as ruas, junto com os movimentos sociais e as festas populares, tendo em vista que a ditadura militar caminhava para seu fim.

Este trabalho parte da hipótese de que as ações do Viajou Sem Passaporte e do 3Nós3 tinham uma intenção disruptiva, isto é, eram atos de ruptura, fratura ou de interrupção do curso normal do cotidiano. Além disso, podemos dizer que eles seguiam a mesma linha das **Experiências** de Flávio de Carvalho (1931, 1956 e 1958); **Apocalipopótese** (1968); o evento **Do corpo a terra** (1970), entre outras que irei tratar melhor no decorrer deste capítulo.

Em relação ao entendimento do conceito "intervenção urbana", ele é similar ao que Miwon Kwon, em seus textos, considera como arte *site specific*. Para a autora, a arte foi deslocada dos museus e instituições artísticas para o espaço da cidade impulsionada pelo minimalismo, no final da década de 1960 e início da seguinte, o que se deu em diferentes modelos: o "assimilativo", em que o trabalho de arte seria articulado para se integrar ao ambiente existente e produzir um espaço unificado e harmonioso que "costumavam implicar algo enraizado, atrelado às leis da física" (KWON, 2008, p.167); ao contrário, o

"intervencionista" funcionaria como uma intervenção crítica na ordem existente do local (KWON, 2008, p.184).

O objeto de arte ou evento nesse contexto era para ser experimentado singularmente no aqui-e-agora pela presença corporal de cada espectador, em imediatidade sensorial da extensão espacial e duração temporal (o que Michael Fried, brincando, caracterizou como teatralidade), mais do que instantaneamente "percebido" em epifania visual por um olho sem corpo (KWON, 2008, p.167).

Nos anos 1970, a arte passou a ser uma construção ou processo determinado e/ou dirigido por seu "contexto ambiental": "o espaço de arte não era mais percebido como lacuna, tabula rasa, mas como espaço real" (KWON, 2008, p.167); e os artistas se tornaram críticos do sistema ideológico dos museus e galerias e reconfiguraram o seu "site" como uma rede que inter-relaciona espaço, sociedade e economia.

[...] o espaço estéril e idealista puro dos modernismos dominantes foi radicalmente deslocado pela materialidade da paisagem natural ou do espaço impuro e ordinário do cotidiano. (Miwon Kwon, 2008, p.167)

Portanto, mais especificamente, as ações dos artistas independentes brasileiros dos anos 1970, que tratarei nessa dissertação, se inserem no conceito de arte *site specific* "intervencionista". Assim como outros artistas citados por Kwon, por exemplo, Michael Asher e o seu projeto **Installation Münster** (1977, 1987, 1997 e 2007). Para esse trabalho Asher fotografou um automóvel Caravan em diferentes locais da cidade de Münster, na Alemanha, a cada dez anos. Por meio desse jogo minimalista e conceitual de justapor fotografias ele questionou o desenvolvimento urbano dos últimos trinta anos daquela cidade. Além disso, Asher se interessou pelo aspecto da mobilidade instaurado

pela obra, pois a Caravan é uma habitação móvel, que não encorajou nenhuma mudança no ambiente urbano, mesmo tendo se movimentado por ele desde o ano de 1979.

Michael Asher, *Installation Münster (Caravan)*, 1977, 1987, 1997 e 2007 (Imagem <<http://www.lwl.org>>, acessado em 09/03/2015).

Outro trabalho, bastante polêmico, foi o ***Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, A Real-Time Social System as of May 1*** (1971), de Hans Haacke - uma documentação fotográfica de 142 propriedades pertencentes a três famílias responsáveis por um vasto império de habitação de baixa renda em Nova York. A exposição, no Guggenheim Museum de Nova Iorque, causou a demissão do curador Edward Fry e foi cancelada, a pedido de Thomas Messer, diretor do Museu. Para ele, o trabalho do Haacke violava "a neutralidade suprema da obra de arte e, portanto, já não merece a proteção do Museu" (FOSTER, 2004). Entretanto, o trabalho de Haacke não precisava da proteção do museu, ao contrário, ele sobrepôs a luxuosa instituição de arte às habitações de baixa renda.

Hans Haacke, *Shapolsky et al. Manhattan real estate holdings, a real-time social system, as of may 1, 1971* (Imagem <<http://ewaneumann.com>>, acessado em 09/03/2015).

Por fim, ***Touch Sanitation*** (1977-1980), de Mierle Laderman Ukeles, levou para o campo da arte ações cotidianas, como o trabalho de manter a cidade limpa. O projeto foi uma performance pública e consistiu em conviver com os trabalhadores do saneamento da cidade de Nova York por onze meses. Ukeles os seguiu por suas rotas, após cumprimentar e agradecer a todos por "manter Nova Iorque viva".

Não estou aqui para ver, para estudar, para analisar ou julgar você. Estou aqui para ficar com você: todos os turnos, todas as estações do ano, para percorrer toda a cidade com você (Ukeles, *Touch Sanitation*, 1977-1980).

(Imagem <<http://www.feldmangallery.com>>, acessado em 09/03/2015).

Além de Miwon Kwon, pode-se dizer que diversos autores trataram de termos similares ao que chamo aqui de *intervenções urbanas disruptivas*, entre eles, Henri Lefebvre, com seus estudos sobre os "desvios" no cotidiano da cidade e os "atos de indisciplina" urbana analisados por Michel de Certeau. Ambos escreveram textos que se destacaram durante o turbilhão de acontecimentos de maio-setembro de 1968. Ou seja, indiretamente, cada um estava atuando no movimento de contracultura, que teve grande repercussão no Brasil.

Lefebvre se interessou pelas práticas artísticas por acreditar no seu poder de transformação do cotidiano, tanto que participou ativamente de movimentos revolucionários, como os situacionistas, nos anos 1960. No entanto, ele já escrevia sobre as vanguardas modernas desde que era estudante da Universidade de Sorbonne, na revista *Jeune Philosophie* e logo se tornou amigo de Tristan Tzara e dos surrealistas Breton e Louis Aragon (HARVEY apud LEFEBVRE, 1991, p. 426).

O conceito lefebvriano de "desvio" (*diversion, détournement*) se refere a uma prática de *apropriação* do espaço, que pode provisoriamente colocar fim aos espaços fechados e esterilizados, resultado da técnica e de uma prática imposta pelo funcionalismo ou pelo poder político. Os "desvios" momentâneos são pontos de ruptura radical e de possível reconhecimento espacial. Pois, alguns movimentos são efêmeros e passam instantaneamente ao esquecimento, mas durante sua passagem podem existir alterações no cotidiano - algumas vezes decisivas e outras revolucionárias - a serem descobertas e alcançadas (Lefebvre, 1959).

Lefebvre trata desse conceito desde a *Introdução à Crítica da Vida Cotidiana*, em 1946, livro que inspirou os situacionistas, durante a contracultura. Tanto que eles

montaram barricadas contra as transformações e efeitos da comunicação e da arquitetura de massas do Pós-guerra e os emergentes mecanismos de controle preconizados nas teorias urbanísticas do chamado "funcionalismo moderno", que diziam ser "a tomada de posse do ambiente natural e humano pelo capitalismo" (DEBORD, 1997, p. 112). O capital, ao desenvolver sua lógica de dominação, deve agora "refazer a totalidade do espaço como seu próprio cenário" (DEBORD, 1997, p. 112).

Para se tornar sempre mais idêntico a si mesmo, para se aproximar ao máximo da monotonia imóvel, o espaço livre da mercadoria é devorante modificado e reconstruído a todo instante (DEBORD, 1997, p. 112).

Para os situacionistas, "a revolução do cotidiano" somente seria possível nas situações de uso, nas práticas que pudessem induzir a participação transformadora do cotidiano alienado e passivo da sociedade (Debord, 1997). Por isso, eles criaram o "urbanismo unitário" e empregaram as artes e as técnicas, como meios, capazes de criar uma composição integral do ambiente.

O "urbanismo unitário" tem como elemento mais reduzido o "complexo arquitetônico" que, na escala da situação construída, reúne todos os fatores que condicionam uma ambiência, ou uma série de ambiências contrastantes. Além disso, entende que o desenvolvimento espacial deve levar em conta as realidades afetivas que a cidade vai determinar através das experiências, com procedimentos específicos, como a "psicogeografia": leis e efeitos do meio geográfico, planejados ou não, para agir sobre o comportamento afetivo dos indivíduos; a "construção de situações": ambiências momentâneas da vida, sobre o seu cenário material e os comportamentos; e a "deriva": um modo de comportamento experimental numa sociedade urbana (JACQUES, 2003).

Certeau também ficou conhecido durante a contracultura, graças a sua análise acolhedora e livre do medo que paralisava os seus contemporâneos de Paris em 1968, com a ebulição das revoltas e greves. Para ele, tais acontecimentos tinham muito a dizer a respeito daquela sociedade e sua cultura comum e cotidiana.

O autor ia contra o conceito de "massificação social", e passou a defender a existência de trajetórias (ou séries de operações articuladas umas às outras no tempo) capazes de gerar uma "rede de antidisciplina" - resistências ou inércias em relação ao desenvolvimento da produção sócio-cultural - principalmente no livro "A invenção do cotidiano" (CERTEAU, 1994, pp. 16-17).

Outro conceito similar, "ação disruptiva", foi experimentado pelo diretor de teatro contemporâneo Antônio Araújo, durante seu trabalho teórico-prático. Para ele, tais ações se constituem "tanto como ato artístico quanto como treinamento para os *performers*, além de ser instrumento pedagógico" (ARAÚJO, 2011, p. 2) nos processos de criação do Teatro da Vertigem, e em cursos e workshops sobre intervenção urbana, nos quais ele atua como professor. Nesta pesquisa interessa principalmente a forma de análise do diretor, que agrupou as ações em quatro categorias e, com isso, tornou mais claro o entendimento dos procedimentos de intervenção.

Para Araújo, as *ações corporais* destacam formas de percepção da cidade por meio da presença física no espaço. Seria, portanto, um *ato de presença* que, para ser intensificado, necessita de recursos específicos, como "a alteração nos regimes de velocidade ou a perturbação nos modos de percepção auditiva e visual" (ARAÚJO, 2011, p. 2).

O artista oferece seu corpo ao público, corpo que se torna lá mesmo sua assinatura, sua

grafia. Primeiro objetivo: realizar um ato de copresença, habitar o mundo, mover-se nele, operá-lo sem intermediários (ARDENNE apud ARAÚJO, 2011, p. 2).

As *ações inter-relacionais* focam o diálogo físico ou verbal entre os performers, que precisam estar em estado de abertura a qualquer tipo de reação do outro (desconhecido). Em meio aos intercâmbios inesperados entre os dois pólos pode ser criada uma perturbação que não se configura de forma nítida como ato artístico. Um dos exemplos é "caminhar pela rua, realizando uma sequência de pequenos esbarrões nos passantes", ou ainda "interpelar os transeuntes com perguntas banais e inusitadas alternadamente" (ARAÚJO, 2011, p. 4).

As *ações contextuais* buscam estabelecer um diálogo com o entorno e sua dimensão histórica, simbólica e arquitetônica. Essa troca com o espaço pode criar tensões no ambiente e produzir ressignificações ou revelar resquícios do passado aos participantes. Para isso, um exemplo é "escrever com giz nas calçadas palavras ou frases que problematizem ou revelem aspectos dos estabelecimentos contíguos" e também "enquadrar com fita crepe locais recônditos que não são percebidos cotidianamente pelo uso funcional do espaço" (ARAÚJO, 2011, p. 4).

As *ações coletivas* necessitam de um grupo de pessoas para agir simultaneamente, durante um tempo determinado. Tal coralidade é potente para buscar conexões, diálogos e tensionamentos com o espaço público, percebido a partir de uma geografia coletiva. Como exemplo, pode-se citar um "grupo cerrado de pessoas andando silenciosamente pelas ruas do bairro; congelando seus movimentos durante alguns segundos; sentando e conversando na faixa de pedestres" (ARAÚJO, 2011, p. 5).

Tais categorizações, a partir das práticas artísticas, são interessantes por facilitar o estudo da complexidade do espaço urbano, formado por camadas sociais e naturais, construídas no decorrer do tempo, que se relacionam de forma sistêmica e/ou individual. Isso se tornou claro ao observar o processo de criação da peça **Bom Retiro 958 metros** (2012), do Teatro da Vertigem, na qual participei como estagiária de direção de Antônio Araújo. A experiência de trabalho nesse espetáculo foi bastante interessante, pois pude acompanhar o grupo em uma minuciosa decupagem no espaço do bairro do Bom Retiro.

Segundo a arquiteta e filósofa Vera Pallamin, nessa peça, Antônio Araújo e o Teatro da Vertigem conseguiram um "entrelaçamento poético entre teatro e intervenção urbana, performance e espaço público, arquitetura e ação artística de tipo site specific" (PALLAMIN, 2012, p. 219). Por isso, a peça se contrapõe ao fluxo da produção contemporânea da arquitetura e urbanismo, voltada aos interesses imobiliários e não a função social da propriedade, o que reduz o solo urbano à lógica de produção de valor.

Aspectos históricos ou sociais que não se alinham com as premissas dessas transações são postos em segundo plano ou desconsiderados, o que significa, em termos práticos, a segregação acirrada de espaços e o deslocamento forçado de grupos sociais – via de regra das camadas pobres – das áreas que se tornam o foco dessas intervenções (PALLAMIN, 2012, p. 219).

O processo criativo da peça ocorreu durante um longo período: teve início em 2010, com pesquisas teóricas, seminários, mesas redondas e palestras com especialistas da área de urbanismo, história, antropologia, psicologia e arte. Apenas após a finalização desse ciclo de pesquisa, em 2011, a etapa de experiências práticas se realizou com a

equipe de atores, diretores e dramaturgo, através de visitas de reconhecimento no bairro (nas ruas, lojas, oficinas de costura), derivas urbanas (baseadas na internacional situacionista), oficinas/workshops e entrevistas com os moradores do bairro. Depois de compilado todo material dessas duas etapas iniciou-se a criação dramática, que foi se modificando no decorrer dos ensaios, em 2012, no bairro do Bom Retiro, e até mesmo após a estreia do espetáculo⁵.

Bom Retiro 958 metros aconteceu dentro de um percurso pré-definido, onde atores-performers e público caminharam juntos, em meio a intervenções plásticas e cenas teatrais. Nos ensaios, pude observar que, durante o dia, as ruas do bairro do Bom Retiro são tomadas por consumidores, que enchem as lojas de roupas. No entanto, à noite, horário de apresentação do espetáculo, os transeuntes que circulavam eram, em sua maioria, moradores e trabalhadores do bairro. O que inspirava um ambiente repleto de fantasmagorias, de imagens ausentes, que não correspondiam às coisas imaginadas e destacavam não apenas a relação objeto-mercadoria, mas também as relações sociais.

A fantasmagoria é a aparição das imagens que não correspondem ao real, construídas pela sociedade para representar um caráter independente da sua vontade e pensamento (BENJAMIN, 2006, p. 41).

À forma do novo meio de produção, que no início ainda é dominada por aquela do antigo (Marx), correspondem na consciência coletiva imagens nas quais se interpenetram o novo e o antigo. Essas imagens são imagens do desejo e nelas o coletivo procura tanto superar quanto transfigurar as imperfeições do produto social, bem como as deficiências da ordem social de produção. Ao lado disso, nestas imagens de desejo vem à tona

⁵ Informações obtidas durante período em que participei como estagiária de direção na peça *Bom Retiro 958 metros*.

a vontade expressa de distanciar-se daquilo que se tornou antiquado – isso significa do passado recente. Estas tendências remetem à fantasia imagética, impulsionada pelo novo, de volta ao passado mais remoto (BENJAMIN, 2006, p. 41).

A peça se iniciava com um coro de entregadores de caixas e depois outro de consumidores, em uma das entradas do shopping Lombroso Fashion Mall. Dentro do shopping, a audiência era guiada por diversos personagens, fragmentos imaginários do bairro, que seguiam surgindo nas ruas Prof. Cesare Lombroso, Ribeiro de Lima, Correia de Melo e Três Rios. Nesse percurso, ruas, esquinas, fachadas, lojas e marquises foram ocupadas pelos artistas e espectadores.

Por fim, todos são convidados, junto à atriz que representava uma consumidora obsecada por um vestido vermelho, a entrar na Casa do Povo. O edifício, importante na história do bairro, mas bastante deteriorado pelo tempo, tinha todas as janelas da sua fachada ocupadas pelas ações dos performers. Dentro do local, as poltronas do antigo teatro TAIB se tornavam a cor final para os consumidores obcecados, o inferno dos vestidos vermelhos, apresentados por uma costureira boliviana. O TAIB, Casa do Povo, foi escola e teatro de judeus comunistas no passado, passou por um longo período de decadência e hoje, após a ocupação do Vertigem, ganhou vida e abriga diversos coletivos de arte.

O Teatro da Vertigem surgiu em 1991 como um grupo de estudos (ARAÚJO, 2011b, p. 17), a partir de um coletivo de formandos da Escola de Arte Dramática (EAD) e da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, que se juntaram pós-formação para pesquisar teatro e arte. O espaço é um dos elementos centrais no processo de criação do grupo, que não reproduz o modelo canônico de uma direção que toma o texto dramático como ponto de partida, ao

contrário, os textos são escritos a partir de experimentações, em um processo colaborativo.

Acredito que, nos seus primeiros trabalhos – *O Paraíso Perdido* (1992); *O Livro de Jó* (1995); *Apocalipse 1.11* (2000) –, o roteiro do espetáculo era adaptado à arquitetura. Porém, nos trabalhos atuais – *BR3: Brasilândia - Brasília - Brasiléia* (2006); *A Última Palavra é a Penúltima* (2008); *Cidade Submersa* (2011); *Bom Retiro 958 metros* (2012) – o local foi priorizado, tanto que foi escolhido antes do tema da peça, só definido após uma longa pesquisa urbanística.

Para a pesquisadora de teatro Silvia Fernandes, o processo de criação do Teatro da Vertigem, durante a ocupação dos espaços, aponta a uma multiplicação de práticas criativas pouco ortodoxas, “cuja potência de envolvimento no território da experiência social tende a superar a força da experimentação estética”⁶. Tais práticas processuais como as do Vertigem, que misturam teatralidade com performatividade, “criam condições para que experiências comunitárias venham à tona, tornando pública a realidade política, cultural e econômica” (FERNANDES, 2011, p. 25).

Portanto, *Bom Retiro 958 metros*, pautado nas teorias de Guy Debord e na deriva situacionista, criticou em específico as questões do bairro, ao destacar o consumo e a produção ilegal de mercadorias, mas também o processo de espetacularização pelo qual as cidades estão passando – onde os projetos urbanos são, em sua maioria, para o consumo visual ou cultural, seguindo estratégias que induzem ao consumo seletivo do espaço e do tempo, em

⁶ FERNANDES, Silvia. Artigo “Gêneses do real no teatro: experiências de performatividade na cena brasileira contemporânea”, escrito como síntese da disciplina ministrada pela autora “Teatros do Real”, 2013, p. 12.

processos de requalificação urbana, que segregam a sociedade. Vale lembrar que os planos e projetos urbanos estão longe de conseguir promover mudanças socialmente igualitárias na cidade. Isso porque, geralmente, são manipulados por forças especulativas, econômicas e políticas, onde os menos influentes são prejudicados em prol dos exorbitantes ganhos de uma minoria.

Ou seja, Antônio Araújo experimentou, o conceito de "ações disruptivas" no Teatro da Vertigem, assim como diversos autores usaram termos similares para tratar de intervenções urbanas disruptivas, como a arte *site specific* "intervencionista" de Miwon Kwon; os "desvios" de Lefebvre; o "urbanismo utilitário" dos situacionistas; a "rede de indisciplina" de Certeau. Tais conceitos apontam para pequenos sinais de resistência, essenciais em meio à dinâmica da ordem financeira que movimenta e normaliza as ações cotidianas da sociedade, por buscar outro tipo de capital simbólico e indicar uma forma de política alternativa, não inteiramente antagônica a existente, mas em condições outras.

Referências

A base para a espacialização da arte no Brasil, assim como para a criação de obras abertas, com o campo de significação a ser definido durante as relações entre o espaço e seus usuários, está ligada à espacialidade também aberta e flexível da arquitetura moderna brasileira, conforme observa o arquiteto e pesquisador Guilherme Winsnik. Nos anos 1930, os arquitetos, e seu trabalho com a ideia de vazio, começaram a explosão da caixa volumétrica,

assim como o *Neoconcretismo* dos anos 1960 e os teatros Arena e Oficina, que deixaram de lado o espaço cênico frontal (WISNIK, 2012, p. 84).

Acrescento que, certamente, as experiências de Flávio de Carvalho (1899-1973), arquiteto, engenheiro, artista, escritor e membro da geração modernista brasileira, foram primordiais nesse sentido. Pois, ao retornar ao Brasil de seus estudos na Europa, influenciado por suas ligações com a vanguarda, ele se voltou à pesquisa das padronizações que conformam o comportamento cotidiano dos habitantes das cidades.

O que pode ser observado nos seus escritos sobre **A Cidade do Homem Nu** (1930), plano geral apresentado no IV Congresso Pan-Americano de Arquitetura e Urbanismo, no Rio de Janeiro. Nele, o arquiteto da *vanguarda antropofágica* idealizou uma metrópole sem Deus, propriedade ou matrimônio, para o homem do futuro. Para Flávio de Carvalho, a visão urbanística precisava considerar a força existente na subjetividade dos indivíduos, "sem tabus escolásticos" (catálogo MAM, 2010, p. 7).

A psicanálise do médico austríaco Sigmund Freud era citada em diversos textos do artista, que imaginava tornar a experiência da sexualidade uma construção urbanística radical. Para ele, a cidade poderia ser um lugar onde a corporalidade e a energia sexual do indivíduo se dirigissem em "qualquer direção, sem repressão" (catálogo MAM, 2010, p. 8). Por isso, dá destaque à naturalidade de construir "a cidade do homem nu" no continente americano, o novo mundo, que teria menos pudores em permitir a "ressureição do primitivo, livre de tabus ocidentais [...], o selvagem com todos os seus desejos, toda a sua curiosidade intacta e não reprimida [...] em busca de uma civilização nua" (catálogo MAM, 2010, p. 7).

Flávio de Carvalho, *Experiência nº2*, 1931. Folheto do lançamento do livro sobre as suas impressões durante a ação (Imagem in. <http://www3.iel.unicamp.br>, acessado em 22/07/2014).

Nesse sentido, o artista resolveu levar suas teorias a cabo em ações disruptivas nas ruas, como na *Experiência Nº2* (1931), quando caminhou em sentido contrário ao de uma procissão católica de Corpus Christi com um chapéu na cabeça. Flávio, prestes a ser linchado pela multidão, foi salvo pela polícia e terminou na delegacia. A experiência foi noticiada nos jornais e, alguns meses depois, ele lançou em livro em que acrescentou aos fatos uma análise da intervenção, influenciado pela "psicologia das massas" e a "análise do eu" de Sigmund Freud.

Flávio de Carvalho, *Experiência* nº3, 1956 (Imagem In. <http://www3.iel.unicamp.br>, acessado em 22/07/2014).

Na *Experiência Nº3* (1956), Flávio de Carvalho desfilou pelo centro da cidade vestido de um "traje tropical", uma roupa mais adequada ao homem, segundo ele, tendo em vista o clima de São Paulo. O protótipo, composto de saíote com pregas, blusa de nylon com mangas curtas e folgadas, chapéu transparente, meias arrastão e sandálias de couro, surgiu após o editor do jornal Diário de São Paulo, no qual Flávio escrevia sobre arquitetura, pedir para ele fazer um modelo de roupa masculina (LEITE, 1994, pp. 24-117).

Flávio de Carvalho e Eva Harms, *Expedição amazônica*, 1958 (Imagem In. Catálogo da 17ª Bienal de São Paulo, 1983).

Na **Experiência Nº4** (1958), Flávio de Carvalho teve a oportunidade de aprofundar a sua investigação sobre a evolução humana e social - ele era obcecado pela ideia de descobrir as origens da humanidade no continente americano, como indicou em numerosos textos⁷. O artista aproveitou a expedição de primeiro contato com as tribos do alto rio Negro da Amazônia para fazer um filme experimental sobre uma menina branca que foi raptada pelos índios e viveu em sua tribo, como se fosse uma deusa, por vinte anos, antes de voltar para a civilização. Para isso, ele selecionou uma atriz e a colocou em convívio diário com os índios e filmou. Porém, mesmo depois de ter feito contato com as tribos Waimiri-Atroari, Paquidare e Xiriana, o artista voltou para São Paulo sem ter produzido o filme pretendido. Sua ideia foi frustrada devido à dificuldade da convivência da atriz entre os índios, tanto que ela processou o artista ao retornar da viagem (Catálogo da 17ª Bienal de São Paulo, 1983).

Alguns anos depois, outro "evento de vanguarda", que expandiu a arte para os espaços urbanos, foi organizado por Hélio Oiticica, a pedido do curador Frederico Moraes. **Apocalipopótese** (1968) fez parte do **Arte no Aterro**, no Rio de Janeiro, e, segundo seus criadores, Hélio Oiticica e Rogério Duarte, se definia como "apocalipse apoteósico da hipótese, hipótese apoteósica do apocalipse". Participaram da ação diversos artistas da chamada *Nova Objetividade*, para apresentar uma série de trabalhos simultaneamente, durante três domingos consecutivos, no Aterro do Flamengo.⁸

⁷ A primeira referência do artista foi feita no seu artigo "Destino: Paraguai 3", o Diário de S. Paulo, 15 de setembro de 1943 e depois em uma longa série intitulada "Notas para a Reconstrução de um mundo perdido I - LXV", Diário de S. Paulo, 06 de janeiro 1957-21 setembro 1958 (in: <http://www.leonardo.info/isast/spec.projects/MoreiraLeite/moreiraleite.html> acesso em 21.05.2015).

⁸ Entrevista de Gonzalo Aguilar ao crítico de arte Frederico Moraes (In: <http://cronopios.com.br> acessado em: 22/07/2014).

Frederico Moraes vestindo o Parangolé Coletivo de Hélio Oiticica, Apocalipopótese, 1968. (Imagem In. <http://cronopios.com.br> acessado em 22/07/2014).

Na intervenção, Oiticica propôs uma "ação coletiva direta", fora das galerias, onde o povo pudesse participar das ações artísticas. Entre elas, se destacou **Os Ovos** de Lygia Pape (cubos de plástico coloridos, de onde saíam passistas da Escola de Samba Mangueira), tratavam do nascer e do alimentar, algo "puramente experimental, por isso mesmo diretamente eficaz; estar, furar, sair o contínuo 'reviver' e 'refazer'".⁹ Para Frederico Moraes, os Ovos de Pape dialogavam diretamente com a **Casa é o Corpo** de Lygia Clark, em busca das emoções e sensações físicas dos espectadores.

⁹ Texto de Hélio Oiticica para a Universidade de Sussex, Brighton, 29 de outubro de 1969 (In. Programa Hélio Oiticica, <http://www.itaucultural.org.br> acessado em: 22/07/2014).

Lygia Pape, O Ovo, 1968 (imagem In. <http://lygiapape.org.br>, acessado em: 22/07/2014).

A instalação A **Casa é o Corpo: penetração, ovulação, germinação, expulsão** (1968, MAM, RJ), é uma das proposições de "corpo coletivo" que Lygia Clark desenvolveu ao longo dos anos 1970, com o objetivo de distanciar-se cada vez mais do objeto e dedicar-se às ações coletivas transformadoras ou transgressoras baseadas no corpo:

Trata-se de um abrigo poético onde o habitar é equivalente do comunicar. Os movimentos do homem constroem este abrigo celular habitável, partindo de um núcleo que se mistura aos outros (CLARK, catálogo Tapiès, p. 36).

Lygia Clark, A Casa é o Corpo: Labirinto, 1968, MAM-RJ e Bienal de Veneza (imagem In. <http://www.schirn-magazin.de>, acessado em: 09/03/2015).

As **Urnas Quentes**, de Antônio Manuel, que consistiam em caixas de madeira lacradas contendo jornais com registros da repressão ditatorial, lembravam urnas eleitorais ou mortuárias e foram destruídas a golpes de martelo pelo público.

Antonio Manuel, Urna Quente. (Imagem Still do filme Guerra e Paz: Apocalipopótese, 1968. In. Antonio Manuel. Eis o Saldo, 2010, p. 137.

A **Roda do domador** ou **Dog acts** de Rogério Duarte foi uma espécie de show circense, no qual o artista fazia discursos em uma roda de cães policiais adestrados, em alusão a repressão dos anos de chumbo.

Hélio Oiticica vestiu o público, os artistas e os passistas da Escola de Samba Mangueira com os **Parangolés**, que eram capas de tecido e outros materiais, e propôs que todos sambassem ao som dos ritmistas da escola de samba. Frederico Moraes aponta que ao vestir o Parangolé percebeu seu aspecto táctil-visual: "visual (as cores em movimento que tem que ver com a experiência) e o táctil (tem compartimentos internos com areia, pode ser raízes de plantas, um pouquinho de brita, etc)".

Parangolé Coletivo de Hélio Oiticica, *Apocalipopótese*, 1968. (Imagem In. <http://www.itaucultural.org.br> acessado em 22/07/2014).

Além dessas, houve outras ações, entre as quais podemos destacar: desfile das **Roupas Fosforescentes**, de Sami Mattar; **Poemas-objeto**, de Pedro Escosteguy; **Poemas Processo**, de Vladimir Dias Pino; **Estandartes Reivindicatórios**, de Pietrina Checacci; **Monstro Inflado**, de Lanari. Para Frederico Morais, essas ações desvendaram o futuro, foram algo "profético", porque logo após o evento, a polícia usou cães treinados (assim como a ação de Rogério Duarte) pela primeira vez para reprimir a multidão durante uma das passeatas que aconteciam constantemente naquele período.

O conceito do *Suprassensorial* foi base para o evento **Apocalipopótese**, que não tinha uma finalidade, mas sim uma proposta de que o verdadeiro fazer fosse a vivência do indivíduo, ao ativar a experiência de criação aberta aos estímulos sensoriais oferecidos pelas circunstâncias do lugar e do momento.

A tentativa de criar, por proposições cada vez mais abertas, exercícios criativos [...] dirigidos aos sentidos, para através deles, da 'percepção total', levar o indivíduo a uma 'suprassensação', ao dilatamento de suas capacidades sensoriais habituais, para a descoberta do seu centro criativo interior, da sua espontaneidade expressiva adormecida, condicionada ao cotidiano (OITICICA, p. 106).

Portanto, as intervenções urbanas de Flávio de Carvalho e dos artistas da *Nova Objetividade* (com destaque para Lygia Clark e Hélio Oiticica) causavam disrupção na cidade por meio de *ações corporais*. Nessas ações, podemos perceber a influência de certa interpretação da psicanálise freudiana, que era frequentemente citada pelos artistas.

Flávio buscava construir uma cidade baseada nos instintos e no desejo; Hélio e Lygia queriam superar a arte de cunho geométrico-representacional para a proposição de experiências artísticas vivenciais centradas no corpo. Entretanto, basear-se em Freud é bastante contraditório nesse sentido, pois, segundo Renato Araújo, filósofo pesquisador de arte, em entrevista para esta pesquisa, suas ideias jamais foram "transgressoras". Ao contrário, ele dizia que "sem normas muito duras e muito impositivas não há personalidade organizada", de acordo com sua teoria das pulsões, apresentada no texto "*O Ego, o Id e Outros Trabalhos*". Como podemos ler no trecho final do livro "*Mal-Estar da Civilização*":

A questão fatídica para a espécie humana parece-me ser saber se, e até que ponto, seu desenvolvimento cultural conseguirá dominar a perturbação de sua vida comunal causada pelo instinto humano de agressão e autodestruição. Talvez, precisamente com relação a isso, a época atual mereça um interesse especial. Os homens adquiriram sobre as forças da natureza um tal controle, que, com sua ajuda, não teriam dificuldades em se exterminarem uns aos outros, até o último homem. Sabem disso, e é daí que provém grande parte de sua atual inquietação, de sua infelicidade e de sua ansiedade. Agora só nos resta esperar que o outro dos dois 'Poderes Celestes', o eterno Eros, desdobre suas forças para se afirmar na luta com seu não menos imortal adversário. Mas quem pode prever com que sucesso e com que resultado? (FREUD, pp. 170-171)

Tanto que Lygia também estudava psicanálise e colocava a necessidade de acabar com o "objeto transferencial" para que o artista conseguisse se assumir: o "objeto perdeu o seu sentido como meio de comunicação e o homem entra como temática sendo o objeto de si mesmo e do outro" (CLARK, 1980, p. 45).

Em suas composições coletivas - *Arquiteturas Biológicas II* (1969) e *Cabeça Coletiva* (1975) - a obra deixava de existir fisicamente ao se libertar do suporte, da parede, do chão ou do teto e passava a ser "uma situação, puro acontecimento, um processo". Para ela, a partir daquele momento, o artista não deveria realizar mais obras dadas à contemplação, mas situações que deveriam ser vividas, experimentadas, "não importa a obra, mesmo multiplicada, mas a vivência" (CLARK, 1980, p. 47).

Lygia Clark, *Arquiteturas Biológicas*, 1969. (Imagem <<http://cantarapeledelontra.zip.net>>, acessado em 22/07/2014).

Na visão de Hélio, não se tratava mais de "impor um acervo de ideias e estruturas acabadas ao espectador" (ARANTES, 1983, p. 5), porém, ao contrário, de uma "proposta de emancipação do corpo não mais assistida por objetos e situações criados ou propostos pelo artista, mas,

antes, deflagrada pelo embate direto e imediato com o mundo" (DOS ANJOS, 2012, p. 22).

Parangolé, Hélio Oiticica (imagem in. DOS ANJOS, 2012, p. 22).

Porém, a partir da inauguração do *programa ambiental* de Hélio Oiticica, com ***Tropicália*** (1967), o interesse dele passa a se voltar para a realização de ações com um viés mais contextual. O que estava ligado diretamente à sua vivência no Morro da Mangueira, a sensação de caminhar, de estar "pisando a terra". Como nos ***Penetráveis***, que nos remete a experiência de andar pela favela, com suas passagens estreitas e articuladas por caminhos de areia e brita e as casas improvisadas (DOS ANJOS, 2012, p. 28).

Hélio Oiticica, *Tropicália*, *Penetráveis* PN2 e PN3, 1967. (Imagem In. DOS ANJOS, 2012, p. 27).

De qualquer forma, os seus trabalhos se configuram pelo programa da produção artística dos anos 1960, chamado por ele de *Nova Objetividade* (nova figuração, os objetos, os ambientes, ou acontecimentos), que se pautavam basicamente pelas seguintes normas:

- 1- vontade construtiva geral;
- 2- tendência para o objeto, ao ser negado e superado o quadro de cavalete;
- 3- participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica etc.);
- 4- abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos;
- 5- tendência para composições coletivas e consequente abolição dos 'ismos', característicos da primeira metade do século na arte de hoje (esta tendência pode ser englobada no conceito de 'arte pós-moderna' de Mário Pedrosa);
- 6- ressurgimento de novas formulações no conceito de anti-arte" (ARANTES, 1983, p.6).

Para Otília Arantes, esse movimento "buscava romper com os limites artísticos e a forma de produção coletiva, para atuar no campo político, ético e social", assim como pode ser observado nas exposições-manifesto que fomentaram debates sobre a necessidade de tomada de decisão política e ética da produção artística após o golpe de 1964: Opinião 65 (MAM-RJ, 1965) e Opinião 66 (MAM-RJ, 1966) (ARANTES, 1983, p. 6).

Trocar os museus pela rua, "o espaço de trocas coletivas" (ARANTES, 1983, p. 5), levou o artista a trazer para a arte símbolos da vida urbana ou a arte para perto do cotidiano, por meio das cores (fortes e agressivas) que instigavam o consumo (como na publicidade e na arte pop), ou eram reportados pela irreverência, subversão e maldição dadá. Porém, esse movimento foi interrompido pelo golpe militar, quando "passeatas, manifestações de rua e 'arte pública' coincidem num movimento coletivo de insurreição -

logo calado da maneira mais violenta" (ARANTES, 1983, p. 7), mas que mesmo assim inspirou a década seguinte, vejamos a seguir.

Contextos

Conhecer o contexto histórico e político dos artistas independentes, em atuação na década de 1970, é imprescindível para entender seu trabalho. Afinal, eles estavam em plena ditadura militar, que teve início em primeiro de abril de 1964, após o presidente João Goulart ser deposto. O governo militar ficou durante 21 anos no poder e implantou diretrizes adversas e violentas, entre elas, os Atos Institucionais - o AI-5 (1968-1978) foi o último e mais duro, com a substituição da Constituição de 1946 pela de 1967 e a dissolução do Congresso Nacional.

Durante a ditadura, São Paulo refletiu, como um espelho, a violência do regime, com as torturas, a censura e os desfiles militares; e também pelas grandes obras de engenharia e infraestrutura urbana, que priorizavam as rodovias para automóveis, tanto que foram construídos entre 1969 e 1973 as seguintes vias: a Avenida 23 de Maio e Radial Leste, a Ligação Leste-Oeste (Minhocão, Praça Roosevelt e Viaduto Jaceguai), as alças e viadutos sobre o Parque D. Pedro II, as Marginais dos rios Tietê e Pinheiros, as obras do metrô Sé com a revitalização da praça onde ele se situava e o parcialmente implantado projeto *Nova Paulista*. Esses investimentos em infraestrutura até poderiam ser necessários a uma parcela da população, mas não foram planejadas tendo em vista um contexto social igualitário (BRESSER-PEREIRA, 2003).

Praça Roosevelt em obras, Revista Manchete, 1970, São Paulo (imagem cedida gentilmente por Guilherme Wisnik para esta pesquisa).

Pela audácia de sua concepção arquitetônica, a Praça Roosevelt é um resumo da nova São Paulo. Uma praça de quatro andares, única no mundo, como única no mundo é a metrópole paulista. Em São Paulo, o futuro foi antecipado pelas obras, que conseguiram o milagre de engrandecê-la e torná-la mais humana, porque foram feitas com as vistas voltadas para o homem (Texto sobre a Praça Roosevelt em obras, Revista Manchete, 1970, São Paulo).

Tais obras apareciam nas propagandas do governo, como a da Praça Roosevelt na imagem acima publicada na revista Manchete, como ações para "tornar a cidade humana", mas rasgaram o tecido dos bairros, sem grandes preocupações com os impactos causados nas vizinhanças ou em referência às reais demandas sociais. Elas lembram a ação criativo-destrutiva do Fausto de Goethe, que Marshall Berman compara à tragédia do desenvolvimento da civilização ocidental, pautada mais na produção de mercadorias do que no humano – a sociedade burguesa moderna desenvolveu meios de troca e produção tão gigantescos "como o feiticeiro incapaz de controlar os poderes ocultos que desencadeou com suas fórmulas mágicas" (MARX In. BERMAN, 2005, p. 41).

No livro de Goethe, a história de Fausto começa com ele recolhido em seu quarto, como um intelectual em condições sociais medievais e termina com ele no meio das conturbações espirituais e materiais de uma revolução industrial, onde a produção e as trocas são geridas por gigantescas e complexas corporações.

Nas primitivas encarnações¹⁰, esse processo acontece após Fausto vender sua alma para Mefistófeles, em troca de bens universalmente desejados: dinheiro, sexo, poder sobre os outros, fama e glória. Porém, diferente dos antecessores, o Fausto de Goethe deseja todas essas coisas, mas não pelo que elas representam em si mesmas.

Ou seja, ele é imbuído do que Berman chama de "desejo de desenvolvimento" e se torna referencia do sistema "moderno", iniciado no fim do século XVIII. O próprio pensamento de Fausto cria esse processo, que adquire vida própria e se torna destrutivo. Ele perde o controle sobre o desenvolvimento, assim como sobre suas energias mentais.

Podemos referenciar a "tragédia do desenvolvimento" de Fausto ao "plano desenvolvimentista" da ditadura, que impôs obras urbanas faraônicas baseadas no poder autoritarista. Tais obras, ao contrário do que dizia a propaganda da revista manchete ("tornar a cidade humana"), demonstravam a barbárie de um planejamento baseado em estratégias massivas de maximização dos lucros, já observáveis em diversas cidades não só do Brasil, por volta da década de 1970, em nome da modernidade, mas com características precisas: homogeneidade-fragmentação-hierarquização.

Para Lefebvre, uma curiosa lógica predomina no espaço da modernidade: ele se vincula ilusoriamente à uniformização e oculta, sob sua homogeneidade, as relações

¹⁰ Nos livros "*Faustbuch*" de Johann Spiess, de 1587, e a "*História trágica do Doutor Fausto*", de Christopher Marlowe, de 1588.

"reais" e os conflitos (LEFEBVRE, 2012, p. 124). Além disso, parece que essa lei ou esse esquema do espaço tomou um alcance maior e atingiu uma espécie de generalidade, com efeitos análogos, no saber e na cultura, no funcionamento da sociedade inteira (LEFEBVRE, 2006, p. 7).

A cidade de São Paulo obviamente não tinha condições de trabalho favoráveis aos arquitetos e urbanistas, muito menos aos filiados ao partido comunista, mesmo que eles tentassem atender às necessidades sociais.

Preparados intelectualmente para construir um novo país, após décadas de otimismo e progressos que culminaram na construção de Brasília, os arquitetos de uma geração abaixo daquela de Warchavchik, Lúcio Costa e Oscar Niemeyer encontraram uma outra realidade pela frente: o violento corte de perspectivas após o golpe militar de 64 (WISNIK, 2012, p. 75).

Cumpram ainda destacar que as construções tiveram um forte direcionamento pelo mercado imobiliário e a iniciativa privada, o que levou os arquitetos a se voltarem para experimentações em residências. Por isso, "Vilanova Artigas e Paulo Mendes da Rocha procuraram urbanizar a vida doméstica" (WISNIK, 2012, p. 83).

Podemos observar isso no caso das residências Telmo Porto (1968) e Martirani (1969), de Vilanova Artigas, que eram caixas de concreto, sem janelas para o exterior, em que "o acentuado isolamento se torna sombrio e revela que seu intento em urbanizar a vida doméstica atingiu um limite" (FRAMPTON *et al*, 2000). Na residência Fernando Millan (1970), Paulo Mendes da Rocha prolongou da garagem até a sala de estar o uso do asfalto e as janelas todas se abrem para dentro, com uma vista peculiar: a cozinha.

Residência Martirani, 1968,
Vilanova Artigas, São Paulo (imagem Nelson Kon).

Residência Telmo Porto, 1968,
Vilanova Artigas, São Paulo (imagem Marcos Carrilho).

Residência Fernando Millan,
1970, Paulo Mendes da Rocha, São Paulo (imagem Helio Piñón).

Isso revelou uma inversão, pois naquele momento a arquitetura, que por essência era pública, se voltou para os espaços privados, passando a projetar "casas como cidades", enquanto, por outro lado, os artistas expandiram suas experimentações plásticas para a cidade. Porém, isso não quer dizer que estavam em pólos opostos, ambos tentavam

discutir a fronteira entre as esferas pública e privada, para inventar novas formas de viver coletivo: "Núcleos e Penetráveis no Éden de Hélio Oiticica, inversamente [aos arquitetos], pretendiam domesticizar a vida pública" (WISNIK, 2012, p. 83).

[...] se Artigas e Mendes da Rocha estavam forçando a criação de um comportamento mais responsabilmente civil em um país de tradição patrimonialista, Oiticica, por sua vez, afirmava a subjetividade como antídoto irredutível à instrumentalização das relações sociais, através de experiências de explícita e provocativa improdutividade pública. Extremos que se tocam (WISNIK, 2012, p. 84).

Passeata de estudantes contra o regime militar, Rua da Consolação, 1967 (ALDANA, p. 334).

Na virada da década de 1960 para a de 1970, com a radicalização do movimento estudantil, e o surgimento de grupos ou movimentos como o Cinema Novo e o Tropicalismo, entre outros, nos chamados "anos de chumbo", muitos artistas, estudantes e intelectuais foram presos, torturados, exilados ou mortos, e os movimentos artísticos vieram a sofrer restrições ou entraram na clandestinidade (WISNIK, 2012, p. 96).

No campo econômico, o país tornou-se uma "ilha de tranquilidade", atraente para o capital monopolista - aberto aos laços da dependência financeira internacional para o entusiasmo das classes dominantes nacionais - nesse clima de ufanismo, elas se aproveitaram das sobras do "milagre econômico", para ampliar o seu consumo. Não só as mercadorias (automóveis, televisores, apartamentos de veraneio), mas as artes também entraram para esse rol. Com isso, as artes plásticas sofreram um "boom" de mercado (com os leilões e a bolsa de arte determinando sua produção) e o teatro "empresarial" se voltou para as superproduções. Ou seja, a cultura de massa se transformou em um ótimo negócio e perdeu grande parte da vitalidade crítica (HOLLANDA, p. 101).

Tanto que, o Estado, que até então não fornecia opções para a produção artística, passou a definir uma política cultural e a tornar-se o maior patrocinador das exigências do mercado. Isso explica a adequação de artistas e intelectuais, em atuação desde os anos 1960, especialmente no cinema (HOLLANDA, p. 102).

Entretanto, mesmo com a violenta censura dificultando a circulação das manifestações artísticas de caráter crítico, a "geração tranca-ruas" (nomenclatura dada aos artistas que trabalhavam nesse contexto de tensão política) realizou a manifestação de arte pública **Do corpo à terra** (1970), em Belo Horizonte, no Parque Municipal e seus arredores. A curadoria foi do crítico de arte Frederico Moraes, alguns anos após o **Arte no Aterro** (1968) no Rio de Janeiro - onde ocorreram ações de **Apocalipótese** supracitadas (WISNIK, 2012, p. 98).

Do corpo à terra foi emblemático pelas ações intrínsecas ao contexto e por interferir diretamente no campo da cultura e da política, entre as ações se

destacaram: ***Tiradentes: totem-monumento ao preso político***, de Cildo Meireles, em que o artista ateou fogo a dez galinhas vivas; ***Situação T/T,1***, de Artur Barrio, em que o artista enrolou pedaços de barro, carne, ossos e sangue em trouxas de pano e os jogou no Ribeirão Arrudas.

O trabalho de Artur Barrio atacou o elitismo e a estagnação do sistema da arte, no início da década de 1970, ao propor situações momentâneas e o uso de materiais perecíveis, como as trouxas de carne e ossos jogadas no rio mineiro - uma potente crítica aos desaparecidos políticos. O que se alinhava ao manifesto (FERREIRA et al, 2006, p. 262) escrito por ele em 1970, atacando as categorias de arte, os salões, as premiações, o júri, a crítica e também os materiais utilizados pelos artistas, não condizentes com a situação latino-americana.

Artur Barrio, *Situação T/T,1*, 1970
(Imagem In. [http:// muvi.advant.com.br](http://muvi.advant.com.br)
acessado em: 22/07/2014).

Cildo Meireles também fez seu ataque ao desaparecimento dos opositores do Estado ditatorial, ao amarrar dez galinhas a uma estaca de madeira e incendiá-las vivas diante da plateia presente no evento, rompendo os limites entre realidade e representação - limites apontados por ele em seu texto onde contesta o sistema de legitimação

do objeto da arte, com base na proposição de Marcel Duchamp de retirar o objeto de seu uso cotidiano para ser refuncionalizado. Para Meireles, "se a estética fundamenta a arte, é a política que fundamenta a cultura" (FERREIRA et al, 2006, p. 264).

O Evento **Do Corpo à Terra** se adequava ao conceito da *Arte Guerrilha*, desenvolvido por Frederico Moraes. Ele considerava que o artista, como o guerrilheiro, deveria atuar de maneira imprevisível ao cotidiano, romper com a arte tradicional dos museus e salões e posicionar criticamente ao contexto sócio-político. Com isso, o evento se transformou em um ritual simbólico de reivindicação libertária contra o terror e a repressão que imperavam no Brasil.

Em do **Corpo à Terra**, similar ao evento **Apocalipopótese**, não existiram obras, mas ações executadas no local, simultaneamente e fora dos museus e galerias. Portanto, se configurou como um evento coletivo, que subverteu a linguagem da arte tradicional e o cotidiano da cidade de Belo Horizonte, em Minas Gerais.

Cildo Meireles, *Tiradentes: totem-monumento ao preso político*, 1970 (Imagem <<http://revistacarbono.com>>, acessado em: 22/07/2014).

Felizmente, em meados da década de 1970, a ditadura foi perdendo força, com a crise do aparente "ciclo econômico favorável", o fim da censura e a anistia para todos os exilados políticos. A perda de popularidade e poder político do exército causou o retorno das manifestações sociais e estudantis para as ruas, junto com os *grafites* e intervenções urbanas, o que pode ser considerado como um ato simbólico de retomada dos espaços públicos pela população, dada a transição política para a democracia, que só se efetiva em 15 de março de 1985, com José Sarney no cargo de presidente.

Naquele momento, as intervenções artísticas seguiam as mais variadas preocupações estéticas e políticas - desde a "racional", relacionada ao teatro político *strictu sensu*, até os vanguardismos estéticos de herança dadaísta, considerados "irracionais" pela crítica (Arte em Revista, 1981, pp. 1-2).

O teatro político encenou algumas das suas mais significativas peças nos primeiros quatro anos da ditadura¹¹ e teve que conviver com a ação dos grupos paramilitares, o que levou a dissolução dos teatros Opinião (1970), Arena (1971) e Oficina (1973) (Arte em Revista, 1981, p. 97). Sendo que, desde 1964 os CPCs-Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes, que dividiam suas produções em peças para o palco e teatro de rua, já haviam sido fechados.

Entretanto, o aperto da censura e a sistemática exclusão do discurso político direto "acabam por provocar um deslocamento tático da contestação política para a produção cultural" (HOLLANDA, p. 102). Principalmente as artes públicas, como o teatro e os shows de música popular, passam a realizar-se num circuito integrado ao sistema de produção e consumo. Quer dizer, direcionado para uma classe já politizada, pois a esquerda não conseguia mais acessar o "povo".

Segundo Roberto Schwarz, entre os anos de 1964 e 1969, apesar de a ditadura ser de direita, existiu uma relativa hegemonia cultural dos intelectuais de esquerda. Apesar disso, o contato com os trabalhadores foi bloqueado com as prisões dos articuladores (HOLLANDA, p. 33).

A perda de contato com o povo e a necessidade de impedir a desagregação - ameaça colocada pelo novo regime - canalizam a ação cultural da

¹¹ Dentre elas: o show Opinião (direção de Augusto Boal, Teatro Opinião, RJ, 64), Morte e Vida Severina, de João Cabral de Mello Neto (direção de Silney Siqueira, TUCA, SP, 65), Liberdade, liberdade, de Flávio Rangel e Millôr Fernandes (direção de Flávio Rangel, Teatro Opinião, RJ, 65), Arena Conta Zumbi, de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal (direção de Augusto Boal, Teatro de Arena, SP, 65), Se Correr o Bicho Pega, se Ficar o Bicho Come, de Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar (direção de Gianni Ratto, Teatro Opinião, 66), Arena conta Tiradentes, de Boal e Guarnieri (direção de Boal, Teatro de Arena, 65) e O Rei da Vela, de Oswald de Andrade (direção de José Celso Martinez Corrêa, Teatro Oficina, SP, 67) (GARCIA, 1990, p. 117).

esquerda para um circuito de espetáculo (HOLLANDA, p. 33).

Nessa época, surge a *esquerda festiva*, que passou a criticar o discurso reformista e nacionalista do Partido Comunista. Eles absorveram as informações da guerrilha revolucionária latino-americana e dos movimentos de jovens, como a *Tropicália*, o *Cinema Novo* e o *Teatro Oficina*.

Na selva das cidades, peça do Teatro Oficina, cenário de Lina Bo Bardi, 1969 (Imagem In. WISNIK, 2012, p. 99).

O Teatro Oficina foi um grupo híbrido nesse sentido, tendo em vista que partiu da cena engajada para o irracionalismo, o espetáculo ***Na Selva das Cidades*** (1969), de Bertolt Brecht, marca essa transição. O cenário da peça, criado pela arquiteta Lina Bo Bardi, parecia tentar reconstruir o bairro do Bixiga, rasgado pela construção do elevado de ligação leste-oeste, mais conhecido como Minhocão.

Lina Bo Bardi, talvez por sua experiência na guerra, na Itália, trabalhou com os fragmentos do bairro do Bixiga – o que nos remete à Tadeusz Kantor, e seus objetos-memória da guerra, já que o lugar estava tomado pelos escombros da

obra, onde muitas pessoas haviam sido expulsas de suas casas. No entanto, o processo de criação do espetáculo ***Na Selva das Cidades*** também foi de desconstrução: os atores atacaram e destruíram, dia a dia, o cenário-fragmento. Ele era tudo o que restava daquela sociedade arcaica e soterrada pelos entulhos.

[o Bexiga] era um bairro fantástico, marginal. Tinha milhões de bocas, uma marginalia incrível! Um mundo de cortiços, rasgados de repente por esse Minhocão, esse viaduto que partiu as ruas ao meio e devastou tudo... Me dava a sensação de que o que acontecia com o mundo, com a gente, acontecia também naquele bairro lá, que estava sendo entulhado de lixo. (...) Então tinha aquele lixo lá no Bexiga sendo removido, e aliás sendo substituído por um outro: o Minhocão, que passa hoje em frente à porta do teatro. E tinha o lixo de dentro do teatro também: a Lina Bardi, que fazia a cenografia da Selva, pegava o lixo do Bexiga e trazia para o palco. Tanto que a gente não pagou quase nada para o cenário. Ela saía feito uma doida no meio da rua: 'Que bonito! Que maravilha!' Os maquinistas pensavam que a mulher estava maluca; ela catava o que havia de mais sórdido, triava e botava no cenário¹² (CORRÊA In. WISNIK, 2012, p. 97).

No entanto, além do Teatro Oficina e dos pós-tropicalistas - que recusavam as vanguardas e o engajamento populista dos anos 1960 -, faziam parte da chamada "linha irracional"¹³ a nova geração de artistas dos anos 1970. Estes instauraram um novo clima político, pois sua produção cultural abandonava o conceito marxista de revolução, como os movimentos de contracultura de 1968, e privilegiava a "intervenção múltipla sob a forma de resistências

¹² Zé Celso Martinez Corrêa, "Don José de la Mancha", entrevista a Hamilton Almeida Filho, in *Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 168.

¹³ Também chamada de arte marginal, contracultural, underground, subterrânea, undigrudi, experimental, curtição ou desbunde. Ver mais sobre essa classificação em *Arte em Revista*, 1984, número em que a publicação foi inteira dedicada ao tema.

setorizadas, abandonando o projeto globalizante de tomada de poder" (HOLLANDA, p. 105).

Como, por exemplo, os coletivos de arte independente - *Viajou Sem Passaporte*, *3Nós3*, *Manga Rosa*, *Atelier Mãe Janaína*, *GEXTU*, *d'Magrellos* e etc - que realizaram intervenções urbanas disruptivas, no fim dos anos de 1970 e início de 1980, onde misturaram diversas linguagens em busca de um "outro modo" de entender e fazer política, através de expressões livres, capazes de fundir a arte aos novos comportamentos "fora dos padrões de coerência dos discursos contestadores, da crítica militante e dos programas estéticos" (Arte em Revista, 1981, pp. 3-4).

Os independentes estavam em busca de autossuficiência e liberdade para criação. Por isso, trocaram as salas de espetáculo pelas ruas, as editoras pelos mimeógrafos ou a tipografia, as grandes gravadoras musicais por produções caseiras com equipamentos semi obsoletos.

Eles formaram associações livres e cooperativas: "ser parte daquela comunidade implicava não só participar de processos de criação coletiva, mas compartilhar e conviver" (LÓPEZ et al., 2012, pp. 56-57). Ou seja, "desviaram" o cotidiano através de suas práticas, buscaram uma transformação de atitude, ao mesmo tempo afirmativa e rebelde "com o consequente desprestígio da razão e do trabalho político e intelectual" (Arte em Revista, 1981, p. 3).

Como fica claro nas ações analisadas nos próximos capítulos, dedicados especificamente aos coletivos de arte independente *Viajou Sem Passaporte* e ao *3Nós3*. Ambos, cada um com seus procedimentos, fizeram do elemento estético a razão principal de suas intervenções urbanas, no contexto de redemocratização do país e de retorno dos artistas aos espaços públicos da cidade de São Paulo.

As linguagens do sistema, as "formas sérias do conhecimento" e especialmente "a forma séria do conhecimento por excelência" que é a ciência são rejeitadas. O mesmo parece acontecer em relação ao discurso da esquerda burocratizada que passa a ser confundido com o discurso da cultura oficial e, portanto, com o próprio sistema (HOLLANDA, 2004, p. 108).

Capítulo 2.

Viajou Sem Passaporte

Aqueles que procurarem desvendar nosso "conteúdo", nossa mensagem para o mundo, que se virem (de costas): nos taxarão de loucos irrecuperáveis; a aqueles que procurarem aplicar emboloradas leis estéticas ao nosso trabalho se sentirão ridículos (que inventem outras)(Viajou Sem Passaporte, 1984, p. 102).

Os membros do Viajou Sem Passaporte, 1979, Centro de São Paulo (imagem: arquivo do grupo Viajou Sem Passaporte).

O Viajou Sem Passaporte surgiu em maio de 1978, composto por oito estudantes das áreas de artes cênicas, cinema, música e jornalismo da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo: Beatriz Caldano, Celso Santiago, Carlos Alberto Gordon, Luiz Sergio Ragnole Silva (Raghy), Marli de Souza, Márcia Meirelles, Marilda Carvalho, Roberto Mello. Eles tiveram intensa atuação até

1982, apesar de não ter o fim anunciado (Roberto Mello, em entrevista para esta pesquisa, 27/08/2013).

Na verdade esse nome foi escolhido como um exercício dadaísta: a gente pegou por acaso, uma gramática na estante do Domingos Pastos Gala, abrimos em uma página e estava escrito como exemplo de conjunção "Viajou Sem Passaporte". Era isso, abrir o livro e escolher uma frase alheatória (Roberto Mello, em entrevista para esta pesquisa, 27/08/2013).

O primeiro trabalho do coletivo foi no Teatro Eugênio Kusnet, depois iniciaram as intervenções urbanas e, por fim, passaram a invadir espetáculos teatrais de outros grupos, sem aviso prévio. Em paralelo também produziam publicações, como a *USBAEAE* e a *WYK* que, em geral, tratavam das questões teóricas e políticas (Viajou Sem Passaporte, p.118, 1984).

Publicação *WYK*, primeira e única edição (ALDANA, p.427).

Desde o princípio, eles buscavam instaurar crises na normalidade, por meio da experimentação de novas possibilidades criativas, que fugissem não apenas do controle do regime militar, mas do próprio controle que os artistas em geral pretendem ter sobre suas criações: "Não conseguiremos jamais levar a sério esta curiosa manifestação da natureza humana a que chamam 'arte'" (Viajou Sem Passaporte, 1981, p.102).

Com forte influência surrealista, eles colocaram no lugar de "obra de arte" a denominação "trabalho de arte": "não criamos produtos para serem utilizados, obras: apenas trabalhamos e o trabalhar é nosso produto" (Viajou Sem Passaporte, 1981, p.102).

Antes de formar o coletivo, alguns dos membros do Viajou Sem Passaporte tinham se aventurado nas atividades do movimento estudantil, em grupos de tendência trotskista, como a LIBELU (Liberdade e Luta) e da OSI (Organização Socialista Internacionalista), que funcionavam dentro das universidades, na clandestinidade. Naquele período, após o golpe militar, o Partido Comunista tinha se tornado ilegal, e parte dos militantes que atuaram em 1968 haviam sido presos, exilados ou assassinados.

Os membros da Libelu rejeitavam grande parte da ideologia das organizações da esquerda, porém eles ainda carregavam algumas das suas questões dogmáticas. Fato que levou muitos dos seus membros a abandonar a militância e formar seus próprios coletivos, como o Viajou Sem Passaporte, que se inspirou nas formas de pensar apreendidas no movimento estudantil, como a disciplina dos encontros regulares e a discussão de ideias:

[...] quando a gente resolveu fazer um grupo de criatividade, decidiu pesquisar criatividade, a gente tinha já inclinação para o dadaísmo e o surrealismo, um pouco pela nossa convivência com o trotskismo, que abominava o stalinismo

nacional e popular, toda aquela podridão stalinista e populista que tinha na esquerda tradicional o partido comunista francês, o "Partidão" (Roberto Mello, em entrevista para esta pesquisa, em 27.08.2013).

Uma das bases do pensamento que modelou as ideias do Viajou Sem Passaporte foi o encontro de 1938, entre Breton e Trotsky, na casa de Diego Riviera e Frida Kahlo, no México, quando foi escrito o manifesto "Por uma arte revolucionária independente" e fundada a Federação Internacional da Arte Revolucionária Independente (FIARI). Este manifesto propunha "a independência da arte para a revolução e a revolução para a libertação definitiva da arte" (LÓPEZ et al., 2012, p. 54), através da construção de uma federação internacional de artistas que fosse contra o capitalismo e o autoritarismo stalinista.

O documento foi inspirado no livro "*Literatura e Revolução*", escrito em 1924, por Trotsky, em oposição à estética imposta pelo estado soviético e pela III Internacional (o realismo socialista). Trotsky acreditava no estabelecimento de uma esfera singular para a imaginação, dada a necessidade da arte se confundir com a vida e revolucioná-la desde dentro, por meio de um modo de ação sobre os corpos e as consciências que remetiam às mais clássicas lógicas de subjetivação da esquerda (LÓPEZ et al., 2012, p. 54).

Portanto, o Viajou Sem Passaporte, com seu método que misturava surrealismo e trotskismo, foram para as ruas reinventar o cotidiano, com base em experiências ambíguas, vagas, absurdas e contraditórias, por meio de intervenções urbanas disruptivas, dentre elas uma série de trajetórias.

Intervenções nas ruas

A *Trajetória da Árvore* (março de 1979) aconteceu em torno de uma árvore, na Praça Dom José Gaspar, no centro de São Paulo, próximo à Biblioteca Municipal e teve o seguinte roteiro: a cada minuto um integrante do grupo saía de uma esquina, caminhava normalmente pela calçada, fazia uma volta em torno da árvore escolhida e continuava seu caminho até desaparecer na Avenida São Luís (RAGHY, arquivo do grupo). Dez pessoas participaram, sendo que algumas ficaram incógnitas no bar, tirando fotos e colhendo as impressões dos transeuntes.

Trajetória da Árvore, 1978, Viajou Sem Passaporte, São Paulo (imagem do arquivo do grupo Viajou Sem Passaporte).

Trajetória da Árvore, 1978, Viajou Sem Passaporte, São Paulo (imagem do arquivo do grupo Viajou Sem Passaporte).

Trajetória da Árvore, 1978, Viajou Sem Passaporte, São Paulo (imagem do arquivo do grupo Viajou Sem Passaporte).

Na **Trajetória do Curativo** (abril de 1979), o grupo definiu uma linha de ônibus e se dividiu: cada um dos oito integrantes ficou em um ponto de ônibus diferente, todos estavam com um curativo no olho esquerdo. Logo após o ônibus ter começado o seu trajeto, o primeiro integrante do grupo entrou no veículo, passou a roleta e desceu no próximo ponto. Enquanto isso, o segundo integrante subiu no ônibus.

Fazia parte do roteiro ter duas pessoas do grupo dentro do ônibus, uma com curativo no olho e outra para observar as reações dos passageiros, que diziam frases como: "Isso daí deve ter sido organizado, né? (se é que alguém se organiza para fazer esse tipo de coisa)" (Viajou Sem Passaporte, 1984, p.117).

No último ponto da trajetória um deles ficou com um cartaz nas mãos, onde estava escrito: "Trajetória do Curativo, assinado Viajou Sem Passaporte" (Viajou Sem Passaporte, 1984, p.117).

Trajetória do Curativo, 1978, Viajou Sem Passaporte, São Paulo (imagem in. ALDANA, 2008, p.425).

Trajetória do Curativo, 1978, Viajou Sem Passaporte, São Paulo (imagem in. ALDANA, 2008, p.425).

Cartaz com assinatura da Trajetória do Curativo, 1978, Viajou Sem Passaporte, São Paulo (imagem do arquivo do grupo Viajou Sem Passaporte).

Na **Trajetória do Paletó** (maio de 1979) o procedimento foi o mesmo, com uma diferença, o objeto escolhido: um paletó ao invés do curativo. Sendo assim, no primeiro ponto um deles entrou no ônibus, se sentou com um paletó nas mãos; no próximo ponto, o segundo entrou e sentou na frente do anterior; o primeiro entregou a roupa ao segundo dizendo: "o senhor poderia segurar o meu paletó?" e desceu do ônibus.

E assim repetidamente, até que, no oitavo ponto de ônibus, o paletó foi finalmente entregue para um passageiro. No paletó estava escrito "**Trajetória do Paletó**", junto a um pedido com o endereço para onde ele deveria ser entregue, mas a roupa nunca foi devolvida.

Na sequência das trajetórias, o Viajou Sem Passaporte fez a intervenção **HASPA** (agosto de 1979), baseada em uma propaganda que estava sendo transmitida pela televisão, sobre a caderneta de poupança Haspa: "Um sujeito gritava 'Caderneta de Poupança Haspa' e aí chovia dinheiro do céu. Pegamos um pano, fomos até a sede da instituição e começamos a gritar. Daí o povo começou a jogar moedas" (RAGHY, em entrevista para essa pesquisa, 15/09/2013).

Haspa, 1979, Viajou Sem Passaporte, centro de São Paulo (imagem do arquivo do grupo Viajou Sem Passaporte).

Haspa, 1979, Viajou Sem Passaporte, centro de São Paulo (imagem do arquivo do grupo Viajou Sem Passaporte).

Haspa, 1979, Viajou Sem Passaporte, centro de São Paulo (imagem do arquivo do grupo Viajou Sem Passaporte).

Após descrever as intervenções urbanas do Viajou Sem Passaporte, entendemos os artistas se utilizaram de procedimentos "inter-relacionais", pois o seu foco estava "no diálogo físico ou verbal entre os performers e os transeuntes" (ARAÚJO, 2011, p.3). O dispositivo relacional era repetir várias vezes simples gestos cotidianos, como "usar o curativo", "entregar o paletó", "dar voltas na árvore" ou "gritar HASPA".

No entanto, nas trajetórias, com a repetição dos gestos, os artistas criaram "intercâmbios inesperados", situações fora do padrão comportamental - como se observa nas falas dos transeuntes, anotadas pelo coletivo: "Pô, mas já é a terceira pessoa que eu vejo dar uma volta nessa árvore!" ou "Que será que aconteceu com esse nêgo?" (Viajou Sem Passaporte, 1984, p.117).

HASPA foi diferente, porque não causou estranhamento nos pedestres, mas identificação. Tanto que eles responderam imediatamente, jogando moedas, como na cena que viram no comercial da televisão. Ou seja, os performers repetiram a ação da propaganda como um dispositivo "inter-relacional" oposto ao das trajetórias, que não tinham "um sentido pré-estabelecido", por isso as pessoas não sabiam como reagir e tinham que inventar uma resposta. Em ambos os casos ("estranhamento" ou "identificação"), o grupo criou um jogo com potencial para destacar a "presença" do performer, por acessar categorias perceptivas e territórios emocionais do público.

Os momentos estruturais da presença são a forma com que o ser (humano) se projeta na existência (mundo), "ser-no-mundo", através de um "fazer" (HEIDEGGER, 2006). Para Martin Heidegger, o mundo é um fenômeno em constante dinâmica, que se atualiza nas relações instauradas junto à presença (ente); nas relações com as coisas (instrumentos), com os outros (demais presenças) e consigo mesmo (HEIDEGGER, 2006).

Porém, quando esse ato se dá nas ruas, o jogo passa a ser também com o espaço, por meio de um modo específico de ser e estar no mundo, na "mundanidade do mundo em geral". O conceito ontológico de "mundanidade" significa "a estrutura de um momento constitutivo de ser-no-mundo" (HEIDEGGER,

2006, p.111), a partir de um conjunto de relações próprias (ocupação) estabelecidas com a presença.

Portanto, as ações disruptivas vão contra a ideia de "presença cotidiana", que dissimula o "ser frente ao ente", e vê a si e ao mundo como algo já pronto. A nossa compreensão do mundo é baseada nas práticas, e não numa teorização, a presença nos projeta como ser-no-mundo, na ocupação do mundo se atualizam as possibilidades: "Aqui o ente não é objeto de um conhecimento teórico do "mundo" e sim o que é usado, produzido, etc" (HEIDEGGER, 2006, p.115).

No espaço público, onde tantos autores só veem obediência e uniformização, Certeau entende que se concentram e insinuam os jogos. Eles são táticas silenciosas, "mecanismos de resistência", como as intervenções urbanas do Viajou Sem Passaporte. Na cultura ordinária, diz ele, "a ordem é exercida por uma arte", ou seja, ao mesmo tempo exercida e burlada. Nas determinações da instituição "se insinuam assim um estilo de trocas sociais, um estilo de invenções técnicas e um estilo de resistência moral" (CERTEAU, 1994, p.20).

Por exemplo, em HASPA, eles fizeram a intervenção em frente à sede do banco, onde os performers imitaram, com a ajuda do público, o comercial veiculado pela televisão. Ou seja, com base nas imagens difundidas pela televisão (representações), o consumidor (Viajou Sem Passaporte e público) "fabricou" outro produto, que não o veiculado pelo aparelho.

Tal "fabricação" ou "produção" coletiva funcionou como uma "poética", uma "outra maneira" de empregar os produtos impostos por uma ordem econômica dominante - "escondida, pois ela se dissemina nas regiões definidas e ocupadas

pelos sistemas da 'produção' (televisiva, urbanística, comercial etc)" (CERTEAU, 1994, p.39).

Haspa, 1979, Viajou Sem Passaporte, centro de São Paulo (imagem do arquivo do grupo Viajou Sem Passaporte).

Já na trajetória da árvore, o local escolhido "proporcionava uma espécie de público involuntário" (RAGHY, arquivo do grupo), a árvore ficava diante de um bar, onde as mesas se espalhavam pela calçada. Vale lembrar que foi a primeira das ações urbanas e pareceu uma pesquisa do coletivo sobre como o público responderia a suas provocações, que culminaram na experiência sobre a poupança HASPA.

Trajetória da Árvore, 1978, Viajou Sem Passaporte, São Paulo (imagem do arquivo do grupo Viajou Sem Passaporte).

Entretanto, as trajetórias do curativo e do paletó foram implementadas dentro do ônibus em movimento, durante trajetos propícios para a criação do imaginário urbano dos cidadãos, como nos apresenta o antropólogo argentino Néstor García Canclini, baseado em sua pesquisa na Cidade do México. Para o autor, apesar das cidades terem sido programadas e desenhadas para funcionar, nela se desdobram e multiplicam, ao acaso, ficções individuais e coletivas. Os seja, as cidades são construídas por casas, parques, ruas, mas se configuram também por imagens carregadas de fantasias heterogêneas (CANCLINI, p.107).

Para concluir, as intervenções urbanas disruptivas supracitadas, são um ato de presença que relaciona performer-público-espço e abrem novas possibilidades de viver e conviver. Como diria Certeau, "criam um espaço diferente, que coexiste com aquele de uma experiência sem ilusões" (CERTEAU, 1994, p.70).

Invasões em peças teatrais

Após as intervenções nas ruas, o Viajou Sem Passaporte decidiu dar início a uma série de **invasões em peças teatrais**. Pois, para eles, grande parte da produção teatral havia se transformado em televisão, perdido o diferencial, a possibilidade do imprevisível, do desconhecido ocorrer. Com isso, eles passaram a experimentar "o que acontece quando o público toma a iniciativa com relação àquele fato que está ocorrendo [no palco]" e instigar o que o teatro tinha de mais interessante: "a arte ao vivo!" (Viajou Sem Passaporte, 1984, p.118). E, assim, o coletivo

entrou em um tema imprescindível para traçar as relações entre arte e a política: a questão do espectador, ou da "quarta parede" que separa os artistas das pessoas, (RANCIÈRE, 2012, p.10).

O coletivo costumava ter um "roteiro" prévio para as invasões ou intervenções nas peças teatrais, mas que poderia ser modificado ao longo da ação, conforme as reações dos atores ou dos demais espectadores. O procedimento básico era o seguinte: eles escolhiam um espetáculo específico, compravam ingressos, sentavam na plateia junto aos espectadores e realizavam ações no decorrer da peça, sem aviso prévio à produção ou aos atores.

A primeira invasão foi na peça de teatro *A Vaca Surrealista* (4 de agosto de 1979). Ela foi escolhida pelo *Viajou Sem Passaporte*, especificamente, devido ao seu nome que dava margem a intenções vanguardistas. Na invasão, os oito integrantes do coletivo, que estavam na plateia assistindo ao espetáculo com os demais espectadores, após meia hora, se levantaram, subiram e deitaram no palco e ali permaneceram, por dez minutos. Com isso, houve tumulto e um dos técnicos da iluminação acendeu as luzes e perguntou se alguém estava passando mal, se precisavam de uma ambulância, mas um dos atores gritou que só seria necessário se fosse de algum hospital psiquiátrico (*Viajou Sem Passaporte*, *Arte em Revista*, 1984, p.118).

O técnico provocou um blecaute, os integrantes do *Viajou* se levantaram e voltaram para seus lugares na plateia. Os atores simplesmente ignoraram o fato e continuaram a encenação, como se nada de diferente estivesse acontecendo. O roteiro planejado pelo grupo só previa isso, mas um dos componentes resolveu voltar ao

palco após receber um sorriso de uma das atrizes que passou dançando por ele.

Aí ficou uma situação muito maluca: os dois atores e eu, e tinha uma mesa com conhaque que eles tomavam enquanto falavam dos problemas da classe teatral ou qualquer coisa assim. [...] fiquei lá esperando acontecer alguma coisa, e aconteceu: o sujeito botou conhaque no copo e pá! Jogou o conhaque na minha cara. [...] comecei a representar [...] joguei nele também [...] sai de cena e a peça C-O-N-T-I-N-U-O-U (Viajou Sem Passaporte, 1984, p.118).

Quando a peça terminou, o público estava muito agitado e os invasores se identificaram como integrantes do Viajou Sem Passaporte e foram com os atores. No entanto, eles acharam a intervenção na peça uma falta de respeito. Sendo assim, o Viajou Sem Passaporte registrou, em tom de ironia, que "a peça não tem nada a ver com surrealismo, e talvez tenha um pouco a ver com o gado" (Viajou Sem Passaporte, Arte em Revista, 1984, p.118).

A invasão seguinte ocorreu na peça *Quem Tem Medo de Itália Fausta* (Grupo Teatro Orgânico Aldebarã, São Paulo, 12 de agosto de 1979) em função de o espetáculo apresentar uma proposta participativa, que sugeria a possibilidade de interação com o público - o Viajou entendeu que ali estaria uma oportunidade para compartilhar o trabalho que eles vinham desenvolvendo (Viajou Sem Passaporte, Arte em Revista, 1984, p.119).

A ação na peça começou quando dois integrantes do Viajou se levantaram dos seus lugares na plateia e subiram no palco jogando basquete com uma bola invisível. Os organizadores, após perceberem a intervenção inusitada dos estranhos, apagaram e acenderam as luzes e os atores que estavam no palco arrancaram as perucas e se retiraram. Após isso, houve um tumulto generalizado, mas, a pedido da plateia, os responsáveis continuariam o espetáculo, que

depois de muita polêmica, acabaram aceitando a permanência dos dois jogadores do Viajou. Como de praxe, no final, os invasores se identificaram como integrantes do Viajou Sem Passaporte e constataram que, ao contrário da proposta de participação anunciada, a reação dos atores não foi de abertura para o jogo ou para o imprevisto. Eles tentaram, a qualquer custo, dar continuidade ao espetáculo ensaiado (Viajou Sem Passaporte, Arte em Revista, 1984, p.119).

As invasões nas peças incomodaram a categoria teatral, que chegou a comparar o grupo ao Comando de Caça aos Comunistas - CCC. Fizeram essa acusação ao Sindicato de Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversão, que convidou o grupo a prestar esclarecimentos. Em resposta o Viajou Sem Passaporte escreveu a seguinte carta:

Somos um grupo de oito pessoas organizadas em torno de algumas preocupações que, acreditamos, estão no centro do movimento que descreve a arte neste século. Vemos por exemplo, que a arte dia a dia vai perdendo seus "mistérios", seus truques desmascarando-se. De fato, esta atividade de iniciados vai deixando seus covis e começa a ser encontrada nas mais simples manifestações humanas.

Por isso não adianta taxar-nos de CCC, TFP ou dadaístas, apesar das mesmas pessoas assim nos chamarem. Rotulações opostas endereçadas aos mesmos indivíduos são historicamente conhecidas e provêm de mentes assustadas que defendem a manutenção do atual estado de coisas na sociedade, pois de alguma maneira, dele devem estar tirando proveito. E isso é oportunismo!

Também não andamos à cata de promoção nem queremos brincar de foder este ou aquele profissional (que absurdo!) da arte cênica, nem nossa postura é de criticar este ou aquele "espetáculo". O que nos interessa é um trabalho prático no sentido de entender e questionar as relações ator/público, palco/platéia e que aponte para o fim da dicotomia arte/vida (e apenas aponte pois nossas atividades, por si sós, jamais resolverão essa dicotomia). Interessa-nos colocar em crise a normalidade deste fato "tão

natural" que é assistir a uma peça. Há anos não acontecem experiências importantes em teatros. O público assiste às peças como a um aparelho de televisão e, em alguns espetáculos, é manipulado de maneira a fazer inveja a qualquer apresentador de programa de auditório. O teatro cristalizou-se, é mais do que nunca um templo.

Nossas intervenções criativas só são vistas como destruidoras por aqueles "profissionais" que, vestindo togas sacerdotais, se ajoelham cotidianamente para rezar diante do palco e que se utilizam do "profissionalismo", da "seriedade", para barrar qualquer tipo de manifestação que questione seu "sacrifício" diário.

A nós interessa a liberdade de criação, de manifestação, de pesquisa, e nossas intervenções criativas estão baseadas nesse princípio.

Nossas intervenções são um convite à instauração de momentos criativos pois acreditamos que todos, os que estão no palco e os que estão na plateia, podem criar, brincar de representar. Queremos acabar com a mística das técnicas, dos dons (divinos ou não) que separam arbitrariamente os que sabem dos que não sabem, os que podem dos que não podem, os que fazem dos que engolem.

E nossas únicas armas para estas atividades propostas são nosso corpo, nossa criatividade e nossa crença na necessidade da libertação e transformação do homem (Viajou Sem Passaporte. São Paulo, agosto, 1979. Carta do arquivo do grupo Viajou Sem Passaporte).

A carta acima, do Viajou Sem Passaporte, levanta várias questões importantes e imprescindíveis sobre o trabalho do grupo, como o trabalhar prático e de livre experimentação, a pesquisa sobre as relações ator/público, palco/plateia e a da dicotomia entre arte/vida. O que mostra como eles estavam engajados na "instauração de momentos criativos", fora do padrão comportamental.

A invasão de maior repercussão do Viajou Sem Passaporte foi na peça **Aniversário de mãe** (São Paulo, 1980), Teatro do Oprimido, dirigida por Augusto Boal. Conforme o coletivo, na primeira parte do espetáculo Boal

propôs jogos criativos com o corpo para o público, na segunda parte, ele contou o conteúdo da peça a ser apresentada no "teatro-foro", assim como as várias regras para a participação do público em português e em francês (havia atores franceses participando da peça).

Integrante do Viajou Sem Passaporte designado para iniciar a intervenção

Augusto Boal, dirigindo o Teatro Foro

Intervenção na peça teatral Aniversário de Mãe, 1980, Viajou Sem Passaporte, São Paulo (imagem do arquivo do grupo).

Depois disso, um dos membros do grupo Viajou Sem Passaporte, com uma cartolina escrito "Boal" no peito, propôs instruções contrárias às do diretor: "agora façam o que quiserem". Imediatamente após a fala do Viajou Sem Passaporte, a plateia começou uma série de ações improvisadas, entre elas, andou em forma de "trenzinho" (ao som de piuí, piuí).

O integrante do Viajou Sem Passaporte vai para o centro do palco, exibindo um cartaz escrito BOAL.

Intervenção na peça teatral Aniversário de Mãe, 1980, Viajou Sem Passaporte, São Paulo (imagem do arquivo do grupo).

Augusto Boal ficou indignado com a grande confusão e Sábato Magaldi, crítico teatral e ex-secretário da Cultura Municipal, gritou solicitando o retorno do teatro-forro, em nome do público, que desfez o trenzinho. Outro integrante do grupo Viajou Sem Passaporte tentou argumentar a oportunidade da intervenção: "não faz sentido sentir-se oprimido justo em um teatro que se diz do oprimido". A partir daquele momento, ficou muito difícil falar e ser ouvido (Viajou Sem Passaporte, 06.08.1980).

Dirige-se ao público e proclama:
— *Agora eu sou o Boal!*
E vocês podem fazer o que quiserem!

Intervenção na peça teatral Aniversário de Mãe, 1980, Viajou Sem Passaporte, São Paulo (imagem do arquivo do grupo).

No dia seguinte, Sábato Magaldi escreveu uma matéria no *Jornal da Tarde*¹⁴, onde disse que "a intervenção era de inaceitável infantilidade". Em resposta, o Viajou Sem Passaporte escreveu um carta, onde contou, passo a passo, a invasão e por fim a defendeu, com o argumento de que "algumas pessoas do público fizeram brilhar a chance da liberdade deixar de ser utopia, deixar de ser o *tema* de uma peça e passar a ser um *fato* numa peça" (Viajou Sem Passaporte, 06.08.1980).

A sistematização do Teatro do Oprimido por Boal começou nos anos 1960, após sua viagem pelo nordeste, junto com o Teatro Arena, onde eles apresentaram um musical sobre a questão agrária para uma liga camponesa que incitava os sem-terra a lutar contra o latifúndio. Após a peça, um dos agricultores do público, disse para o grupo enfrentar os capangas que haviam desalojado um dos seus companheiros. Porém, eles se recusaram e, com isso, o diretor percebeu que o teatro que realizava não era capaz de seguir, de

¹⁴ MAGALDI, Sábato. *A opressão discutida entre o jogo e a fantasia*. *Jornal da Tarde*, 02 de agosto de 1980.

fato, o que pregava. Assim, Boal, baseado pelas propostas do educador Paulo Freire, propôs o Teatro do Oprimido.

A opressão, discutida entre o jogo e a fantasia.

Se a apresentação inicial do Teatro do Oprimido, com a peça *Cemitério de Costumes*, foi muito estimulante, *O Aniversário da Mãe*, que ficará em cartaz até amanhã, na Sala Gil Vicente do Teatro Ruth Escobar (hoje e na despedida, levada simultaneamente com a primeira montagem, no que se chama da Jornada), permite que se faça uma série de outras considerações, pelos problemas envolvidos. Direi de imediato que o novo cartaz tenta fugir do esquematismo apontado no anterior e propõe a análise de uma, sem dúvida, mais sutil forma de opressão.

O espetáculo /demonstração /participação principia, dessa vez, com exercícios diferentes, extraídos de um número imenso entre aqueles catalogados por Augusto Boal nas suas obras teóricas. É mais do que evidente que esses exercícios ajudam muito o público a perder as suas reservas e a participar do clima instaurado, sem que, entretanto, ninguém lhe dê uma palavra de ordem ou exija uma atitude compulsória. O espectador que deseja somente observar o que se passa se diverte ao menos com as numerosas improvisações desinibidas, as quais atestam a aptidão brasileira para o jogo e a fantasia.

Mas deixemos de lado essa primeira fase do trabalho, bem como a exposição feita por Boal a propósito do Teatro do Oprimido, com as variantes de teatro invisível, teatro-imagem e teatro-fore. Vale a pena lembrar somente a narrativa sobre uma experiência ocorrida na Bélgica, em que outro grupo simulou pertencer à polícia, para pôr em xeque a ação desenvolvida num supermercado. E todos os episódios puderam ser registrados por uma câmara de televisão, num documento que merece um estudo sério.

O Aniversário da Mãe tem a aparência de uma comédia ligeira, que expõe os novos costumes matrimoniais de uma sociedade insatisfeita com os antigos padrões e à procura de um novo equilíbrio conjugal. Em

CRÍTICA

Técnicas Allenas de Expressão (Cidade), que funciona em Paris, seja de maior valia para Boal. Não se trata de atores comuns, mas aprendizes apenas de palco. Todos têm uma formação ampla, em outras disciplinas (participa do grupo, por exemplo, Richard Menon, assistente e diretor da Escola de Teatro de Sorbonne). Seu estilo incorpora, além do estranhamento brechtiano, além de estarem afeitos a uma permanente improvisação, com enorme segurança. O Ceditado está apto a aprimorar as pesquisas e as realizações do Teatro do Oprimido.

Na quarta-feira, elementos do grupo Visão sem Passaporto tentam interconectar o conceito de socialismo com uma improvisação política. Aparentemente, não há mais a tática: se o Teatro do Oprimido se volta contra qualquer tipo de opressão, não caberia oprimir quem está a fazer o jogo? "Atitudes críticas". Esse tipo de pergunta antecederia, em verdade, o fim do teatro.

Se que a trama do trabalho, há um dia, com a multiplicação de atores suscitou uma interessante série de críticas de ser contada. No entanto, a resposta, eis se há de ser como uma insubstituível infantilizante. O grupo simulava um tribunal, que não se contentava com a história, mas também se contentava com a história. O público, na grande maioria, desce o palco, querendo do trabalho de Boal, um diálogo democrático, a menos que se considere uma forma de opressão a maioria normalizar sobre a minoria.

Augusto Boal, muito cuidadoso, reafirma sempre que o Teatro do Oprimido é mais uma experiência, que não visa substituir nenhuma outra forma de teatro, alcançando apenas uma coexistência pacífica. A esta altura, não será exagero reconhecer que ele se define como uma alternativa vitoriosa e rica de possibilidades.

SÁBATO MAGALDI

Boal e seu teatro-fore: alternativa vitoriosa.

um casamento aberto, em que ambos têm direito de praticar aventuras. De outra índole, a mulher acaba se apaixonando também por outro homem, e a solução que ela encontra é a de viver com ambos, sob o mesmo teto.

Uma opressão social já se colocaria com o homem, que admitir a mulher um amante mas não um segundo marido, em igualdade de condições com ele. A peça não mostra o processo de aceitação, mas já coloca outra cena, tempos depois, no aniversário da mãe da mulher. Como se trata de comemoração íntima, em família, a mulher comparece com os dois maridos, gerando os problemas mais graves, a serem analisados.

Funciona na cena todo tipo de opressão, não manifestado como tal. Primeiro, a tia, que havia sido consultada a propósito da insólita ida à festa, esclarece ter pensado que se tratava de brincadeira. De uma forma ou de outra todos recusam a evidência, considerando-a sob vários ângulos: esse "segundo marido" seria um amigo do casal, um primo trazido à reunião ou mesmo um amante. Mas a hipocrisia familiar impede que ele seja tratado na forma proposta pela mulher, porque os tabus recusam a bigamia.

No teatro-fore, quando o espec-

tador é convidado a representar como sairia da opressão, a primeira cena ofereceu debates interessantes. Uma jovem, por exemplo, alegou que o marido havia ditado as regras do jogo, com as quais ela não concordava. A bigamia era a sua resposta ao casamento aberto — e agora ele aceitasse as regras dela. Uma das muitas formas de liberação feminina.

A segunda cena apresentou opções menos interessantes, na medida em que é mais difícil. Na verdade, o retrato familiar do final parece uma aceitação do duplo matrimônio, mesmo que ela seja simulada e hipócrita (e, na primeira cena, termina a opressão, quando o marido se conforma com a bigamia da mulher). Talvez *O Aniversário da Mãe* não tenha sabido desenvolver muito bem, como dramaturgia, os problemas de uma opressão sutil. Mas não importa: essa verificação equivale a um desafio, que os próprios cultores do Teatro do Oprimido precisam enfrentar. O caráter de "obra aberta" e não de proselitismo político representa um passo à frente na trajetória artística de Augusto Boal, que ainda está testando as suas teorias e as suas conquistas práticas.

Acredito que a presença do elenco do Centro de Estudos e Difusão das

MAGALDI, Sábato. *A opressão discutida entre o jogo e a fantasia*. Jornal da Tarde, 02 de agosto de 1980.

Para Nestor Garcia Canclini, o Teatro do Oprimido é uma ferramenta de ação social que transfere para o espectador os meios de produção teatral, levando-o a participar da ação dramática a partir de temas que o aproximem e o estimulem a expressar a própria vivência mediante situações cotidianas (CANCLINI, 1984, p.172).

Entretanto, Patrice Pavis define o Teatro do Oprimido como um teatro que revitalizou o *agit-prop* russo (termo que

sintetiza as manifestações artísticas de agitação e propaganda), baseado numa atividade de proselitismo mais do que como uma nova forma artística, que proclama o desejo de criar uma consciência política (PAVIS, 1999, p.379-380).

A definição de Pavis é mais próxima a do Viajou Sem Passaporte, que considerava o Teatro do Oprimido como um procedimento onde a imaginação do público só podia se manifestar sob controle do diretor - devido às interrupções feitas por ele toda vez que algum participante propunha algo que fugisse da cartilha do teatro do oprimido.

Com a invasão eles queriam jogar com a falta de livre expressão da esquerda brasileira, representada pela figura de Augusto Boal, um dos membros e fundadores do Teatro Arena, de grande importância entre grupos de teatro político no Brasil dos anos 1950-1960.

Ou seja, o grupo estava alinhado ao discurso da "crise" das iniciativas modernas de reforma do teatro político, onde se discute a declaração de "espectador inativo" e questiona oposição radical, previamente suposta, entre ativo e passivo. Portanto, deve-se questionar a oposição entre olhar e agir, pois "as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem à estrutura da dominação e da sujeição", ao contrário da emancipação intelectual (RANCIÈRE, 2012, p.17).

não sabemos recitar,
representar, cantar,
desenhar, escrever,
dançar
não sabemos ensinar
lições angustiantes
ou reconfortantes

nada faremos por ou
para vocês: desistam

Jogos criativos, 1978, Viajou Sem Passaporte, São Paulo (imagem do arquivo do grupo Viajou Sem Passaporte).

As experimentações do Viajou Sem Passaporte tiveram início no Teatro Eugênio Kusnet, localizado no centro de São Paulo, a partir de um concurso organizado pelo Serviço Nacional de Teatro - SNT, um órgão governamental criado desde 1937 para desenvolvimento da linguagem dramática e cênica. Eles ganharam o concurso e permaneceram no teatro de julho a setembro de 1978, período em que criaram um método de trabalho baseado no viés lúdico dos jogos, em oposição à representação.

A partir deste período, e com a intensificação dos jogos lúdicos, o grupo Viajou Sem Passaporte foi deixando de se considerar um grupo de teatro, e se viu mais como um "grupo de criatividade". A considerar as ações que eles propunham, deixaram de acreditar no alcance e na utilidade do teatro, desde a necessidade de criação de textos ou

mesmo da prática do ensaio. Eles passaram, assim, a construir unidades de ação, que são estruturas de jogos com o corpo. (Viajou Sem Passaporte, 1984, p.116-119).

Os jogos criativos, não competitivos, tinham como objetivo fundamental abrir a possibilidade criar livremente, sem barreiras de ordem externa, como, por exemplo: "a necessidade de transmitir alguma coisa, a lógica, a moral e quaisquer interesses religiosos ou políticos" (Viajou Sem Passaporte, 1984, p.116-119).

Jogos criativos, 1978, Viajou Sem Passaporte, São Paulo (imagem do arquivo do grupo Viajou Sem Passaporte).

Segundo Raghy¹⁵, os "jogos criativos" giravam em torno da ideia de utilização de um roteiro prévio, aberto a improvisos, sem a necessidade de dramaturgia ou atores, mas sim "jogadores", dentro das seguintes regras:

¹⁵ RAGHY, texto *Trajetória da Árvore*, arquivo do grupo, p.01

1. O prazer é o árbitro decisivo (sem trabalho organizado não há existência do grupo);
2. O fazer é um árbitro decisivo (sem espírito crítico não há fazer que resista);
3. O automatismo é uma fonte essencial (o registro racional revela novas fontes);
4. A intuição ao traçar caminhos (a consciência histórica ao traçar caminhos);
5. Não ter pudores ou medo em intervenções públicas (disseminar nosso método e ponto de vista);
6. Humor (humor).¹⁶

Como se pode perceber, estas "regras" se contradizem e complementam ao mesmo tempo, pois propõem prazer (item 1), mas causam desconforto ou medo nos próprios integrantes (item 5), o fazer é um árbitro, mas se dissemina e vira método (item 5). Neste sentido, as regras também mostram o caráter experimental do grupo.

Além disso, eles desconsideravam a obra de arte, ao afirmar que ela "tenta diferenciar seu objeto de um dentifrício, quando não passa de um dentifrício sofisticado" (Viajou Sem Passaporte, 1981, p.102). O que também é uma contradição, os jogos foram a base para as intervenções urbanas e invasões nos teatros do coletivo.

Um jogo também pode ser arte, já que são ações distintas e fundamentais, em que algo transcende às necessidades da vida cotidiana. Ele é uma função significativa, que encerra um determinado sentido, em que o "divertimento" é algo essencial. O jogo resiste a todas tentativas de análise lógica, é irracional e uma forma específica de atividade, como "forma significativa", como função social, um fator cultural da vida (HUIZINGA, 2012, p.4).

¹⁶ Jogos criativos, 1978, Viajou Sem Passaporte, arquivo do grupo.

Capítulo 3.

3Nós3

INTERVERSÃO (lat. Interversione) s.f. ato de inverter; alteração da ordem natural ou habitual (LÓPEZ et al, 2012, p. 166).

Grupo 3NÓS3, Rafael França, Mario Ramiro e Hudinilson Junior (imagem in.<http://www.centrocultural.sp.gov.br> acesso em: 15/01/1015).

O 3Nós3 atuou de 1979 até 1982, formado por Mario Ramiro, Hudinilson Junior e Rafael França. Durante este período, eles definiram seus trabalhos como “interversões”, pois queriam inverter a ordem e o fluxo natural dos espaços públicos. O grupo surgiu dentro da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

O 3Nós3 e o Viajou Sem Passaporte colaboravam em diversas ações. Entretanto, o 3Nós3 fazia "interversões urbanas" e o Viajou Sem Passaporte "intervenções humanas" (RAMIRO, em entrevista para essa pesquisa).

Nisso diferíamos do "Viajou...", que estava mais preocupado com o público, já que estava mais ligado ao teatro. Obviamente o público também nos interessava, mas num segundo momento (HUDINILSON In. BARROS, p.46-54).

Ao contrário do Viajou Sem Passaporte, que desconsiderava a categoria "obra de arte", o 3Nós3 se denominava como um grupo de artistas que buscava expandir sua arte para a cidade. Porque a arte criaria a possibilidade de fazer uma leitura da realidade com outra ótica, proporcionando assim uma redescoberta do banal (RAMIRO, em entrevista para essa pesquisa).

Para ampliar o alcance do seu trabalho, o 3Nós3 intervia também nas mídias, eles faziam denúncias anônimas aos jornais e revistas. As ligações eram uma estratégia do coletivo para divulgar e documentar das suas intervenções urbanas, já que elas duravam apenas poucos minutos nas ruas; geralmente o coletivo fazia as instalações de madrugada e logo ao amanhecer elas eram desmontadas pela polícia e a Companhia de Engenharia de Tráfego.

Conforme Ramiro, nas matérias divulgadas pelos jornais, o coletivo podia ter um retorno da repercussão dos seus trabalhos. Era como se eles passassem por um filtro "não especializado" dos jornalistas responsáveis por cobrir os eventos na cidade. Para eles, as reportagens refletiam, de certa forma, o estranhamento que a população via nas "interversões".

Porém, não era só a população que estranhava os trabalhos do coletivo, alguns críticos de arte também. Como

observamos no trabalho **X-GALERIA** (1979), quando o 3Nós vedou as portas de vinte e nove galerias com fita crepe e um aviso (escrito em mimeógrafo): "O que está dentro fica, o que está fora se expande".

A ação causou indignação e protesto de alguns galeristas, como na declaração de Luisa Strina¹⁷:

Eu não vou admitir isso, pois uma galeria de arte é um estabelecimento comercial e, por isso, precisa vender pinturas e pagar aluguel. Por essa razão, eu não tenho tempo para perder com uma exibição ridícula como esta (ALDANA, 2013, p.232).

3Nós3, X-Galeria, 1979, São Paulo (imagem in. <http://galeriajaquelinemartins.com.br> acesso em 05.05.2015).

O **X-GALERIA**, foi uma crítica do 3Nós3 ao mercado de arte, com a ação eles reivindicavam um espaço para mostrar seus trabalhos. Além disso, abriam um precedente para discutir o potencial da rua para expandir o campo de atuação da arte. Pois, com as intervenções urbanas, eles

¹⁷ Na matéria "Arte marginal, com lacre", O estado de São Paulo, 4 de julho de 1979, p.19(ALDANA, 2013, p.232).

podiam acessar um público que não frequentava as galerias e os museus.

A arte, nas ruas, por seu caráter público, ganha um tensionamento que a torna similar à arquitetura, um protótipo de obra de arte cuja recepção se dá coletivamente (BENJAMIN, 2006b, p.193). Nela existe a vontade de incidir sobre a realidade, como afirma Argan, na arquitetura não se projeta nunca "para", mas sempre "contra" alguém ou alguma coisa, "contra a especulação imobiliária e as leis ou autoridades que a protegem", e ainda "contra a mecanização da existência, contra a inércia do hábito e do costume" (WISNIK, p.34).

Inversão nos fluxos urbanos

Nas intervenções **INTERVERSÃO VI**(1980), **ARCO 10**(1981), **CONECÇÃO**(1981) e **27.4/3**(1982) os artistas inverteram e interromperam o fluxo de carros, mesmo que durante um curto espaço de tempo, por meio da instalação de plásticos de grande dimensão em pontes, avenidas e saídas de ar do metrô.

As ações foram atos de indisciplina, tendo em vista que, conforme já tratado no primeiro capítulo, a ditadura se utilizava de obras de grande porte como estas, para impor o seu poder. Os investimentos do governo em avenidas e pontes não foi um problema só das capitais brasileiras, como São Paulo, mas fez parte da ideologia moderna de desenvolvimento urbano e também da estratégia militar desde o início do século XX.

Baudelaire tratava dessa questão em seus poemas sobre a transformação urbanística de Paris, realizada por

Hausmann, a pedido de Napoleão. Ele escreveu sobre os eixos de circulação de automóveis e soldados que cortaram os bairros da cidade e traziam novos tipos de relações sociais: as pessoas, acostumadas a transitar por ruas estreitas onde a convivência na calçada era priorizada, perderam espaço para os automóveis, que sugeriam uma circulação mais rápida. Durante o trajeto, dentro do carro, o único sentido do corpo que ainda se relacionava com o exterior era a visão.

Dostoievski, em seus romances e contos, também tratou da modernização das cidades russas, que apesar de possuir características distintas das francesas, queriam estar alinhadas com a capital europeia. Ou seja, eles ainda eram em sua maioria socialmente arcaicos, com regime de castas e imperadores absolutistas, mas construíram São Petersburgo para ser uma cidade moderna, assim como sua principal avenida, a Nevsky (Невский проспект). A principal avenida de São Petersburgo, conhecida por ter a perspectiva mais perfeita do mundo, com quatro quilômetros de extensão, mostra uma série de contrastes da pobreza e a riqueza daquele país continental.

O Brasil, assim como a Rússia, teve uma modernização tardia, e a Avenida Paulista, assim como a Nevsky russa, ganhou um projeto de renovação durante o regime militar. Jorge Wilhelm, em 1965, fez um plano para o alargamento da avenida, assim como o Departamento de Urbanismo e Vias Públicas propôs o seu rebaixamento, para evitar os cruzamentos em nível.

No entanto, em 1967, o engenheiro Figueiredo Ferraz foi contratado para desenvolver e adequar esses estudos. O projeto final consistia em um túnel semiaberto, que conectaria o eixo Rebouças-Consolação à Avenida 23 de Maio, recém-inaugurada. A Nova Paulista de Figueiredo Ferraz

enfrentou grande resistência de parte da opinião pública. Mesmo assim, ele foi nomeado prefeito da cidade em 1971, e deu prosseguimento às obras. Porém, em 1973, ele foi exonerado e seu sucessor, Miguel Colasuonno, interrompeu as obras, mesmo com quase todas as suas fundações executadas (WISNIK, 2014, O spleen de São Paulo).

Haviam diversos interesses imobiliários envolvidos no projeto de renovação da Av. Paulista, ele fazia parte do discurso de degradação do centro antigo, construído estrategicamente pelo próprio Estado. Primeiro, com o intuito de transferir a população de maior poder aquisitivo para a região da Avenida Paulista (centro novo) e depois, para a Zona Sul de São Paulo (VILLAÇA, p.263-264). A lei de zoneamento de 1971 é um exemplo de como a produção imobiliária para média e alta renda foi dirigida no sentido centro-sudoeste:

A Z3, Z4 e Z5 passou a gozar do dobro do aproveitamento permitido na maior parte da cidade, já que quatro quintos da área urbana permaneceram com coeficiente, máximo entre 1 e 2. Porém o zoneamento acabou contribuindo para a superação do papel dominante do centro histórico. Na medida em que a Z5 central não se distinguia das Z4 e Z3 criadas nas novas frentes de valorização imobiliária, como os Jardins, Pinheiros, Itaim, Moema e outros [...] o zoneamento consagrou a expansão tanto da verticalização como das atividades centrais desconcentrando-as (NAKANO et al., p.141).

Ou seja, as obras de infraestrutura viárias (como túneis, corredores e avenidas), prioritárias para os automóveis, eram construídas em benefício de atividades de maior prestígio econômico e a locomoção da alta renda por automóveis no centro expandido em direção ao setor sudoeste. Em contrapartida, o ponto de encontro do transporte público, para as classes mais pobres, foi implantado na área do centro velho: o Metro Sé, principal

eixo de articulação e transferência de transporte público de São Paulo.

Portanto, não foi por acaso que o 3Nós3 ocupou as Avenidas Paulista, Rebouças, 23 de Maio, Dr. Arnaldo e Rua da Consolação assim como túneis e pontes com suas ações contextuais. As escolhas dos locais das intervenções urbanas do 3Nós3 são um desejo de inversão da ordem urbanística do Estado, que girava em torno da especulação imobiliária. Elas foram disrupções em um espaço que estava se distendendo durante a redemocratização, se estendendo para diversas direções a procura de novos usos, como afirma Ramiro abaixo:

[...] a ideia de colocar 300 metros de plástico na Avenida Paulista, sem autorização da polícia ou da prefeitura, mostra exatamente a ocupação de um espaço que estava se distendendo. Um espaço que deixou a compressão da ditadura e começa a ter uma "distensão", como se fala em política, e é exatamente nessa distensão que a gente vai trabalhar (RAMIRO *In* MESQUITA, 2008, p. 356).

Como, por exemplo, em **INTERVERSÃO VI** (1980), uma intervenção no complexo viário da Av. Paulista x R. da Consolação. Eles tiveram a ajuda dos membros do Viajou Sem Passaporte e de alguns amigos para costurar, durante a noite, 100 metros de plástico polietileno vermelho nos buracos do túnel. Os guardas da Companhia de Engenharia de Tráfego (CET) retiraram a instalação algumas horas depois.

3Nós3, INTERVERSÃO VI, 1980, São Paulo (imagem 3Nós3, Alfonso Roberto e Roberto Keppler, coleção Hudinilson Jr. e Mario Ramiro).

No ano seguinte, na intervenção **27.4/3**(1982) o grupo dispôs quatro tiras de polietileno vermelho, que cortaram a Avenida 23 de Maio, próximo ao Viaduto D. Paulina. O plástico era preso ao gramado e não atrapalhava o trânsito, e foi retirado no dia seguinte pelos moradores da Vila de Itororó.

Afinal, todo aquele plástico poderia ser reutilizado pelos moradores da vila nas suas casas em degradação, amplificada pela construção da avenida sobre o antigo Riacho Itororó, que passava rente ao imóvel e servia as piscinas públicas dentro dele. A vila é um conjunto eclético e singular, construído entre 1922 e 1929, que hoje, depois de muito debate, foi repensado para se tornar um centro cultural.

3Nós3, 27.4/3, 1982, São Paulo (imagem in. ALDANA, 2008).

A Avenida Dr. Arnaldo também foi alvo do grupo, com a colaboração do coletivo argentino Taller de Investigaciones Teatrais - TIT. Em **ARCO 10** (1981) eles instalaram, em diagonal, cem metros de plástico polietileno amarelo embaixo do viaduto. A ação foi retirada pelo CET logo pela manhã e causou bastante confusão aos motoristas que estavam se dirigindo ao trabalho.

3Nós3, Arco 10, 1981, São Paulo (imagem *in*. ALDANA, 2008, p404).

Outra intervenção com plástico foi na ligação das Av. Dr. Arnaldo, Rebouças e Pacaembu. Em **CONECÇÃO** (1981), o grupo estendeu uma extensa faixa de polietileno vermelho entre o respiradouro do túnel do metro e a grama. A palavra "Conecção" foi um neologismo criado por eles que significa "ação de conectar".

3Nós3, Conexão, 1981, São Paulo

(imagem in. ALDANA, 2008).

Ressignificação plástica da paisagem

Os projetos em grande escala de arte ambiental realizados por Christo (Bulgária, 1935) e Jeanne-Claude (Marrocos, 1935) foram uma importante referência para o 3Nós3. Nos arquivos de Hudinilson Jr¹⁸, consta uma reportagem de 1979 sobre o *Running Fence* (Califórnia, 1972-76), uma instalação em tecido, com 5 metros e meio de altura, que se estendeu por 40 quilômetros ao norte de São Francisco, construída com cento e cinquenta quilômetros de nylon branco e suportada por dois mil e cinquenta cabos de aço. Ela atravessou as propriedades de 59 fazendeiros, até chegar ao Oceano Pacífico (<http://christojeanneclaude.net>, acesso em 04/05/2015).

¹⁸ Hudinilson Jr. era o membro responsável por organizar todos os arquivos do 3Nós3. Em seus arquivos conta um vasto material sobre intervenção urbana e o contexto da década de 1970 e início da 1980. Este material encontra-se hoje disponível para consulta nos arquivos de multimeios do Centro Cultural São Paulo (CCSP).

Folder do filme sobre o *Running Fence*, 1977 (<http://www.kitchensinkfilms.com> acesso em 04.05.2015).

Christo, Desenho, 1976, estudo para *Running Fence* (<http://christojeanneclaude.net>, acesso em 04.05.2015).

Quatorze dias depois de pronto, o *Running Fence* foi desmontado e todo material doado aos rancheiros da região. No entanto, o processo para sua realização se prolongou por quarenta e dois meses de esforços, dezoito audiências públicas, três sessões da Corte Suprema da Califórnia e um documento de quatrocentos e cinquenta páginas sobre o impacto ambiental e a utilização temporária das colinas, céu e oceano (<http://christojeanneclaude.net>, acesso em 04.05.2015).

Tanto o Nós3 quanto Christo ficaram conhecidos pela efemeridade das suas intervenções urbanas contextuais, de grande impacto visual. Porém, no caso do coletivo, as ações não eram informadas para as autoridades e ficavam no máximo algumas horas no espaço escolhido, instaladas com a ajuda de outros coletivos. Christo, no entanto, articulava suas

ações com as autoridades locais e com os habitantes do entorno (em algumas ocasiões), por isso, podiam permanecer por mais tempo. Em ambos os casos, as ações eram financiadas de forma independente, sem patrocínio que as vinculasse a empresas, governo ou instituições.

Eles, e muitos artistas da *site specific* arte dos anos 1970, extraíam o seu trabalho de arte do contato com o espaço da cidade. Sob uma nova ótica, propunham possibilidades para experimentar o território físico e o imaginário da população, como no caso das intervenções que foram realizadas em monumentos históricos. Como o empacotamento do Parlamento alemão, levado a cabo por Christo, com um tecido na cor âmbar três vezes maior que a superfície do prédio. *Wrapped Reichstag* (1971-95) transformou por 14 dias aquele "prédio cinza e sem graça", com a ajuda do vento no tecido, "que lhe dava uma dimensão cósmica e assimétrica" (Interview, 1979).

Além disso, a intervenção trouxe à tona a intabilidade política do pós-gerra, representada pelo edifício do parlamento. Quando as articulações para o projeto tiveram início, em 1971, ele ainda estava sob jurisdição soviética e britânica; Berlim era dividida em dois mundos, o comunista e o capitalista.

Na mesma época, assim como a intervenção de Christo em Berlim, as intervenções realizadas pelo 3Nós3 em São Paulo também tiveram importância política, por serem implementadas em monumentos históricos, assim como em prédios de representatividade pública. Como, por exemplo, **ENSACAMENTO** (1979), planejada estrategicamente quando se falava da visita do Presidente Figueiredo a São Paulo.

Na intervenção, o 3Nós3 foi a diversos pontos da cidade, pela madrugada, com um mapa em mãos, "asfixiando" e "amarrando" as estátuas dos monumentos históricos com sacos

de lixo. O estranho acontecimento de modificação da paisagem urbana remetia às torturas e aos desaparecimentos políticos e teve seu efeito amplificado pelas notícias em diversos jornais.

[Hudinilson] conhecia São Paulo de cabo a rabo, foi ele quem desenhou o percurso que a gente fez. Começamos no Ipiranga e terminamos no Centro de São Paulo. Eu não lembro mais o percurso, mas essa coisa toda em relação aos lugares de São Paulo, aos monumentos, isso é praticamente um repertório que a gente empresta do Hudinilson nesse momento (RAMIRO in. MESQUITA, p. 355).

ENSACAMENTO, 3Nós3, 1979, São Paulo (imagem in. <http://galeriajaquelinemartins.com.br> acesso em 05.05.2015)

ENSACAMENTO, 3Nós3, 1979, São Paulo
(imagem in. <http://galeriajaquelinemartins.com.br> acesso em 05.05.2015)

O mapeamento coletivo do 3Nós3 - assim como os dos situacionistas franceses, no fim da década de 1960, com os mapas psicogeográficos - estimulou o pensamento crítico sobre o contexto espacial da cidade e sua memória, chamando a atenção das pessoas que passavam todos os dias e nem sequer olhavam para aqueles monumentos.

Em entrevista para esta pesquisa, Ramiro lembra que o **ENSACAMENTO** se reatualizou no início do ano 2000, com o escândalo das torturas realizadas pelos soldados americanos nos prisioneiros de Abu Ghraib, no Iraque:

Aquela imagem do cara em cima do balde, com o saco na cabeça, aquilo virou um ícone da ideia da tortura. Então, esse caráter político das intervenções, que a gente não declarava, era para ser lido nas entrelinhas. Que é exatamente onde eu acho que a arte funciona.

Mural do artista iraquiano Salah Edine Sallat (imagem in. <https://www.pinterest.com> acesso em 05.05.2015).

O **TRÍPTICO** (1979) foi uma intervenção realizada em frente ao Teatro Municipal, com a instalação de três telas, pintadas pelos integrantes do coletivo. Elas permaneceram no local por três dias, quando o departamento de Vigilância Sanitária as retirou. A ação dos artistas, em frente ao monumento histórico que sediou *A Semana de Arte Moderna* (São Paulo, 1922), aconteceu ao mesmo tempo de uma manifestação de professores, que gritavam "abaixo a ditadura" do outro lado da rua.

Paulo (imagem in. ALDANA, 2008).

TRÍPTICO, 3Nós3, 1979, São

Pinturas de Rafael França, Hudinilson Jr. e Mario Ramiro para a intervenção TRÍPTICO, 3Nós3, 1979, São Paulo (imagem in. ALDANA, 2008, p.395).

Em **SUPREMATISMO** (1980), eles instalaram um painel, nas cores preta e branca, no muro das Indústrias Matarazzo. A escolha do local foi uma afronta ao legado de Francisco Matarazzo Sobrinho, industrial influente na política e no mercado de arte de São Paulo (envolvido na fundação de algumas instituições, como o Museu de Arte Moderna e a Bienal de São Paulo). No entanto, apesar do sua importância política, a sua fábrica foi demolida, mesmo sendo um patrimônio histórico que ocupava todo o quarteirão no bairro da Lapa. Assim como outras propriedades dos Matarazzo, aparentemente mais interessados na valorização dos terrenos do que na história da cidade.

SUPREMATISMO, 3Nós3, 1980, São Paulo (imagem in. ALDANA, 2008, p.394).

Tanto **TRIPLITICO** quanto **SUPREMATISMO** foram intervenções em frente a prédios de importância histórica para a cidade. Pinturas abandonadas ao acaso e distantes da segurança dos museus, que desconstruíram a ideia de "aura" da obra de arte. A aura é "uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante", um conceito de Walter Benjamin (2006b, p.170), ligado ao movimento de massas e a reprodutibilidade técnica do início do século XX, com a invenção da fotografia e depois do cinema.

Por isso, um dos fatores que determina o fim da "aura da obra de arte" é o desejo de aproximar a arte do público. A medida que multiplica a reprodução, substitui a sua existência única pela existência em massa e atualiza o objeto reproduzido pelo contato com o receptor.

No entanto, para Benjamin, a obra de arte não deixou de ter um sentido único, mesmo com a mudança das circunstâncias históricas e sua reprodução em massa. Por mais perfeita que fosse a cópia, jamais seria igual à obra de arte original, a autenticidade é como a "quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico" (BENJAMIN, 2006b, p.168).

A intervenção **INTERDIÇÃO** (1979) foi realizada nas imediações do Museu de Arte de São Paulo. Na ação, o coletivo fechou com tiras de papel celofane azul parte da circulação do cruzamento da Av. Paulista durante o semáforo:

Ao fechar o sinal, o papel já estava preso de um lado, só tinha que atravessar a rua e prender no outro lado. Dava tempo de cruzar e esperar o inevitável quando abrisse o sinal, que era dos carros romperem o celofane [...] por coincidência, um fusquinha azul claro rompeu a faixa de celofane azul, produzindo algo completamente pictórico. Até parece armação, mas foi puro acaso (RAMIRO in. MESQUITA, p.220).

INTERDIÇÃO, 1979, 3NÓS3, São Paulo
(imagem Galeria Jaqueline Martins).

O MASP, desde a sua transferência para o novo edifício na Av. Paulista, recebeu grande destaque do governo militar. A própria rainha Elizabeth II da Grã Bretanha foi uma das convidadas para sua inauguração, em 1968, em pleno Ato Institucional Nº 5, o mais violento deles. Portanto, a escolha específica deste prédio para a intervenção promovida pelo grupo 3Nós3 não foi de forma alguma ingênua. Este local simbólico da arte institucionizada, que de algum modo havia sido cooptado pela ditadura, estaria, a partir daquela intervenção, incluído em mais uma "distensão" provocada pela ação do coletivo de arte independente.

Parada militar em sete de setembro, 1972, no vão do Masp.

Parada militar em sete de

Croqui de Lina Bo Bardi para praça no vão do Masp.

Espaço expositivo, proposto por Lina Bo Bardi no interior do MASP.

Portanto, o 3Nós3 retoma a ideia de espaço lúdico e ousado projetado por Lina Bo Bardi, para ser um museu suspenso, com o grande vão entre seus pilares de sustentação, que conformam uma praça pública, para brincar e conviver. Assim como o seu interior, de inovadora expografia, na qual pinturas eram expostas em cavaletes de vidro, espalhados pelo piso. Tais bases, móveis e translúcidas, estimularam a criação dos espectadores, que poderiam escolher um percurso próprio nas exposições de arte.

Em 1982 o 3Nós3 comemorou três anos de existência, nesse mesmo ano resolveram parar com suas atividades como coletivo e partir para o desenvolvimento dos projetos

individuais de cada artista. Para marcar essa transição, realizaram duas ações: uma exposição na Pinacoteca do Estado, **3NÓS3: 3ANOS**(1982), onde instalaram uma faixa plástica vermelha na fachada, ao mesmo tempo da exposição que acontecia no seu interior; e a performance **3NÓ3 ACABOU** (1982), no SESC Pompéia, junto ao evento *Catorze Noites de Performance*, com a participação dos artistas do Viajou Sem Passaporte, Nina Moraes, León Ferrari, e outros.

Exposição "3NÓS3: 3 Anos", instalação na Fachada da Pinacoteca do Estado, 1982 (imagem in. ALDANA, 2008, p.372)

É importante pontuar que o precursor intelectual para as intervenções urbanas do 3Nós3 foi Hélio Oiticica, e seu conceito de arte ambiental, como declarou Ramiro em entrevista para esta pesquisa. Afinal, nos trabalhos de Oiticica o museu se transformou no mundo, a arte deveria ser colocada em terrenos baldios da cidade, como "uma obra perdida, solta displicentemente, para ser 'achada' pelos passantes, ficantes e descuidistas" (HÉLIO In. WISNIK, pg.102). Por exemplo, em *Bólido Lata-fogo*, de Oiticica, essa questão se destaca:

[...]quem viu a lata-fogo isolada como uma obra não poderá deixar de lembrar que é uma 'obra' ao ver, na calada da noite, as outras espalhadas como que sinais cósmicos, simbólicos, pela cidade: juro de mãos postas que nada existe de mais emocionante do que essas latas sós, iluminando a noite (o fogo que nunca apaga) - são uma ilustração da vida: o fogo dura e de repente se apaga um dia, mas enquanto dura é eterno (HÉLIO in. WISNIK, pg.102).

Assim como em *Bólíde Lata-fogo*, as ações do 3Nós3 causavam disrupções na paisagem e inverteram a forma de ver cotidiana dos transeuntes. Pois, eram atos de indisciplina ao regime militar, trabalhos de arte que reconquistaram a experiência de liberdade no espaço urbano, "microdiferenças onde havia obediência e uniformização" (CERTEAU, 2013, p.19).

Nesse sentido, em seu livro *The Conscience of the Eye*, em que Richard Sennett investiga a política da visualidade, a consciência do olhar. O autor se pergunta: "Por que nós desviamos os olhos quando nos encontramos com aquilo que não estamos acostumados?" Como tratamos neste capítulo, a visão é o ultimo sentido que nos resta de dentro do automóvel, meio de transporte dominante na cidade de São

Paulo e foi prioritariamente nas vias de grande circulação que aconteceram as intervenções urbanas do 3Nós3, para inverter a visão dos motoristas, distender o espaço da cidade, afinal, como diria Lefebvre:

A prática espacial de uma sociedade secreta seu espaço; ela o põe e o supõe, numa interação dialética: ela o produz lenta e seguramente, dominando-o e dele se apropriando (LEFEBVRE, 2006, p.39).

Portanto, as intervenções urbanas do 3Nós3 levava o público a não ver só aquilo que já estava dado, mas a reconhecer o mundo de outra forma. A arte tem a ver com isso, com a alteração da ordem habitual, com a crise do cotidiano, principalmente naquele contexto, de retorno da sociedade às ruas por meio de manifestações e passeatas e, assim como os artistas, tomaram de volta o uso dos espaços, até então em poder dos militares.

Capítulo 4.

Ações coletivas e o Evento Fim de Década

Poetizar o urbano
↓
As ruas e as bobagens do nosso daydream
diário se enriquecem
↓
Vê-se q elas não são bobagens nem
trouvailles sem consequência
↓
São o pé calçado pronto para o delirium
ambulatorium renovado a cada dia.¹⁹

No fim dos anos 1970, as ações dos coletivos de arte independente ganharam peso, pois, naquele momento, os grupos se uniram para retomar os grandes eventos em espaços públicos - nos moldes de **Apocalipopótese** (1968), que uniu diversos artistas no Rio de Janeiro, alguns meses antes da imposição do Ato Institucional número 5.

Tais eventos, com viés intervencionista, tiveram imprescindível importância simbólica para a reapropriação da cidade no fim da ditadura militar. Como no caso dos **Mitos Vadios** (1978), o **Evento Fim de Década** (São Paulo, 1979), o **Festival Alterarte II** (São Paulo, 1981) e o **Arte ao Ar Livre** (São Paulo, 1981). Vamos tratar de observar especificamente cada um desses eventos, assim como seus procedimentos disruptivos para ocupar os espaços públicos, que buscavam transformar o cotidiano da cidade e torna-la mais criativa e lúdica.

Certamente, a declaração da anistia política, foi primordial para que os artistas voltassem a se organizar para voltar a realizar grandes eventos nas ruas. Nesse período, Hélio Oiticica volta ao Brasil, após ter morado oito anos em Nova York. Ao pisar novamente a terra do Rio

¹⁹ OITICICA, Helio. *Eu em mitos vadios*, 24.10.1978.

de Janeiro, ele passa a realizar suas *deambulações*, um procedimento que se tornou um campo aberto para o corpo do artista experimentar novas possibilidades de criação. O projeto *delirium ambulatorium*, de Oiticica, era a expressão mais radical do *Parangolé*, tendo em vista que o afirmava como proposta de emancipação do corpo.

Por exemplo, em *Manhattan Brutalista* (1978), referenciado pelas obras de construção do metrô sob a Avenida Presidente Vargas, Oiticica encontrou, entre os entulhos, um pedaço de asfalto que lembrava a ilha de Manhattan. Este objeto se tornou, então, a instalação *Av.Pres.Vargas-Kyoto/Gaudí* (1978), onde o artista mostrou que as ações na cidade não poderiam se tornar um monopólio de especialistas do estado, que muitas vezes não levam em conta a memória sensível dos lugares, só observáveis por meio da experiência física no espaço. Para Guilherme Wisnik, o "mapeamento subjetivo" de Oiticica representa "um elogio da experiência urbana soterrada, por oposição ao olhar abarcador e dominador da vista aérea, do controle panóptico da visão" (WISNIK, p.95).

Foi nesse contexto que Ivald Granato convidou Hélio Oiticica para participar do evento **Mitos Vadios** (1978), em São Paulo, onde o artista planejou implementar uma performance baseada na sobreposição das suas *deambulações* nas cidades de Manhattan-Rio de Janeiro, como podemos ver na imagem abaixo - no texto-release da performance a ser realizada em **Mitos Vadios**, Oiticica aponta sua intenção de *ambulatoriar* (inventar coisas para fazer durante a caminhada) e levar, do Rio, em sacos, fragmentos de asfalto da Av. Presidente Vargas, terra do Morro da Mangueira, água da Praia de Ipanema, entre outros.

Mitos vadios são mitos vazios. Evocam de outro modo o vazio pleno tão clamado em outras épocas e circunstâncias por Lygia Clark; eles se fazem e desfazem como o andar nas ruas do *delirium*

ambulatorium noturno; como colher fragmentos-tokens nas andanças de vadiagem; ao propor mitos vadios é geral Ivald Granato abre em cada um de nós uma espécie de poetizar do urbano (Hélio Oiticica, in. *EU EM MITOS VADIOS/IVALD GRANATO*, texto datilografado de 24.10.1978).

Foto da instalação de HÉLIO OITICICA (detalhe) no banheiro do estúdio da CARLOS GÓIS hoje desmontada e transferida para o novo estúdio da ATAULFO DE PAIVA: parte de um programa experiência com escombros da AV. PRES. VARGAS chamado AV. PRES. VARGAS-KYOTO/GAUDI banheiro da CG:

dar esta foto acompanhada da lista nova de adesões e convites para MITOS VADIOS para o MARCELO KAHNS do DIÁRIO DE S. PAULO (há 2 outras cópias extras para outros releases.

Foto de Andreas Valentim

Hélio Oiticica, *Delirium Ambulatorium* (Imagem In. Programa Hélio Oiticica, <http://www.itaucultural.org.br> acessado em: 22/07/2014).

Hélio também colaborou com Granato divulgando o evento na imprensa e convidando outros artistas, como pode ser lido abaixo na carta enviada ao jornalista Nelson Motta.

26 out. 78
DE HÉLIO OITICICA PARA NELSON MOTTA

Nelsinho, tenho uma nota se interessar dê na sua coluna:
vou participar de uma promoção em SÃO PAULO chamada
MITOS VADIOS do IVALD GRANATO: trata-se de uma performance
num terreno baldio (acrescento aqui a carta-convite e o meu
release enviado xeroxados para q você possa tirar a informação)
em contestação à BIENAL DE S. PAULO q instaurou academicamente um
"tema" para levar a cabo este ano: MITO e MAGIA: um horror!
na cópia do release q enviei diz o q vou fazer lá: vai ser domingo
dia 5.
qualquer coisa deixe um recado no DEGRAU (telefone: 227-7011) pois
me mudei para o edifício do mesmo (ATAULFO DE PAIVA 517/402) e ainda
não tenho telefone; q eu ligo de volta.
Kisses

Hélio Oiticica, Delirium Ambulatorium (Imagem In. Programa Hélio Oiticica, <http://www.itaucultural.org.br> acessado em: 22/07/2014).

Mitos Vadios

Mitos Vadios teve sua data transferida por três vezes, por fim aconteceu em 12 de novembro de 1978, em um estacionamento na Rua Augusta, número 2.918. Participaram cerca de sessenta artistas, do eixo Rio-São Paulo-Buenos Aires, com um único princípio norteador: "o da liberdade e direito total à criação" (04.11.78, São Paulo: Folha de São Paulo, *A alternativa de um domingo vadio*). O objetivo do evento foi criticar a primeira Bienal latino-americana no Brasil, com o tema "Mitos e Magia", e também fomentar uma abertura ao diálogo sobre espaços alternativos na cidade para os "artistas de vanguarda" montarem suas exposições.

Gastaram quatro milhões para mostrar quadros pendurados nas paredes, a maioria deles vistos durante todo o ano nas galerias. Gente recebendo dinheiro sem mostrar nada de novo, com total conivência dos críticos, vivendo uma grande

falsidade. Se os responsáveis não se aperceberam em tempo, a própria instituição corre risco de acabar (04.11.78, São Paulo: Folha de São Paulo, A alternativa de um domingo vadio).

A divulgação do evento foi ampla, os convidados já eram conhecidos da mídia - como o próprio Hélio Oiticica, Antonio Dias, Artur Barrio, Rubens Gerchmann, Regina Vater, Ana Maria Maiolino - além disso, alguns participavam da Bienal. Mesmo assim, Granato organizou diversas passeatas pela cidade, com moças carregando faixas e entregando filipetas, nos últimos quarenta dias antes do evento, o que ele considerava como uma forma direta de contato com o público.

DE HÉLIO OITICICA PARA NELSON MOTTA

MITOS VADIOS de IVALD GRANATO foi adiado por causa das chuvas para o dia 12 de novembro no UNIPARK (estacionamento na RUA AUGUSTA 2918):

IVALD GRANATO vai descer no estacionamento de helicoptero vestido de CICCILLO MATARAZZO (numa performance de MY NAME IS NOT CICCILLO MATARAZZO) ao meio dia: será recebido por HÉLIO OITICICA q estará dançando ao som dos ROLLING STONES MISS YOU (HÉLIO vai eleger os STONES como MONUMENTO AO VADIO): ARACIPEIPE (nome de guerra da vanguardista LIGIA PAPE) receberá GRANATO como EMBAIXATRIZ DOS STONES e rolará no chão numa área de frestas um cascalho redondo em homenagem aos STONES (a rolling stone for the ROLLING STONES): a dança de HÉLIO vai ser com sapato de café black da WASHINGTON SQUARE e de sunga de praia com cabeleira de ESCOLA DE SAMBA verde de nylon: o FANTÁSTICO vai fazer reportagem dessa performance inaugural.

Hélio Oiticica, Delirium Ambulatorium (Imagem In. Programa Hélio Oiticica, <http://www.itaucultural.org.br> acessado em: 22/07/2014).

O organizador e seus convidados fizeram performances vinculadas com seus projetos artísticos, que não necessariamente se articulavam entre si. Como descrito na carta acima, de Hélio Oiticica para Nelson Motta, Ivald

Granato tinha como ideia original chegar de helicóptero, vestido como o empresário Francisco Matarazzo. No entanto, ele não foi autorizado a pousar na região, devido às condições climáticas e chegou numa limousine, vestido em um terno risca de giz e chapéu-coco. Granato foi aplaudido pelos presentes, que gritavam: "Ciccillo, salve a arte!" e "Ciccillo, coloque a pintura do meu filho na Bienal!".

Ivald Granato (centro) vestido como Ciccillo Matarazzo, com Hector Babenco e Raquel Babenco em Mitos Vadios (ALDANA, pg.415).

Hélio Oiticica estava lá para receber Granato, vestido com uma peruca, maiô, jaqueta rosa, camiseta Stones e saltos plataforma. Ele dançou a música *Miss You* dos Rolling Stones, com a língua de fora e balançando seus órgãos genitais para o público. De acordo com o crítico arte Jacob Klintowitz, ele fez "uma paródia do erótico" (14.11.78, São Paulo: *Jornal da Tarde, Como foi a contestação à Bienal*). No entanto, a proposta de Oiticica, como descrito no início, era "poetizar o urbano", dando continuidade ao seu projeto *Delirium Ambulatorium*, mas ele próprio não ficou satisfeito com o resultado da performance. De qualquer forma, a sua participação foi importante como processo contextual e corporal, para a criação de uma cartografia própria, com a sobreposição dos mapas afetivos construídos nas experiências entre Rio de Janeiro, Manhattan e São Paulo.

Hélio Oiticica em MITOS

VADIOS, arquivo do acervo pessoal de Hudinilson Jr. do 3Nós3 (em Arquivo Multimeios - Centro Cultural São Paulo).

Nesse sentido, Granato, que já vinha trabalhando há mais de dez anos a performance como linguagem artística, buscou no evento enfatizar o processo de criação dos artistas, no qual "a obra é também o ato de criar". Em **Mitos Vadios**, ele propôs aos artistas convidados a realização de trabalhos efêmeros, que não pudessem ser comercializados, mas que eventualmente mudassem a visão e, quem sabe, a vida do público. Segundo ele, o evento poderia "ser importante no processo de tomada de posição da arte brasileira, no sentido de criar alternativa" (04.11.78, São Paulo: Folha de São Paulo, *A alternativa de um domingo vadio*).

Mitos Vadios foi uma das primeiras ações coletivas no momento de abertura política e misturou artistas que faziam parte do *mainstream*, aos jovens coletivos de arte independente - como Ramiro, do 3Nós3, que havia acabado de chegar de Taubaté, para estudar na Universidade de São Paulo e alguns membros do Viajou Sem Passaporte. O que resultou no manifesto abaixo, ele foi um convite para os artistas debaterem sobre como dar continuidade a eventos coletivos e disruptivos.

ACERCA DE MITOS VADIOS

Insinua-se o início de um fervilhamento cultural neste país, e "Mitos Vadios" pode ser uma expressão disto. Não só pela característica de independência diante do circuito oficial da arte, mas pelo inconfundível sentimento de reação ao marasmo cultural onde vivemos já há algum tempo. Além disso, abre espaço para a fruição e o debate dos diversos trabalhos de diferentes artistas, por fora das galerias, bienais e casas de espetáculos.

No entanto,

como dar continuidade aos espasmos da nossa agoniada cultura?

como manter-se independente sem cair num esquema paralelo que simplesmente reproduziria um status quo negado? qual o próximo passo?

Romper o isolamento entre os artistas que não aceitam a atual situação da cultura brasileira

não deixar que "Mitos Vadios" se dilua como apenas mais uma manifestação sem continuidade

Propomos uma reunião dos artistas participantes desse evento, onde se faça um balanço e se discuta a possibilidade de um contato mais constante entre nós.

queremos apenas quebrar as paredes que envolvem janelas!

VIATOU SEM PASSAPORTE

NOVEMBRO DE 78
S. PAULO

p.s. - para marcar data e local da reunião, sugerimos um encontro dos interessados hoje, às 18 horas, na entrada coberta do estacionamento.

Evento Fim de Década

Um ano depois de *Mitos Vadios*, o Viajou Sem Passaporte organizou o **Evento Fim de Década** (São Paulo, 1979), também uma ação coletiva de arte, porém com procedimentos outros. Tudo começou em setembro de 1979, quando o coletivo convocou cerca de trinta e seis pessoas, a maioria membros dos grupos 3Nós3, d'Magrellos e GEXTU, para um *Brainstorm* no seu atelier, localizado na Rua Caio Graco, na Lapa. O objetivo da reunião era discutir sobre a organização de uma intervenção urbana coletiva na Praça da Sé.

Capa do Catálogo Evento Fim de Década, 1979.

Uma das questões importantes para implementação da ação era como conseguir a verba, e a solução encontrada por eles, nos encaminhamentos da reunião, foi "assaltar a Secretaria Municipal de Cultura" (catálogo do evento). Entretanto, para o assalto eles não usariam armas, mas palavras: o plano era fazer uma *Passeata Alfabética* até a sede da Secretaria da Cultura e tentar falar com o secretário, o poeta e escritor Mário Chamie. Afinal, "os artistas devem exigir que o Estado sustente seu trabalho

sem que imponha condições: a arte e a cultura são necessidades sociais" (catálogo do evento). Hoje a solução parece óbvia, mas aquela foi uma das primeiras vezes que um grupo de artistas se organizava para exigir do Estado a subvenção de seu trabalho.

Passeata alfabética, Evento Fim de Década, 27/09/1979 (imagem cedida pelo Viajou Sem Passaporte).

Segundo Cadão Volpato, membro do coletivo D'Magrela, os artistas atravessaram o centro velho de São Paulo carregando cartazes e entraram no gabinete para apresentar a proposta do **Evento Fim de Década** para Mario Chamie. O secretário apoiou a ideia e prometeu dar aos artistas uma verba de 68 mil cruzeiros para a compra dos materiais necessários - foram solicitados cartolinas, folhas de

papel, plásticos, tintas, rolos de fita crepe, etc (Folha de São Paulo, 9.12.1979). Abaixo segue descrito um trecho do documento apresentado na secretaria:

Não faz muito tempo, percebe-se nesta cidade que uma nova geração de artistas vem se formando, produzindo, reunindo-se e repensando muitas coisas a respeito da situação cultural do país. Uma boa parte dessa geração não se satisfaz em simplesmente reproduzir o que foi feito nesses últimos dez anos e não se contenta em trilhar conformadamente o velho caminho das galerias, teatros, salas de concerto, editoras, "bocas de cinema", etc...; enfim, não lhe agrada a situação que há tanto tempo vem se repetindo, com as produções atomizadas, com a inexistência de debate, com a falta de questionamento que quase paralisa o meio artístico. Nós fazemos parte dessa geração. [...]além disso, somos independentes [...] e pagamos um preço por esta independência. [...] Nossos trabalhos precisam circular para viver, mas é preciso matá-los para que possam circular. [...] mas, acontece que estamos vivos. [...]nossos trabalhos são por demais inquietos. Não suportariam, é claro, qualquer tipo de censura ou tramitação burocrática. [...] é o Estado o responsável pelo desenvolvimento de toda a pesquisa ligada ao conhecimento humano. A criatividade se encontra nesse terreno (catálogo do evento).

Na sala do Secretário de Cultura Mario Chamie, Evento Fim de Década, 27/09/1979 (imagem cedida pelo Viajou Sem Passaporte).

Após conseguir com o secretário uma parte da verba, os artistas começaram os *pré-eventos* ou *ações espetaculares*.

intervenções que objetivavam "provocar a desordem necessária para propagação de seu ideário" (catálogo), ou seja, chamar a atenção do público e da imprensa para o **Evento Fim de Década**.

O primeiro pré-evento começou com os artistas caminhando em grupo, amarrados e com olhos vendados, na inauguração da XV Bienal Internacional de São Paulo. No percurso eles falavam: "oh! Maravilhoso, espetacular, brilhante". Ao sair deixaram pequenos papéis onde se lia: "estive no fim de década - basta! - s.p. 13 de dezembro - pça. da sé". Alguns jornalistas chegaram a achar que a intervenção era um protesto contra o então governador do estado Paulo Maluf, que participava também da abertura:

Um grupo de artistas independentes, com os olhos vendados e caminhando amarrados em blocos, significando que eram cegos, surdos e que andavam às tontas, percorreram a Bienal, bem próximos ao governador Paulo Maluf e, em sinal de protesto, embora nada vissem [...] (Arquivo pessoal de Hudinilson Jr., Folha da tarde, São Paulo, 04/10/1979 in. Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo).

Artes Visuais

XV Bienal Internacional é aberta por Paulo Maluf

O governador Paulo Salim Maluf, acompanhado do prefeito Reynaldo de Barros e do presidente da Fundação Bienal de São Paulo, Luiz Fernando Rodrigues Alves, abriu ontem pela manhã, a 15.ª Bienal Internacional de São Paulo.

Não contou com a anunciada presença do ministro da Educação, Eduardo Portela, que foi representado pela delegada do MEC em São Paulo, Dalva Shouto Major, mas com um grande público, composto — em sua maior parte — por artistas, intelectuais e pelos próprios expositores, o que levou os organizadores a fazerem previsões otimistas quanto a participação do público, que deverá ser — segundo eles — "bastante concorrida".

A solenidade de abertura da mostra foi simples e contou apenas dos discursos do presidente da Fundação Bienal, Luiz Fernando Rodrigues Alves, e do governador Paulo Salim Maluf, que, após entregar oficialmente ao público a 15.ª Bienal Internacional de São Paulo, percorreu vários de seus "standes".

"Para poder apresentar esta 15.ª Bienal Internacional e manter e conservar esta Fundação, contamos com verbas que, se para os leigos possam parecer vultosas, são escassas para atender as reais necessidades de um evento cultural desta natureza", disse Luiz Fernando Rodrigues Alves, presidente da Bienal, referindo-se à dotação de 9 milhões de cruzeiros de que dispõe a Fundação.

O discurso de Luiz Fernando Rodrigues Alves, além de ser uma prestação de contas das atividades da Fundação, também se caracterizou num pedido de apoio às autoridades federais, estaduais e municipais, quando ele afirmou que "estamos certos que tendo dado o primeiro passo no sentido de profissionalizar e fortalecer a Fundação Bienal de São Paulo, despertaremos a atenção das autoridades federais, estaduais e municipais para que colaborem conosco, pois a Bienal Internacional de São Paulo é uma das imagens mais positivas que o Brasil tem a oferecer ao Exterior".

Depois de homenagear Francisco Matarazzo Sobrinho, fundador da Bienal e o crítico de arte Geraldo Ferraz, ambos já falecidos, Luiz Fernando Rodrigues Alves concluiu afirmando que "agradeço as autoridades federais, estaduais e municipais aos meus companheiros de diretoria, aos países e artistas participantes, aos membros do Conselho de Arte e Cultura, e, muito especialmente, aos assessores e funcionários, que não pouparam esforços para atingirmos a nossa meta: a 15.ª Bienal Internacional de São Paulo".

Enquanto a delegada do MEC, Dalva Shouto Major, limitou-se a justificar a ausência do ministro da Educação, Eduardo Portela, o governador Paulo Salim Maluf proferiu rápido discurso falando sobre a importância cultural da 15.ª Bienal Internacional de São Paulo.

Segundo ele, "relembro como se fosse ontem a abertura da 1.ª Bienal em 1951. Relembro neste momento o eminente homem que gostava de servir e procurou levar a cultura para o povo, o fundador da Bienal de São Paulo, Francisco Matarazzo Sobrinho".

"Cumprimento — concluiu o governador — os artistas e as autoridades que contribuíram para que tão importante manifestação cultural possa ser realizada e colocada à disposição da população".

Maluf, o prefeito Reynaldo de Barros, o presidente da Fundação Bienal e demais autoridades, entre elas o secretário de Cultura, Antonio Cunha Bueno, percorreram, posteriormente os vários "standes" da Bienal.

Um grupo de artistas independentes, com os olhos vendados e caminhando amarrados em blocos, significando que eram cegos, surdos e que andavam às tontas, percorreram a Bienal, bem próximos ao governador Paulo Maluf e, em sinal de protesto, embora nada vissem, afirmavam em conjunto: "oh! maravilhoso, espetacular, brilhante, etc. etc".

O governador Paulo Maluf, o prefeito Reynaldo de Barros e o secretário da Cultura, Antonio Cunha Bueno, além do presidente da Fundação Bienal, Luiz Fernando Rodrigues Alves, na abertura, ontem pela manhã, da 15.ª Bienal Internacional de São Paulo.

Protesto

Um grupo de artistas independentes, com os olhos vendados e caminhando amarrados em blocos, significando que eram cegos, surdos e que andavam às tontas, percorreram a Bienal, bem próximos ao governador Paulo Maluf e, em sinal de protesto, embora nada vissem, afirmavam em conjunto: "oh! maravilhoso, espetacular, brilhante, etc. etc".

Pré-evento na Bienal, Evento Fim de Década, 03/10/1979 (Arquivo pessoal de Hudinilson Jr., Folha da tarde, São Paulo, 04/10/1979 in. Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo).

Pré-evento na Bienal, Evento Fim de Década, 03/10/1979 (imagem in Revista *Siete Dias ilustrados*, Argentina, 31/10/1979).

Pré-evento na Bienal, Evento Fim de Década, 03/10/1979 (imagem in. Folha de São Paulo, 04/10/1979).

O próximo foi no metrô, segundo Roberto Melo, do Viajou Sem Passaporte, a intervenção consistiu em pedir ao público para carimbar um papel em branco. Os artistas entregavam o papel nas catracas do metrô e falavam: carimbe na saída. As pessoas pegavam o papel, ficavam olhando com desconfiança, mas a maioria levava no guichê ao lado, montado por eles, e faziam uma fila. Ali eles carimbavam "estive no fim de década, basta!". A ação permaneceu apenas até a chegada do segurança do metro, que expulsou os artistas. "A gente achava que isso era genial, e que íamos levar público para o evento na Praça da Sé! Mas na verdade ninguém entendia nada!" (Roberto Mello).

Pré-evento no Metrô, Evento Fim de Década, 22/10/1979 (imagem in. Catálogo do Evento Fim de Década).

A terceira ação espetacular foi na Praça da Sé, ou seja, no próprio lugar do evento, onde os organizadores soltaram panfletos de divulgação. Na intervenção *Páginas escolhidas* foram lidos pelos artistas trechos de diferentes livros, depois eles terminavam amarrados em volta do marco zero. A polícia foi acionada e tentou barrar a ação, mas após longa conversa com Raghy, do *Viajou Sem Passaporte*, ela acabou indo embora e não causando problemas para os artistas.

Pré-evento na Praça da Sé, Evento Fim de Década, 22/10/1979 (imagem in. Catálogo do Evento Fim de Década).

Fim de Década

MAS MONTECE E ESTAMOS VIVOS. INTERVENÇÕES URBANAS:
 1. ENFALAR CABECINHAS DE ESTATUAS, ENTRAR NAS PEGAS DE TEATRO,
 LANCAR DOUTAS DE GALERIAS, PROJETAR CINEMA NOS CALÇADÕES,
 COMPRAR CIDADE DE FIMADES. DIA 15/DEZEMBRO DE 73.
 NÃO HAVERA OBRAS ALABADAS: NÃO É NECESSÁRIO TRAJE DE GALA.
 13 PROPOSTAS, EM CADA PROPOSTA A POSSIBILIDADE DE
 INTERVENÇÃO. TINTA, PAPEL, ROUPAS, MICROFONES,
 TELA DE PROJEÇÃO. TODOS SÃO ARTISTAS. NINGUEM É ARTISTA.
 EVENTO DE FIM DE SEMANA.
 NÃO SERÁ UM FUNERAL: NÃO É NECESSÁRIO TRAJE DE LUTO.
 NÃO SERÁ RETROSPECTIVA: NÃO É NECESSÁRIO LEVAR LIVRO D'HISTÓRIA.
 40 PESSOAS SE REUNEM EM TORNO DE UMA PROPOSTA
 VARIAS IDAS A SECR. DE CULTURA. O ESTADO DEVE ASSUMIR
 OS GASTOS. SEM CENSURA, SEM CONDIÇÕES.
 NÃO SERÁ DOMINGO FELIZ, DIA 13 E QUINTA FEIRA.
 NÃO SERÁ POPULISMO: NÃO É NECESSÁRIO TRAJE DE GUERRA.
 LEVE APENAS SEU CORPO. NÃO SE ESQUEÇA DA CABEÇA.
 OLL NÃO.

Panfletos de divulgação, no Pré-evento na Praça da Sé, Evento Fim de Década, 22/10/1979 (Arquivo pessoal de Hudinilson Jr. in. Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo).

Outro pré-evento aconteceu em cinco de novembro, na inauguração da exposição *Multimídia internacional*²⁰. Sendo que o último foi uma passeata no centro da cidade, no dia nove de novembro, em que os participantes se cobriram "com cartolinas contendo estranhos sinais, tal como homens-sanduíches de um hospício" (catálogo do evento).

²⁰ Esse pré-evento está citado no Catálogo do Evento Fim de Década, porém, não há nenhuma descrição sobre como ela aconteceu. Nas entrevistas aos artistas Mario Ramiro, Roberto Mello e RAGHY, eles também não souberam informar e não tinham nenhum registro fotográfico ou documento que tratasse da ação.

Pré-evento, Passeata no centro de São Paulo, Evento Fim de Década, 09/11/1979 (imagem in. catálogo do evento).

Após a divulgação e os preparativos dos pré-eventos e das reuniões, finalmente aconteceu no dia 13 de dezembro de 1979 o *Evento Fim de Década*, na Praça da Sé. Cadão Volpato, do grupo D'Magrela, afirma que tudo começou com um dragão chinês levado por eles, e depois passado em revezamento para os populares, "que se divertiram à beça, lembro de um cidadão que amarrou uma gravata na testa" (<https://cadaovolpato.wordpress.com> consultado em 15.04.2015).

As **bases de ação** eram propostas de criação a ser manipuladas pelos participantes. Para isso, cada uma delas funcionava de forma independente, e foram dispostas em diferentes locais da praça para uma dinâmica contínua de trabalho com o público. Por serem divididas em áreas específicas, cada uma tinha alguns organizadores (total aproximado de quarenta) responsáveis por provocar estímulos nos transeuntes.

Walmira Simão, uma das organizadoras, explicou que as bases eram uma convocação geral "a todos aqueles que gostam de arte música, teatro, artes plásticas, cinema e rádio" (12.12.1979, São Paulo: O Estado de São Paulo, *Projeto "Fim de Década" leva as artes à praça*). Conforme o catálogo do evento, as bases de ação foram as seguintes:

Evento Fim de Década (imagem in. Catálogo do Evento Fim de Década).

Base Dragão

Proposta: uma espécie de túnel de pano preto, com quinze metros de comprimento, estrutura modular de suportes independentes de PVC, sendo sustentados por uma pessoa em cada um dos 22 pontos.

O Dragão começou seu percurso em frente ao Teatro Municipal, com 22 carregadores, quase todos ligados à organização do evento. Eles seguiram, em forma de bloco carnavalesco, engolindo e conquistando novos participantes, conduzidos numa viagem de meia hora até a Praça da Sé. O dragão foi acionado por mais duas vezes, sendo a última para aglutinar e encerrar o próprio evento, só que desta vez conduzido apenas pelas mãos do público.

Evento Fim de Década (imagem in. Catálogo do Evento Fim de Década).

Base bexiga/ spray /fita crepe/ barbante

Proposta: relacionar os materiais criativamente.

Com a fita crepe e o barbante, a ideia era formar esculturas móveis com as pessoas nas escadarias da Sé. Porém, isso não aconteceu, devido à falta de iniciativa dos responsáveis pela base, conforme descrição dos artistas.

No entanto, o Spray começou a dar resultados com o público, depois que um dos organizadores da base começou a testá-lo. Antes disso, os passantes ou contemplavam os painéis ou roubavam os sprays colocados à disposição ao lado de telões de papel pixados com "spray + espaço em branco".

Já as 700 bexigas coloridas foram, como planejado, lançadas na fonte e fizeram a alegria do público, em um dos momentos mais lúdicos do evento.

Evento Fim de Década (imagem in. Catálogo do Evento Fim de Década).

Base Cinema/Tenda de projeção

Proposta: encontrar novos espaços possíveis de serem usados para projeção de filmes.

Esta base foi criada com a intenção de fugir das "sessões frígidas das salas convencionais", por isso o tempo dos filmes era indeterminado, os autores podiam intervir a qualquer momento durante a projeção e o público participar com a montagem e a sonorização de alguns filmes. Entretanto, houve uma quebra da expectativa dos artistas, já que os transeuntes paravam, olhavam, mas não permaneciam para assistir aos filmes.

Evento Fim de Década (imagem in. Catálogo do Evento Fim de Década).

Base Caixas de papelão

Proposta: cubos de papelão para relacionar formas/cor/elementos/espacos, a partir do estímulo lúdico.

A intenção dos organizadores era que os transeuntes criassem três espaços distintos na Praça da Sé com as caixas de papelão. Por isso, eles distribuíram caixas de papelão amarelas próximas à escultura Garatuja de Marcelo Nitsche; as caixas vermelhas do lado direito da praça, em dois bancos fixos no piso da praça; caixas azuis no centro da praça, em frente a fonte. Porém, apesar de terem sido montadas, mudadas de lugar e abandonadas após intenso uso, não ocorreu aos participantes criar esculturas ou composições com as caixas que se relacionassem de alguma forma com a praça. Os artistas acreditam que o motivo provável foi a falta de regras claras de orientação para que se elas se estabelecessem.

Evento Fim de Década (imagem in. Catálogo do Evento Fim de Década).

Base Guichê de informações

Proposta: uma barraca recoberta de plástico, medindo 1.90m x 1.30m, com um disco giratório à ser acionado e oito informações de caráter absurdo ou não.

O guichê, semelhante a outro qualquer, foi instalado logo na saída do metrô, com um disco de informações para ser comandado pelos transeuntes. Nesse caso, ao contrário da base das caixas, a inexistência de regras estimulou a participação do público.

Evento Fim de Década (imagem in. Catálogo do Evento Fim de Década).

Base Escultura de vento

Proposta: jatos de ar exalados de um compressor de ar para formar esculturas.

Em um pequeno tufão seriam atirados materiais como bolas de isopor, papel picado e até mesmo pessoas para formar esculturas com a ação do vento. Porém, em razão de um problema com o equipamento, não funcionou.

Evento Fim de Década (imagem in. Catálogo do Evento Fim de Década).

Base Música

Proposta: músicos tocam vários acompanhamentos improvisados e as pessoas inventam letras e melodias no microfone.

Um microfone aberto foi disposto na Praça da Sé para o público se manifestar como desejasse, misturando-se ao barulho que existia no local. Para os artistas, era um

teste: será que o microfone aberto proporcionaria um momento de poder ao público?

Evento Fim de Década (imagem in. Catálogo do Evento Fim de Década).

Base Arte-postal

Proposta: enviar pelo correio cópia-xérox de cartões postais da Praça da Sé (que formavam um quebra-cabeça e tinham o título de "espaço reservado") para artistas de outros estados. Aguardar o postal-resposta deles, com a manipulação/reformulação do material enviado.

Os organizadores, com a arte-postal, tinham o desejo de informar e contatar artistas de outras regiões do país para eles participarem do evento. Com isso, foi criado um espaço muito maior que o da Praça da Sé, já que os artistas mandaram seus postais com propostas e ideias de outros estados, entre eles: Paulo Bruscky(PE), Leonhard Frank- duch(PE), A.Harrigan(RJ), Bené Fonteles (CE), Maria Irene Ribeiro (Portugal), Renato Brancateli (São Caetano do Sul- SP), Fernando Antonio Carvalhal(Mauá-SP), Hélio Lete(Campinas-SP), Zhô (Santo André-SP), Antonio Carlos de Almeida Mattos (Santo André-SP), Fernanda Perez

Marquez(Birigui-SP), Odair Magalhães (SP), Mario Ramiro(SP), Rafael França(SP).

Evento Fim de Década (imagem in. Catálogo do Evento Fim de Década).

Base Papel e tinta

Proposta: tapumes com papéis de 3,5m x 2m, prontos para receber as pinturas dos transeuntes, que depois de finalizados, ficaram expostos em varais, esticados nos postes. A intenção desta base era que houvesse uma sobreposição dos trabalhos desenhados pelos participantes, para isso, num tempo determinado, os organizadores solicitavam o revezamento deles.

Porém, por ironia, o que se via era sempre um novo esquema visual que se sobrepunha ao anterior. Além disso, a exposição nos varais praticamente não aconteceu, devido a pouca resistência do papel ainda úmido.

Evento Fim de Década (imagem in. Catálogo do Evento Fim de Década).

Base Representação

Proposta: usar o código teatral através dos seus elementos constitutivos - representação, improvisação, espaço, tempo, roupas, público.

Os responsáveis pela base tentaram usar um jogo de representação simples com o público, onde o importante era "o fazer". O espaço delimitado se transformou no foco de trabalho, a improvisação assumiu uma importância fundamental e nada pode ser previsto durante um tempo determinado, em busca de uma nova expressão.

Evento Fim de Década (imagem in. Catálogo do Evento Fim de Década).

Base Lambe-lambe

Proposta: telão e equipamento fotográfico na praça. No telão um cenário com personagens ocultos na cabeça. As pessoas enfiavam a cabeça no espaço vazio e são fotografadas, as fotos são enviadas ao endereço dos interessados.

Esta atividade, inspirada no trabalho dos antigos fotógrafos lambe-lambe, atraiu o público pelo painel pintado com a cena de uma festa. As fotografias não pararam de ser tiradas durante todo o evento, e causaram muita curiosidade nas pessoas, ansiosas para ver as fotos.

Evento Fim de Década (imagem in. Catálogo do Evento Fim de Década).

Base Dança

Proposta: dispor irregularmente letras no chão - arbitrariamente escolheu-se x,y,z - e determinar aos transeuntes a sua manipulação "espaçográfica", através da trajetória x-y-z-x..., sob qualquer ritmo.

Conforme a proposta, os organizadores iriam determinar algumas trajetórias a serem manipuladas pelos participantes, mas isso não aconteceu, por questões de desorganização da base. No entanto, o público criou suas próprias composições, dançando com as letras no piso da praça.

Evento Fim de Década (imagem in. Catálogo do Evento Fim de Década).

Base Barganha e souvenir

Proposta: o objetivo desta base é a troca, sem nenhum sentido comercial ou de valor, a regra era a seguinte: os souvenirs seriam distribuídos mediante a realização de tarefas determinadas pelos organizadores no momento da troca.

Um número grande de pessoas participou desta base, tanto que o material coletado foi todo trocado, num clima intenso e de agitação.

Base Troca simbólica

Proposta: a base oferece xerox com imagens (foram selecionadas em torno de 100 pelos artistas) para os transeuntes da Praça da Sé. Em troca, os participantes escrevem algumas de suas palavras em um caderno.

A intenção era estabelecer encontros criativos, o público se interessou bastante, por isso, a base precisou dividir o material para dar andamento à barganha.

Evento Fim de Década (imagem in. Catálogo do Evento Fim de Década).

Bases inusitadas

Proposta: convidar os "personagens-artistas" que trabalham cotidianamente na da Praça da Sé - como comedores de fogo, pregadores religiosos e outros - para intervir e propor jogos junto às bases.

A Praça da Sé já possuía grupos de artistas populares, que estavam no local, quando os coletivos chegaram com as bases de ação. Além deles, se somaram outros, convidados ou não pelos coletivos, para realizar ações. Entre eles, podemos citar os cotonetes e brincos colocados nos orelhões, uma corrente de braços para transportar pessoas, esculturas humanas, palhaços e outros.

Segundo Mario Ramiro, em entrevista para esta pesquisa, o evento buscou retirar as diversas formas de expressão artística de recintos restritos, incentivar a participação popular e, ainda, ensinar e aprender com as pessoas nas ruas. Para ele, assim como Rafael França e

Hudinilson Jr. do 3Nós3, a participação do público ocorreu dentro do esperado: "o que sentimos foi que há uma carência de oportunidade de expressão, porque o público realmente nos envolveu" (01.01.1980, São Paulo: Jornal da Tarde, *A década acabando, e o povo quase indiferente*). Já na avaliação do Viajou Sem Passaporte, o evento procurou instaurar um momento onde existisse a possibilidade de total liberdade para a criatividade dos participantes.

A criatividade, palavra que tanto defendemos e que tanto sustenta nossa argumentação (nosso trabalho em questão) é o princípio de uma ideia interventora. Fazemos interversões no espaço físico, visual da cidade, tomando nosso procedimento e intenção como sendo ARTE (3Nós3, catálogo Evento Fim de Década, 1979).

Portanto, as **bases de ação**, se utilizaram de procedimentos **coletivos e inter-relacionais**, sem ações autorais, mas com propostas de situações - como trocar, pintar, dançar, representar, cantar, fazer esculturas com materiais diversos -, que não deixavam de ser performances, similares as da **virada performativa**²¹ da década de 60. A linguagem artística da performance tem um estatuto diferenciado de tudo aquilo que se viu no campo das artes e nos estudos culturais. Pois, seu poder transformador se dá em ações fugazes, processos ou obras inacabadas das quais artistas e público participam como autores num espaço real, num tempo real e com seus corpos reais.

Nas **bases da ação** propostas pelos coletivos, a co-presença permite e constitui as situações, e ainda, permanecem nos espaços, como resquícios desta presença, mesmo após o fim das intervenções. Afinal, para uma

²¹ O termo "virada performativa" foi usado pela pesquisadora alemã Fischer-Lichte, para definir ações que trouxeram a tona inovações estéticas e ideológicas do teatro e colocaram os corpos dos artistas e do público no centro de reflexão/ação da obra de arte - em *The Show and the Gaze of Theatre* (1997), a autora se coloca além das dicotomias que firmaram a performance em franca oposição ao teatro.

performance "acontecer", performers e espectadores devem interagir entre eles, em um lugar específico por um determinado período de tempo (Fischer-Lichte, 2008, p. 32).

O termo performance tem em John L. Austin o seu reconhecimento histórico, em meados dos anos 1950, no campo da filosofia da linguagem, segundo Fischer-Lichte. Em *How To Do Things With Words* Austin revela que algumas enunciações em uma comunidade simbólica são capazes não apenas de constatar uma realidade, mas também de realizar uma ação dependendo do contexto em que são realizadas. Austin chamou estas sentenças de "performativas".

Para o filósofo Renato Araújo (em entrevista para esta pesquisa), as sentenças performativas de Austin se tratam especificamente de uma questão da linguagem e não das artes performáticas. Tudo começa quando Wittgenstein começa a explorar a linguagem ordinária e descobre que os códigos linguísticos são insuficientes para conter a linguagem e de que o uso que se faz de um enunciado em determinada situação é o que dá o seu sentido, com isso, abriu caminho para que outros filósofos como Austin e seu aluno americano John Searle. Austin opõe as declarações e os enunciados passíveis de serem constatados como verdadeiro ou falso que ele chamou de "performativos".

A questão da linguagem trata de como os habitantes da cidade recebem as informações colocadas pelas intervenções efêmeras dos artistas. O que para Fischer-Lichte desperta as seguintes tensões:

A primeira se refere às categorias de sujeito que observa ilesamente (público) e o objeto de arte (obra) tendem a se diluir na medida em que o público é impelido a ser coautor da obra e aquele que é o objeto a ser observado é o próprio artista, seu "corpo real". A segunda tensão se dá entre "materialidade" e "semioticidade" no contexto de

uma performance, ou seja, na superposição dos elementos materiais que compõem a cena e os atos reais infligidos pelo artista (signos e símbolos usados). As duas camadas convivem no instante da performance e disputam constantemente a percepção da audiência, materialidades que transformam seus usos (de funcionais para lúdicos) com o ato artístico.

Para a estética do performativo, todo elemento de uma obra de arte, por mais despretensiosa que esta possa parecer, torna-se signo diante do olhar do público. O que nos leva a pensar em sua influência na produção do espaço urbano, potente no caso do Evento, pois os artistas propunham o uso lúdico daquele espaço urbano específico, a Praça da Sé, como afronta a reforma funcional e não participativa do governo militar - terminada a pouco mais de um ano, de acordo com a EMURB- Empresa Municipal de Urbanismo, a obra:

[...] concebida como um todo estético, pelo uso artístico do solo e do sub-solo, a praça do metrô - estação da Sé - foi transformada numa experiência única no gênero: a criação de um Museu Aberto, permanentemente exposto à população, designado pela comissão responsável por ele de "estrutura de texto poético" (25.01.1979, São Paulo: Folha de São Paulo. *Arte na Sé, um presente que o povo já critica*).

Inaugurada em janeiro de 1979, no 425º Aniversário de São Paulo, pelo prefeito Olavo Setúbal, a obra inseriu desníveis e canteiros dispersos na praça, além de quatorze esculturas selecionadas por uma comissão instituída pela EMURB que, segundo ela, considerou o local "como um suporte único, tendo em vista critérios essenciais para a implantação de trabalhos numa situação urbana peculiar" (*Arte na Sé, um presente que o povo já critica*. São Paulo: Folha de São Paulo, 25.01.1979. Acervo pessoal de

Hudinilson Jr. do 3Nós3 In. Arquivo Multimeios - Centro Cultural São Paulo).

Renovação da Praça da Sé (imagem *in*. ALDANA, p.390).

No entanto, tal "situação urbana peculiar", como nos indica Ramiro, era a seguinte: a população utilizava a Praça da Sé como ponto de encontro para mobilização. Logo, um espaço ativo foi transformado em espaço passivo pelas obras e também pelas esculturas de arte colocadas no local, muito criticadas pela população.

Conforme o crítico de arte Odon Pereira, a reforma da praça seguia "o estilo de Brasília", já incorporado à vida dos brasileiros, após 18 anos de sua inauguração. Tal comparação não deixa de ser interessante, pois sabemos que na década de 1970 o estilo moderno, com uma visão funcionalista da cidade estava em plena derrocada. A demolição realizada em 1972, do conjunto habitacional Pruitt-Igoe, construído pelo arquiteto Minoru Yamasaki em 1954, nos Estados Unidos, é reconhecida como um marco do fracasso da concepção modernista e da crise do ideário moderno. Os seus habitantes tinham tamanho repúdio pelo local que celebraram a demolição tanto quanto sua inauguração.

O modernismo alimentava grandes esperanças quanto às possibilidades de transformar a sociedade, mediante a união entre tecnologia e estética, em escala fabril, possibilitando assim a produção de utensílios e moradia em grande escala, para toda população. Sua teoria estava baseada em uma fé ilimitada na contribuição das revoluções científica e industrial para o bem-estar da humanidade.

Porém, "não somos tão racionais quanto a ingenuidade e o culto da razão do século XVIII nos fizeram supor" (HUIZINGA, 2012, p.01). Pois, propondo justamente o contrário com as **bases de ação**, os artistas-organizadores destruíram "as fronteiras entre os próprios das diferentes artes, ou a separação de um domínio puro da arte" (RANCIÈRE, 2005, p.41). Com atos estéticos, que se configuraram como experiência de "partilha do sensível", eles levaram os participantes a novas formas de sentir o espaço público e, por conseguinte, de subjetividade política. Este conceito de Jacques Rancière descreve a formação da comunidade política com base no encontro discordante das percepções individuais. Afinal, para o filósofo, política e arte têm uma origem comum: a política é essencialmente estética, pois está fundada sobre o mundo sensível, assim como a arte. Por isso, um regime político só pode ser democrático se incentivar a multiplicidade de manifestações dentro da comunidade.

Festival Alterarte II

Nesse sentido, se seguiram outros grandes eventos coletivos nos anos 1980, entre eles o **Festival Alterarte II** (São Paulo, 1981), agora organizado com a colaboração de

grupos da América Latina. O responsável pela articulação do evento foi o argentino Taller de Investigaciones Teatrales (TIT) em colaboração com o Viajou Sem Passaporte, o Departamento Cultural da Associação Central dos Estudantes da USP e o então secretário municipal de Cultura Mário Chamie (LÓPEZ et al, p.57).

Nas dependências da USP e em outros espaços da cidade eles implementaram projeções audiovisuais, debates e performances, com a participação de grupos de intervenção urbana de São Paulo e da Argentina, como o 3Nós3, D'Magrela, Cucano, Taller de Investigaciones Cinematográficas (TIC) e Taller de Investigaciones Musicales (TIM).

Uma das intervenções que aconteceram na USP, realizada pelos membros do TIT e convidados, foi **Cebo Godard** (São Paulo, 1981). Por meio dela, os artistas espalharam a informação de que o Jean-Luc Godard viria ao Brasil para uma conferência na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo FAU-USP. No dia e horário combinado, o auditório permaneceu abarrotado, e depois de mais de uma hora de espera, um homem (Cadão Volpato, membro do D'Magrela) entrou acompanhado de seguranças, com um casaco preto e óculos escuros, e falou duas ou três frases em francês. Em questão de minutos, o público abandonou o teatro insultando o suposto Godard (LÓPEZ et al, 2012, p.58). Logo, **Cebo Godard** foi uma ação *inter-relacional*, se deu por meio da difusão de informação boca-a-boca, que levou um grande público em peso para o auditório da FAU-USP.

A intervenção **La peste** (São Paulo, 1981), dos coletivos TIT e Cucano, filmada pelo Taller de Investigaciones Cinematográficas (TIC) e pelo Grupo Novíssimo Cinema Alemão (formado por estudantes da USP), foi inspirada no livro homônimo de Albert Camus e nas

reflexões cênicas de Antonin Artaud e começou com alguns dos membros do TIT y Cucano se contorcendo e rolando pelo chão da feira de domingo da Praça da República, como se fossem turistas argentinos intoxicados por comer vatapá (LÓPEZ et al, p.171).

La peste, Praça da República, São Paulo, 1981. Sergio Bellotti (TIC) filmando durante a intervenção (imagem in. LÓPEZ et al, p.171).

Os intoxicados foram rodeados pelos transeuntes e feirantes, que trouxeram leite para tentar ajudar, o qual tomaram e depois vomitaram. Isso criou tamanho caos que a polícia e várias ambulâncias foram chamadas para levá-los ao hospital. Com a chegada da polícia, os performers revelaram a farsa e apesar de já terem planejado uma fuga, foram presos e deportados para a Argentina. Com isso, eles se colocaram em risco, pois poderiam ter sido presos pela ditadura militar (LÓPEZ et al, 2012, p.171). **La peste**, foi uma **ação corporal** do TIT, já conhecido pelo excesso e pelo visceral, tanto que eles consideravam muito técnicas as intervenções do 3Nós3, além de brandas e refinadas as ações do Viajou Sem Passaporte.

Em Buenos Aires, o TIT trabalhava montando peças próprias e adaptações de autores como Jean Genet e, influenciados pelos coletivos de São Paulo, começaram a

realizar intervenções urbanas. Durante sua estadia em São Paulo, o TIT conviveu principalmente com o Viajou Sem Passaporte, pois ambos reivindicavam a arte revolucionária baseada no surrealismo (LÓPEZ et al, p.57).

O **Alterarte II** resultou na fundação do **Movimento Surrealista Internacional** (MSI). Um movimento inspirado no surrealismo de Breton e nas formas de organização da *IV Internacional*²², com o lema "Transgresión-Imaginación-Subversión". Um dos encaminhamentos do movimento foi criar uma enciclopédia Surrealista, com documentos de grupos, além de desacordos e críticas sobre arte e política (LÓPEZ et al, 2012, p.57-58).

Arte ao Ar Livre

Imagem: blog grupo Manga Rosa, consultado em 10.2015.

O último evento de intervenção urbana, organizado pelos coletivos de arte independente, em São Paulo, antes

²² A "IV Internacional" foi uma organização comunista composta por seguidores de Leon Trótski (trotskistas), fundada em 1938, na França, após Trotsky e seus seguidores terem sido expulsos da União Soviética.

da abertura política, foi o **Arte ao Ar Livre** (São Paulo, 1981). Ele teve a articulação do Manga Rosa, um coletivo criado em 1978, pelos estudantes de arquitetura Carlos Dias, Francisco Zorzete, Jorge Bassani e Márcio Prassolo, com o objetivo de desenvolver trabalhos na área das artes visuais e plásticas.

O **Arte ao Ar Livre** tinha a intenção de utilizar um suporte não convencional para levar os trabalhos dos artistas independentes para as ruas. Para isso, o grupo conseguiu, com uma empresa de outdoor, um painel na Rua da Consolação, junto à Praça Roosevelt, e começaram a convidar coletivos e artistas independentes para ocupá-lo.

Entre os painéis podemos citar o criado pelo 3Nós3, que aplicou um plástico vermelho no painel e nos vizinhos, interferindo assim em suas leituras publicitárias e o do Manga Rosa, que segundo eles foi uma versão tropicalista da bandeira do Brasil. Participaram também da mostra, painéis de artistas individuais, como o de Alex Vallauri, com seus grafites, e o painel de Hudinilson Jr., com dois manequins brancos em posição amorosa.

Mas o painel que chamou mais atenção foi o **Das duas às quatro**, criado pelo "coletivo dos coletivos", o Centro de Livre Expressão (Clé), que juntou o 3Nós3, Viajou Sem Passaporte e TIT. Ele consistia em fixar uma cadeira no outdoor onde, todos os dias, um dos artistas permanecia sentado, das duas às quatro. Durante as duas horas, a proposta era "jogar" com as pessoas que passavam na calçada, por meio de conversas "sem sentido".

Os pedestres e os motoristas apontavam para a cena e sorriam. Outros chamavam os participantes da intervenção de loucos. Mas a pergunta final era sempre a mesma: o que isso quer dizer? (LOPEZ et al, p.174)

O Clé - termo que segundo Ramiro foi escolhido por significar "chave" em francês - era uma organização independente de artistas, criada depois do **Evento Fim de Década**, com a função de dar continuidade a produções independentes e coletivas. Porém, acabou tropeçando nas dificuldades financeiras e na institucionalização dos seus membros.

Alex Vallauri, Arte ao ar livre, 1981 (imagem in. www.pinterest.com acessado em 15/04/2015).

Hudinilson Jr., Posições amorosas, Arte ao ar livre, 1981 (imagem in. www.pinterest.com acessado em 15/04/2015).

Manga Rosa, *Ocupe e se vire*, Arte ao ar livre, 1981 (imagem in. carlosalbertodias.blogspot.com acessado em 15/04/2015)

3Nós3, *Inversão*, Arte ao ar livre, 1981 (imagem in. www.pinterest.com acessado em 15/04/2015)

Centro de Livre Expressão (Clé), 3Nós3, *Viajou Sem Passaporte e TIT*, *Das duas as quatro*, Arte ao ar livre, 1981 (imagem cedida pelo Viajou Sem Passaporte).

Foram realizados cerca de quinze trabalhos entre agosto de 1981 e março de 1982, que intervíram diretamente na paisagem cotidiana dos habitantes de São, afinal, o outdoor desligado da propaganda comercial causa certamente um impacto, mesmo que de curta duração.

Queríamos interferir na cidade, usar a cidade como suporte do trabalho. Queríamos realizar experiências com a sensibilidade do homem da rua, aquele que passa sempre por determinado lugar e de repente tem diante de si uma outra coisa que não a usual (Manga Rosa *in*. BARROS, 1984, p.50).

Sobre os procedimentos

Podem-se observar algumas diferenças entre os procedimentos utilizados nas intervenções urbanas dos anos 1960, como **Apocalipopótese**, e as do fim dos anos 1970, como **Mitos Vadios**, **Evento Fim de Década**, **Arte ao Ar Livre e Alterarte II**. Por exemplo, em **Apocalipopótese**, as ações foram criadas individualmente pelos artistas, mais vinculadas aos seus projetos pessoais do que uma as outras - geralmente com forte viés corporal, como os **Parangolés** de Oiticica ou os **ovos** de Pape. Ao contrário, no **Evento Fim de Década**, não houve performances autorais, mas coletivas e inter-relacionais. Além disso, o evento organizado pelos artistas independentes se aproximou do conceito de *site specific* arte, pois o lugar da intervenção não foi escolhido ao acaso pelos artistas, a Praça da Sé, que havia acabado de passar por uma reforma bastante polêmica implementada pelo regime militar.

Entretanto, **Mitos Vadios** tem um caráter transitório, ele retomou em grande parte as ações dos anos 1960 - com artistas que voltavam ao país, com o fim do exílio político,

como Hélio Oiticica -, mas também teve a participação dos jovens artistas independente, ainda constituindo os coletivos. Tanto que, um ano depois da ação de Granato, aconteceu o **Evento Fim de Década**, organizado pelo Viajou Sem Passaporte e, no início da década de 1980, o **Arte ao ar livre**, pelo Manga Rosa e o **Alterarte II**, resultado da articulação dos coletivos nacionais com os da América Latina. Em seguida, o movimento independente foi perdendo força, com a desarticulação dos coletivos, por motivos diversos, entre eles motivos financeiros ou a institucionalizações dos artistas, no contexto dos últimos anos que marcam o período de transição política para a democracia.

De qualquer forma, a ideia principal dos organizadores dos eventos, principalmente das **bases de ação** do **Evento Fim de Década**, era estimular a *criação anônima ou coletiva*. O que consideramos similar ao termo "antidisciplina" de Michel de Certeau, que se refere às resistências em relação ao desenvolvimento da produção sócio-cultural, capazes de criar modos de vida fora da padronização imposta pelo sistema. Sendo assim, as "situações criativas" entre os transeuntes e os artistas independentes eram um movimento de microliberdades, que mobilizaram "recursos insuspeitos", e, assim, deixam de lado a ideia do consumo passivo das massas sociais e deslocaram "as fronteiras verdadeiras da dominação dos poderes sobre a multidão anônima" (CERTEAU, 2013, P17).

Situacionistas, Paris, 1968.²³

Gosto da palavra crer. Em geral, quando alguém diz eu sei, não sabe, acredita. Creio que a Arte é a única forma de atividade pela qual o homem se manifesta como indivíduo. Só por ela pode superar o estado animal, porque a Arte desemboca em regiões que nem o tempo nem o espaço dominam. Viver é crer – ao menos é isso o que eu creio.

Marcel Duchamp *in*. Octávio PAZ.²⁴

A supremacia da paixão descrita acima por Duchamp é cheia de contradição e ironia, tendo em vista que supera a sua prática “neutra” (**Ready-made**), e “transparente” (**Grande Vidro**). A ironia e a contradição eram procedimentos que faziam parte do seu “processo dialético destinado precisamente a minar a autoridade da razão” (PAZ, 2012, p.63). Por isso, muitos críticos dizem que Duchamp é um “irracionalista”, no entanto, para ele “o humor delirante e

²³ imagem <<http://angeloria.tumblr.com>>, acessado em 10/03/2015.

²⁴ PAZ, 2012, p.63.

raciocinado é o disparo pela culatra da razão" (PAZ, 2012, p.63).

As intervenções dos coletivos de arte independente Viajou Sem Passaporte e 3Nós3 também eram chamadas de "irracionais" pela crítica, no fim da década de 1970. Porém, podemos perceber que, assim como Duchamp, eles também se utilizaram da ironia e da contradição como procedimentos criativos para intervir na cidade e romper com a perspectiva racional e funcionalista do espaço público, degradado pelos anos de atuação do regime militar.

Ambos criaram "desvios momentâneos" no cotidiano, por meio de ações que despertaram sensações fugazes, mas decisivas e reveladoras da totalidade de possibilidades contidas na existência diária. Para isso, eles se utilizavam de procedimentos específicos - jogos inter-relacionais com o público, no caso do Viajou Sem Passaporte, ou instalações contextuais do 3Nós3 - mais preocupados em criar disrupção no estado das coisas na sociedade do que com o campo artístico, eles chegaram aos limites da linguagem, da arte-vida.

Entendo as intervenções urbanas como um campo de interdisciplinaridades. Por esta razão, descrevi neste trabalho as práticas, não desde um campo (performance, cênicas, plásticas, etc), mas catalogando "como" os artistas acessavam a cidade: pelo próprio corpo, se relacionando com outras pessoas, alterando a paisagem plasticamente ou agindo coletivamente com diversos artistas. Talvez por minha formação em arquitetura e urbanismo, queria entender como a arte podia acessar e alterar as camadas que compunham o espaço-tempo.

O campo da física simula melhor a forma como eu enxergo essa questão: o espaço (medido em distâncias) e o tempo (quantificado com o relógio), na relatividade geral

de Einstein, não são nem absolutos, nem independentes, eles se unem e formam o universo em quatro dimensões. A massa (o nosso corpo, por exemplo) tem o estranho poder de curvar o espaço tempo ao seu redor, quanto maior a massa, maior a curva. Entretanto, será possível não só curvar o espaço tempo, mas criar uma fissura nessa geodesia formada pelas linhas curvas da massa dos corpos?

Essa imagem utópica me leva de volta a Duchamp, pois também creio que "a arte desemboca em regiões que nem o tempo nem o espaço dominam", como um buraco negro, ela pode ser capaz de nos levar a outras dimensões e, quem sabe, a outro cotidiano. Como a "revolução da vida cotidiana", sonhada por esses coletivos de arte dos anos 1970, com uma sociedade que dependa essencialmente do fazer criativo e experimental na contramão das noções de produtividade e eficácia, onde haja o prazer anti-sistêmico e não mais atividades humanas anestesiadas pela alienação.

Percebi que dessa intenção estavam embutidas as intervenções disruptivas urbanas dos coletivos, que criaram desvios momentâneos e inspiraram muitas pessoas, assim como me inspirou décadas depois. Eles, e outros artistas intervencionistas como Flávio de Carvalho, Hélio Oiticica, Lygia Clark, os situacionistas e tantos que não tivemos ainda a oportunidade de conhecer, mas que também apontam para essa outra dimensão.

Ao menos é isso o que eu creio...

Bibliografia

- ARAÚJO, Antônio. *A gênese da vertigem: o processo de criação de o paraíso perdido*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BARDI, Lina Bo; ELITO, Edson; CORRÊA, José Celso M. *Lina Bo Bardi: Teatro Oficina - Oficina Theater, 1980-1984*. Lisboa: Editorial Blau, Instituto Lina Bo e PM Bard, 1999.
- BAUDELAIRE, Charles. "O Pintor da Vida Moderna". In: *A invenção da Modernidade*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2006.
- BENJAMIN, Walter (2006a). *Passagens*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- _____. (2006b). "A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica". In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2011.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- BRESSER-PEREIRA, Luiz C. *Desenvolvimento e Crise no Brasil*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- CANCLINI, Nestor G. *Imaginários Urbanos*. Buenos Aires: Editorial Universitária, 1997.
- _____. *A Socialização da Arte: teoria e prática na América Latina*. São Paulo: Cultrix, 1984.
- CARERI, Francesco. *Walkscapes: El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.
- CARVALHO, Flávio de. *Experiência n.2: realizada sobre uma procissão de Corpus Christi: uma possível teoria e uma experiência*. Rio de Janeiro: Nau, 2001.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer*. Rio de Janeiro: Vozes, 2013. [1ª Edição: 1980]

- _____. *A invenção do cotidiano: 2. morar, cozinhar*. Rio de Janeiro: Vozes, 2013. [1ª Edição: 1980]
- _____. *La Culture au pluriel*. Paris: Le Seuil, 1974.
- CLARK, Lygia et al. *Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- FISCHER-LICHTE, Érika. *The show and the gaze of the theatre*. Iowa: Iowa University Press, 1997.
- _____. *The Transformative Power of Performance: a new aesthetics*. New York: Routledge, 2008.
- FREUD, Sigmund. *O Mal-Estar na Civilização*. Rio de Janeiro, Imago Editora, 1972.
- FOSTER. *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism and Postmodernism*. London: Thames & Hudson, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Rio de Janeiro: Vozes, 1987.
- GARCIA, Silvana. *Teatro da Militância*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- GASPARI, Elio. *A Ditadura Escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. *A Ditadura Envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. *A Ditadura Derrotada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. *A Ditadura Encurralada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- GOLDBERG, Roselee. *A Arte da Performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

- HARVEY, David. *A condição pós-moderna*. São Paulo, Edições Loyola, 1992.
- HEIDEGGER, Martin. *Conferencias e escritos filosóficos*. São Paulo: Nova Cultural, 1991.
- _____. *Ser e Tempo*. Rio de Janeiro: Vozes, 2006.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- JAQUES. Paola Berenstein. *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- JAPPE, Anselm. *Guy Debord*. São Paulo: Vozes, 1999.
- KWON, Miwon. *One place after another: site-specificity art and locational identity*. Cambridge: The MIT Press, 2004.
- LEITE, Rui Moreira. *Flávio de Carvalho: o artista total*. São Paulo: SENAC, 2008.
- LEFEBVRE, Henri. *The Production of Space*. Oxford: Blackwell Publishers, 1991. [1ª edição: 1974]
- _____. *A vida cotidiana no mundo moderno*. São Paulo: Ática, 1991 [1ª edição: 1968].
- _____. *O direito à cidade*. São Paulo: Moraes, 1991 [1ª edição: 1968].
- _____. *La somme et le reste*. Paris: La Nef de Paris [1ª edição: 1959].
- _____. *The Critique of Everyday Life, I: Introduction*. London: Verso, 1991 [1ª edição: 1947].
- MÜLLER-SCHÖLL, Ulrich. *Le système et le reste: la théorie critique de Henri Lefebvre*. Paris: Anthropos, 2006.
- OITICICA, Hélio. "O aparecimento do suprassensorial na arte brasileira". In: *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PALLAMIN, Vera Maria (Org.). *Cidade e Cultura: esfera pública e transformação urbana*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

_____. *Arte Urbana; São Paulo: Região Central (1945-1998): obras de caráter temporário e permanente*. São Paulo: Fapesp, 2000.

PEIXOTO, Nelson Brissac (org). *Intervenções Urbanas. Arte/Cidade*. São Paulo: SENAC, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. *O Espectador Emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

_____. *O desentendimento: política e filosofia*. São Paulo: Editora 34, 1996.

ROBERTS, John. *Philosophizing the Everyday. Revolutionary Praxis and the Fate of Cultural Theory*. Londres: Pluto Press, 2006.

SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

Artigos

ALDANA, Erin D. *The Independent Aesthetic*. Third Text: London, v.27, n.2, p.229-241, 2013.

ARANTES, Otília. *Depois das Vanguardas*. Arte em Revista: São Paulo, v.5, n.7, p. 4-21, ago.1983.

Arte em Revista, São Paulo, v.3, n.5, editorial, mai.1981.

Arte em Revista, São Paulo, v.6, n.8, editorial, out.1984.

ARAÚJO, Antônio. *Ações Disruptivas no Espaço Urbano*. ABRACE Digital, p. 1-6, 2011.

BARACHINI, Teresinha. *Contraposições do performer Flávio de Carvalho*. Revista Estúdio: Lisboa, v.2, n.3, 2011.

- BARROS, Stella. "OUT" - Arte? Arte em Revista: São Paulo, v.6, n.8, p. 51, out.1984.
- CLARK, Lygia. *Da supressão do objeto*. Arte em Revista: São Paulo, v.5, n.7, p. 45-46, ago.1983.
- DOS ANJOS, Moacir. *As ruas e as bobagens: anotações sobre o delirium ambulatorium de Hélio Oiticica*. ARS: São Paulo, v. 10, n.20, dez.2012.
- FERREIRA, Guilherme P. *O fenômeno do mundo em heidegger. Existência e Arte*: Universidade Federal de São João Del-Rei, v.3, n.3, 2007.
- FRAMPTON, ARTIGAS, WISNIK. *Vilanova Artigas*. 2G: Gustavo Gili, 2000.
- KWON, Miwon. *Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity*. Arte e Ensaios: EBA-UFRJ, n.17, 2008.
- LEFEBVRE, Henri. *Prefácio: a produção do espaço*. Estudos avançados, v.27, n.79, p. 123-132, 2013.
- PALLAMIN, Vera. *Bom Retiro 958 metros: a contrapelo na cidade*. Sala Preta, v. 12, n. 2, dez. 2012, p.219.
- RAMIRO, Mário. *Grupo 3Nós3: The Outside Expands*. Parachute: Canadá, n.116, p.41-53, 2004.
- ROLNIK, Suely. *Furor de arquivo*. Arte & Ensaios: Rio de Janeiro, n.19, 2009.
- VIAJOU SEM PASSAPORTE. Arte em Revista, São Paulo, v.6, n8, p.116-119, 1984.

Dissertações e teses

- ALDANA, Erin D. *Interventions into Urban and Art Historical Spaces: The Work of the Artist Group 3Nós3 in Context, 1979-1982*. University of Texas: Austin, 2008. [Tese de Doutorado]
- LEITE, Rui Moreira. *Flávio de Carvalho (1899-1973) entre a experiência e a experimentação*. Universidade de São Paulo: São Paulo, 1994. [Tese de Doutorado]
- MESQUITA, André. *Insurgências Poéticas: Arte Ativista e Ação Coletiva (1990-2000)*. Universidade de São Paulo: São Paulo, 2008. [Dissertação de Mestrado]

PROENÇA, Maria. *A Cidade e o Habitar no Pensamento de Henri Lefebvre*. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra: Coimbra, 2011. [Dissertação de Mestrado]

OLIVEIRA-NETO, Sebastião. *Situação Prestes Maia: o processo de colaboração entre artistas, coletivos artísticos e o Movimento Sem-Teto do Centro (MSTC). Ocupação Prestes Maia/São Paulo (2003-2007)*. Universidade de São Paulo: São Paulo, 2012. [Dissertação de Mestrado]

WISNIK, Guilherme. *Dentro do nevoeiro: Diálogos cruzados entre arte e arquitetura contemporânea*. Universidade de São Paulo: São Paulo, 2012. [Tese de Doutorado]

Catálogos

LÓPEZ, Miguel et al. *Perder la forma humana. Una imagen sístimica de los años ochenta en américa latina* (catálogo). Madri: Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012.

3NÓS3, D`MAGRELA, VIAJOU SEM PASSAPORTE, GEXTU. *Top Secret: Evento Fim de Década - set. a dez. de 1979* (catálogo). São Paulo: Departamento de Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1979.

FERNANDES, Silvia. *Experiências do real no teatro* (catálogo). Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto, 2011.

GUERRERO, Inti et al. *A cidade do Homem nú* (catálogo). São Paulo: Museu de Arte Moderna.

CLARK, Lygia et al. *Lygia Clark* (Catálogo). Barcelona/Rio de Janeiro: Exposição da Fundación Tapies e Paço Imperial, 1999.

Anexos

ENSACAMENTO

1979

Roteiro das estátuas de São Paulo

1 - Museu do Ipiranga	-	realizado
2 - Rua Eça de Queiros	-	"
3 - Praça Oswaldo Cruz	-	não
4 - Trianon (Av. Paulista)		
Anhanguera	-	realizado
5 - Cemitério do Araça		
Morte	-	"
6 - Estádio do Pacaembu		
Corredor	-	"
7 - FAAP - Bruno Giorgi	-	"
8 - Praça Buenos Aires		
Mãe + 5	-	"
9 - fim da Av. Paulista	-	não
10 - Monumento às Bandeiras		
Parque Ibirapuera	-	realizado
11 - Monumento Anchieta		
Parque Ibirapuera	-	não
12 - Meninos Engrachates		
Praça João Mendes	-	realizado

fim do percurso com carro

13 - Menino do Catavento -		
Busto - O Beijo		
Largo de São Francisco	-	realizado
14 - Graças - Brecheret		
Galeria Prestes Maia	-	"
15 - Patriarca		
Praça Patriarca	-	não

3NÓS3, Ensacamento, lista de esculturas escolhidas para a intervenção (ALDANA, p.334).

NO DIA 04/08/79, DURANTE A APRESENTAÇÃO DA PEÇA "A VACA SURREALISTA", OITO PESSOAS "DESMAIARAM" NO PALCO E ALÍ PERMANECERAM POR DEZ MINUTOS. OS ATORES IGNORARAM O FATO. APÓS A PEÇA AS OITO PESSOAS IDENTIFICARAM-SE COMO INTEGRANTES DO GRUPO VIAJOU SEM PASSAPORTE.

NO DIA 12/08/79, DURANTE A APRESENTAÇÃO DA PEÇA "QUEM TEM MEDO DE ITÁLIA FAUSTA" DO TEATRO ORGÂNICO ALDEBARÃ, DUAS PESSOAS SUBIRAM NO PALCO JOGANDO BASKETE COM UMA BOLA INVISÍVEL. OS ATORES ARRANCARAM AS PERUCAS E RETIRARAM-SE DO PALCO. APÓS UM TUMULTO GENERALIZADO E SOB PRESSÃO DA PLATÊIA, QUE EXIGIU A PERMANÊNCIA DOS DOIS JOGADORES, CONSENTIRAM EM PROSSEGUIR O ESPETÁCULO. AO FINAL DA PEÇA AS DUAS PESSOAS, JUNTAMENTE COM OUTRAS SEIS, IDENTIFICARAM-SE COMO INTEGRANTES DO GRUPO VIAJOU SEM PASSAPORTE.

UMA SEMANA DEPOIS, O GRUPO VIAJOU SEM PASSAPORTE É CONVOCADO AO SINDICATO DE ARTISTAS E TÉCNICOS EM ESPETÁCULOS DE DIVERSÃO PARA PRESTAR ESCLARECIMENTOS SOBRE OS COMENTÁRIOS QUE A CATEGORIA VINHA FAZENDO A RESPEITO DE UMA VOLTA À CENA DO CCC.

INVADIRAM TEATROS!!!

Somos um grupo de oito pessoas organizadas em torno de algumas preocupações que, acreditamos, estão no centro do movimento que descreve a arte neste século. Vemos por exemplo, que a arte dia a dia vai perdendo seus "mistérios", seus truques desmascarando-se. De fato, esta atividade de iniciados vai deixando seus covis e começa a ser encontrada nas mais simples manifestações humanas.

Por isso não adianta taxar-nos de CCC, TFP ou dadaístas, apesar das mesmas pessoas assim nos chamarem. Rotulações opostas endereçadas aos mesmos indivíduos são historicamente conhecidas e provêm de mentes assustadas que defendem a manutenção do atual estado de coisas na sociedade, pois de alguma maneira, dele devem estar tirando proveito. E isto é oportunismo!

Também não andamos à cata de promoção nem queremos brincar de foder este ou aquele profissional (que absurdo!) da arte cênica, nem nossa postura é de criticar este ou aquele "espetáculo". O que nos interessa é um trabalho prático no sentido de entender e questionar as relações ator/público, palco/platêia e que aponte para o fim da dicotomia arte/vida (e apenas aponte pois nossas atividades, por si sós, jamais resolverão esta dicotomia). Interessa-nos colocar em crise a normalidade deste fato "tão natural" que é assistir a uma peça. Há anos não acontecem experiências importantes em teatros. O público assiste às peças como a um aparelho de televisão e, em alguns espetáculos, é manipulado de maneira a fazer inveja a qualquer apresentador de programa de auditório. O teatro

VIAJOU SEM PASSAPOTE. FOLHA 01 - Carta para o Sindicato de artistas e técnicos em espetáculos de diversão em esclarecimento sobre a invasão realizada na peça "A vaga surrealista" e "Quem tem medo de itália fausta", 1979 (arquivo do grupo).

cristalizou-se, é mais do que nunca um templo.

Nossas intervenções criativas só são vistas como destruidoras por aqueles "profissionais" que, vestindo togas sacerdotais, se ajoelham cotidianamente para rezar diante do palco e que se utilizam do "profissionalismo", da "seriedade", para barrar qualquer tipo de manifestação que questione seu "sacrifício" diário.

A nós interessa a liberdade de criação, de manifestação, de pesquisa, e nossas intervenções criativas estão baseadas nesse princípio.

Nossas intervenções são um convite à instauração de momentos criativos pois acreditamos que todos, os que estão no palco e os que estão na platéia, podem criar, brincar de representar. Queremos acabar com a mística das técnicas, dos dons (divinos ou não) que separam arbitrariamente os que sabem dos que não sabem, os que podem dos que não podem, os que fazem dos que engolem.

E nossas únicas armas para estas atividades propostas são nosso corpo, nossa criatividade e nossa crença na necessidade da libertação e transformação do homem.

VIAJOU SEM PASSAPOTE. FOLHA 02 - Carta para o Sindicato de artistas e técnicos em espetáculos de diversão em esclarecimento sobre a invasão realizada na peça "A vaga surrealista" e "Quem tem medo de Itália fausta", 1979 (arquivo do grupo).

WYK toq

Atenção psicóticos, eletricitistas e desocupados: vocês agora têm um lugar para se encontrar: com a presença de mais de 6 pessoas representando mais de um grupo foi fundado o CENTRO DE LIVRE EXPRESSÃO - CLE.

Trata-se de formar grupos com os mais estranhos objetivos no vasto campo da criatividade. Cada grupo deve ter uma proposta de investigação. Os resultados serão discutidos, intercambiados, divulgados. Alguns projetos já estão em funcionamento (veja abaixo), basta entrar. Ou então formar outros.

Procure o Viajôu sem Passaporte.

GEOMETRIA CAPRICHOSA
20, 200, 2000 pessoas jogarão barbantes de 1 metro de comprimento a 1 metro de altura. comparar cuidadosamente os resultados, mesmo.

QUEM É O PILOTO?
colocar a gioconda na saída de uma creche. o que se passa? quem comanda a viagem? investigação teórico/prática sobre a relação obra/público.

SUKIYAKI
sukiaki (dizem) é uma comida japonesa. preparar. comer. convidar o cônsul. lavar os pratos. criar polêmicas. escrever ensaios. comer. preparar. comer.

SONHAR
planejar sonhos, sonhar com planos, sonhos conscientes, realizar sonhos, interferir em sonhos, sonhar com interferências, sonhar com minotauros e sorvetes.

LIMITES NO CORPO
escrever com a mão esquerda, andar sem pés. subir escadas de costas, sentar com a barriga. fechar os olhos. limitar o corpo e fazer coisas.

OPERAÇÃO ENGODO
anunciar a chegada de Cassius Clay às 14 horas de sábado no aeroporto de congonghas. estará de muletas. ou muitas outras grandes e pequenas mentiras.

ALÔ ALÔ
sortear telefones, criar uma rede, discar, discar sinceramente até convencer umas tantas pessoas a continuar telefonando. fazer amigos. fazer fatos.

PROJETO ESCÂNDALO
escândalos os mais sortidos. escândalos escandalosos, invasões, tudo na medida do impossível. não aceitamos encomendas. não aceitamos trocas.

Fundado o CLE!

MITOS VADIOS. São Paulo, Jornal da tarde, 13.11.1978. Acervo pessoal de Hudinilson Jr. do 3Nós3 In. Arquivo Multimeios - Centro Cultural São Paulo.

AOS JIBAS (JOVENS INSATISFEITOS E BATAIHADORES)
-ORGANIZADORES DO EVENTO FIM DE DÉCADA

Nós da diretoria do Centro Acadêmico da Filosofia, vi~~m~~os por meio deste escrito prestar tede o nesse irrestrito, irremediável, inevitável, impreterível, louvável, apoio e incentivo à realização deste acontecimento- instante/criativo- o qual representa material e objetivamente a ponta de lança para a criação de um estado pelêmico, no confronto das idéias e de trabalhar, na situação cultural da cidade e seu cotidiano.

Reconhecemos e apoiamos também, esta iniciativa dos JIBAS, enquanto expressão (organizada) da luta pela liberdade de expressão e criação, liberdade esta, entendida no seu mais amplo contexto.

Per isso, nós, também, em nome desta liberdade acreditamos que insatisfação + batalha = verbo intransitivo jibar-ver Aurélio- é a condição fundamental para tal conquista, e "EVENTO FIM DE DÉCADA"

GESTÃO LIBERDADE E LUTA
DIRETORIA

L. ALDANA, Diretor Subintendente
Anne Marie Luman.
Trabantes
Stefanoardi
Eduardo Lourenço

São Paulo, 19 de novembro de 1969.

EVENTO FIM DE DÉCADA. Carta de apoio aos participantes do Evento Fim de Década, com assinaturas dos membros da Libelu-Libardade e Luta (ALDANA, p.413).

Para a teatrinho, só as crianças tiveram animação.

Os artistas se dividiram em grupos e cada um orientava um tipo de atividade. Conseguiram provocar mais curiosidade do que participação.

A década acabando, e o povo quase indiferente.

A década acabou ontem na praça da Sé, sem muito entusiasmo, a bem da verdade. Os artistas independentes ligados à música, artes plásticas, teatro, etc. que se reuniram para montar o Evento de Fim de Década com o objetivo de tirar as diversas formas de expressão artística de recintos restritos, incentivar a participação popular, ensinar e aprender com as pessoas da rua, conseguiram despertar no público um entusiasmo relativo. Divididos em grupos — cada um orientando um tipo de atividade (avia e balcão de trocas, o painel fotográfico, o lugar para a exibição de filmes, o espaço reservado aos calouros que quisessem cantar ou tocar algum instrumento, etc.) eles conseguiram mais despertar curiosidade do que participação. E tiveram que dividir os seus esforços e suas propostas com os camelôs habituais da praça, com os pregadores da Bíblia, com os meninos que tocavam sanfona e pandeiro à espera de alguns trocados e com o homem que — também em troca de dinheiro — cuspiu fogo como um dragão e se equilibrava perigosamente sobre as mãos com o pescoço quase tocando um amesquador escuro de garrufa, só para citar algumas, entre as suas muitas exposições inócuas.

Mesmo assim, alguns dos artistas encarecidos da organização do Evento de Fim de Década se mostravam satisfeitos.

A participação foi boa e dentro daquilo que a gente esperava conseguir com esse trabalho de intervenção urbana, explicavam Rafael França (da Escola de Comunicações e Artes da USP) e Hudinilson Jr. que, com um outro companheiro — Ramiro — compõem o grupo chamado 3 Nós 3. A gente veio aqui aprender no sentido de observar a reação das pessoas e o que sentimos foi que há uma carência de oportunidade de expressão, porque o público realmente não se envolve desde que chegamos aqui de manhã para montar o

ou perder alguma coisa. É mais no sentido de acostumar as pessoas com esse tipo de atividade artística apresentada de uma maneira simples, pelo lado do jogo, da brincadeira, etc. Eles reconheciam entretanto que as atividades "que falavam mais a linguagem do povo" eram mais prestigiadas. No caso, o "Programa de Calouros" que entusiasinou alguns raros espectadores a entrar na roda e cantar algumas coisinhas ou pegar o violão e os instrumentos de batucada para fazê-los funcionar.

Também o painel fotográfico — desses que as pessoas põem só o rosto para compor a imagem da figura desenhada — foi bem requisitado. É verdade que havia a promessa de que os participantes receberiam sua foto em casa, pelo correio. Divertido, ou pelo menos espalhafatoso, foi o dragão de pano parecido com aqueles que os chineses usam em suas festas populares. Para fazê-lo movimentar-se ondulante pela praça, bastava entrar por baixo do pano escuro e segurar um dos estandartes que o sustentavam. Depois era só circular atrás do comando dos jovens artistas que "dirigiam" o monstro e que de vez em quando lançavam um estrípite como: "hi, hi, hi, o dragão vai-te engulir".

A curiosidade cercou também o "balcão de trocas" onde jovens de longas cabeleiras, óculos redondinhos, batínhas, ténis, bolas, etc., tiraram de caixas de papelão coisas como latínhas de leite que os bancos distribuem para os que fazem poupança, talco, lenços ou uma série de objetos já desgastados pelo tempo, incitando as pessoas a efetuarem uma troca com aquilo que tivessem à mão.

— Procura bem na bolsa, minha filha, que sempre tem um bagulhinho, explicava para a amiga uma moça que já havia trocado e destrinchado várias mercadorias.

De sua parte, os artistas se esforçaram,

mas os seus convites para fazer um teatrinho ("É fácil gente, não tem segredo. Junta quatro aqui, escolhe uma roupa, combina e sai fazendo. Não precisa ter lógica"), ou para pichar com spray um painel de papel, ou ainda manipular o guichê de informações (um stand com uma abertura por onde passavam cartazes, recortes de jornal, etc. movimentados por uma espécie de roda) eles penduraram brinco nos ouvidos (depois de terem, eles próprios usado o spray para escrever "Oratório com brinco tem mais charme") movimentaram bolinhas e cubinhos de isopor e bexigas de ar com jato de ar dentro de um círculo ("acho que quem não deixar a bexiga sair do círculo ganha um prêmio", comentou um transeunte), imprimiram várias "edições extraordinárias" (na realidade uma coletânea aleatória de perguntas e respostas escritas anteriormente pelas pessoas).

Mesmo com todo o entusiasmo dos artistas, público mesmo teve o equilíbrio: comedor de fogo que, é claro, não podia convidar ninguém a fazer o mesmo que ele, mas tirava boas risadas dos que o observavam com suas histórias.

A movimentação na praça com o Fim de Década só parece não ter sido muito boa para José Ribamar dos Santos, "publicitário" que vende um remédio à base de ervas "trazido da Amazônia" e que cura tudo: "Inflamações das senhoras, cólica de fígado, pus na uretra, etc".

— É, hoje o movimento foi fraco, disse ele às 3 horas, arrumando suas coisas para embora. O que eu sei desse movimento aí? Ah, acho que não é teatro. Só que eu sou publicitário, tenho mais experiência. Primeiro a gente ganha o público com a palavra, com esse dom que a gente tem. Depois explica. Não adianta fantasia se o cara não sabe se expressar.

Vera Magno

EVENTO FIM DE DÉCADA. A década acabando e o povo quase indiferente, São Paulo, Jornal da tarde, 01.01.1980. Acervo pessoal de Hudinilson Jr. do 3Nós3 In. Arquivo Multimeios - Centro Cultural São Paulo.

O FIM DA DÉCADA

Os artistas foram à praça para dar uma oportunidade ao público de participar de sua arte

HAPPENING

Os artistas agitam a praça

Na Sé, eles procuravam aproximar-se mais do público

LENITA OUTSUKA

Da rua Direita, um enorme dragão de tecido, sustentado por cerca de trinta pessoas (lembrando vagamente o símbolo de festas orientais), saiu em direção à praça da Sé, seguida de gritos: "Li, li, li, o dragão vai engolir", "Mi, mi, mi, o dragão vai assumir" (e outras rimas menos felizes). Assim teve início, às 11 horas de ontem, o Evento de Fim de Década, iniciativa de um grupo de artistas independentes que procuram novas formas de relacionamento entre a sua atividade e o público.

A idéia de introduzir uma nova relação entre artista e público no cotidiano da cidade — daí a escolha do ponto central para a realização do evento — já existia há algum tempo. Mas só há três meses é que cerca de quarenta artistas das mais variadas áreas começaram a trabalhar efetivamente sobre o projeto, que

resultou na elaboração de treze bases dispostas na área em frente à catedral.

Segundo o projeto, em todas as bases o público teria a oportunidade de manipular os materiais de produção artística, interferindo e criando em conjunto com os artistas. Dessa forma, montou-se uma estranha quermesse na praça da Sé, para espanto de boa parte do milhão de pessoas que circulam por lá diariamente. As 10 horas, exatamente sobre o Marco Zero, o pessoal da coordenação tentava organizar os grupos para compor as bases. E a chegada do dragão, que marcaria o início das atividades, encontrou tudo ainda em fase de montagem.

A base de cinema, por exemplo (cuja proposta era encontrar novos espaços para projeção, onde o público participasse montando e sonorizando os fil-

mes, entrando e saindo quando bem entendesse), só ficou pronta depois das 13 horas. É a de escultura "d'evento" — onde materiais leves, como papel colorido, fragmentos de isopor e outros seriam soltos em jatos de ar — esbarrou na recusa do compressor em funcionar a contento.

Não faltou público: em torno de todas as bases, dezenas de pessoas acompanhavam interessadas tudo que se estava desenvolvendo. Mas a participação foi muito pequena. Tanto que foi depois de muito esforço que uma das responsáveis pela base de teatro e representação conseguiu reunir as seis pessoas necessárias para improvisar uma apresentação — e só se apresentaram os moleques que costumam cruzar a área central da cidade pedindo esmolas.

Se por um lado, entre

tanto, a população ficou curiosa com toda aquela movimentação na praça da Sé, por outro não faltaram críticas. Frases do tipo "mais bandalheira" "por que eles não vão trabalhar?" e "soltaram os loucos hoje" eram bastante ouvidas, acompanhadas de um ar francamente desaprovador. João Carlos Fortunato, representante de uma fábrica de sabonetes, não escondia a sua raiva:

"Todo mundo está mais preocupado em saber se vai ter condução para voltar pra casa. Isso aí é perda de tempo, é coisa de quem não tem nada pra fazer na vida".

Mas a dona-de-casa Ester Mendonça Fonseca, que estava fazendo compras, tinha uma visão diferente: "Ainda bem que ainda tem gente que consegue brincar e ficar contente, com tantos problemas por aí", dizia ela.

QUARTA-FEIRA, 12 DE DEZEMBRO DE 1979

Na Praça da Sé, a arte à disposição da população

Projeto "Fim de Década" leva as artes à praça

Amanhã, às 14 horas, os paulistanos têm um encontro marcado na Praça da Sé, para participar do projeto "Fim de Década", uma iniciativa de grupos de artistas independentes, que vêm pesquisando novas formas de relacionamento entre a atividade criativa e o público. Uma das organizadoras e participantes do acontecimento, Walmira Simão, explica que "se trata de uma convocação geral a todos aqueles que gostam de arte (música, teatro, artes plásticas, cinema e rádio). São 40 participantes, divididos em áreas específicas, que estarão presentes apenas para provocar estímulos, ou organizar alguma brincadeira. 'Não queremos organizar nada, diz Walmira, nem tampouco ficar na condição de meros espectadores. O importante é que todos participem, modificando, interferindo ou acrescentando alguma nova proposta.'"

Também estão sendo esperados músicos, artistas plásticos e dançarinos convidados, que tentarão introduzir, no cotidiano da cidade, uma nova relação entre as pessoas e os instrumentos de criação. "Como sistema de organização de trabalho foram elaboradas 'bases de ação' que estarão em

funcionamento independente, sob a coordenação dos organizadores do evento", explica Walmira. Essas bases de ação, num total de 13, estarão dispostas em diferentes áreas geográficas da praça, para que possa haver uma dinâmica contínua de trabalho, junto ao público em trânsito. Base I — cinema: projeção de vários filmes e audiovisual. Base II — cubos: caixas de papelão de diversos tamanhos para serem manipuladas. Base III — papel e tinta: painel de 2X3,5 metros para desenhos. Base IV — barganha e souvenir: troca de objetos sem valor comercial. Base V — guichê de informações: para receber informações é preciso manipular o objeto-guichê. Base VI — spray/bexiga/crepe/barbantes: relacionamento dos materiais. Base VII — calouros: músicos e cantores voluntários. Base VIII — representação: jogos teatrais e criativos. Base IX — dragão: construção de um dragão em tecido e papel. Base X — "lambelambe" — telão e equipamento fotográfico. Base XI — arte postal: já iniciada há um mês. Base XII — varal de fotografias: relacionamento de todas as bases, e Base XIII — escultura do evento: jatos de ar formando pequeno tufo.

EVENTO FIM DE DÉCADA. Projeto "Fim de Década" leva as artes à praça, São Paulo, O Estado de São Paulo, 12.12.1979. Acervo pessoal de Hudinilson Jr. do 3Nós3 In. Arquivo Multimeios - Centro Cultural São Paulo.

'Fim de Década', uma festa sem participantes

Nem mesmo os apelos feitos por meio de cartas, releases e cartazes durante 13 dias ininterruptos a entidades, jornais, teatros e artistas pelo projeto "Fim de Década", foram suficientes para motivar a população acostumada a passar diariamente pela praça da Sé, em São Paulo. São quase quatro milhões de pessoas que cruzam apressadamente a mais tradicional das praças paulistanas e, ontem, elas tiveram praticamente a mesma atitude dos outros dias. Poucos se detiveram diante das 13 bases dispostas em pontos diferentes da praça, e que tinham como objetivo principal introduzir no cotidiano da cidade uma nova relação entre as pessoas e os instrumentos de criação nas áreas de música, artes plásticas etc.

No entanto, houve um equívoco dos estudantes promotores do evento, explicou o sociólogo Paulo Mendes, que foi à praça para comprovar as suas suspeitas de insucesso de um encontro dessa natureza. "Como é possível, por exemplo, pretender que um simples engraxate compreenda a proposta do 'tufão'". Esse projeto foi apresentado pelo estudante de artes plásticas da FAAP, Renato Broncatelli, que pretendia provocar um minitufão com a ajuda de uma máquina compressora, cedida pela Prefeitura de São Caetano, e algumas bolinhas e cubos de isopor. No entanto, como ele próprio confessou ("sou bom apenas na prancheta"), seu projeto não funcionou e, ao invés de tufão, a possante máquina expelia menos ar do que um ventilador quebrado. Diante desse evento as suspeitas de Paulo Mendes foram comprovadas. Alcindo Santos, 14 anos, office-boy há dois, declarou que não estava entendendo nada: "Pensei que a Prefeitura estivesse limpando a praça. O moço disse que eu poderia fazer alguma coisa para participar, daí eu sai de mansinho, não sou louco". Já o grupo de música, cuja proposta deveria colocar em crise a relação músicos formados e músicos de ouvido, procurando por meio de um programa de calouros fazer com que o público cantasse e tocasse num palco improvisado, foi criticado pelas pessoas que passavam pela praça da Sé. Alunos da ECA faziam um grande esforço para manterem ao seu lado dois ou três office-boys, que não conseguiam entender a mistura de soul com rock, e muito menos ficar à vontade diante de moças bem vestidas, que os convidavam (sem graça) para dançar.

O tufão que não deu certo

EVENTO FIM DE DÉCADA. "Fim de Década", uma festa sem participantes, O Estado de São Paulo, 14.12.1979. Acervo pessoal de Hudinilson Jr. do 3Nós3 In. Arquivo Multimeios - Centro Cultural São Paulo.

Domingo, 9 de dezembro de 1979

R\$ 4 — 5.º caderno — ILUSTRADA

Artes Visuais

Fim de Década na Praça da Sé

FERNANDO CERQUEIRA LEMOS

Chegou ao fim a década de 70, sem por em cena nada de mais relevante como idéia, como caminho, trazendo apenas alguma coisa a reboque, restos de movimentos da efervescente década de 60.

Os anos 70 pouco contribuíram. Os ingredientes coridos no caldeirão da década anterior parece não ter favorecido nenhum prato substancial na década seguinte, ou por falta de algum tempero essencial — o que é menos provável — ou por inabilidade dos cozinheiros dos anos 70 — o que é mais provável — perdidos meio a receitas complexas. Incapazes talvez de gerar novas idéias, repetiram fórmulas já conhecidas ou brincaram de alquimistas, com mistura aleatória, sem que nada mais importante surgisse daí.

Talvez seja cedo demais para uma análise dos anos 70. A falta de distância, e de perspectiva portanto, impede uma observação fiel dos altos e baixos da paisagem. Paisagem que, a curta distância, não promete uma leitura otimista.

Os anos 70 se caracterizaram pela repetição e pela exatidão. Os happenings, a arte corporal, o conceitual, a arte postal e outros mídias que já se tornam acadêmicos foram fartamente reprisados, chegando, ao que parece, no fim da linha. Encontram-se hoje as vanguardas num beco sem saída.

E agora, José?

Agora? Quem sabe lá o que os anos 80 tem escondido atrás da cortina!

Mas, enquanto não chegam, vários grupos jovens de São Paulo organizam o último espetáculo para apagar as luzes pálidas da década que termina dentro de mais poucos dias.

"Evento de Fim de Década", é o nome que deram ao happening monstro que pretendem encenar na praça da Sé no dia 13, próxima 5ª feira.

"Artes Visuais", já abordou o assunto. Aliás, a proposta do artigo que publicamos nesta página no dia 25 de novembro, intitulado "Os novos istas estão chegando", de Paulo Klein, que por erro técnico saiu com autoria trocada, os artistas que formam o grupo 3Nós3, esclarecem:

O evento "Fim de Década" é um aliciação independente de um grupo de artistas e pessoas desvinculadas de qualquer controle — de qualquer empresa ou órgão. "Muito menos — dizem — da Rede Globo e da Editora Abril".

Prossiguem: "Por outro lado a Secretaria Municipal de Cultura comprometeu-se a liberar verba de mil cruzeiros para materiais que possibilitam a realização do evento. Compromisso conseguido de forma rara: cerca de 30 pessoas na sala do Secretário, nenhum conchavo, nenhum segredo e, portanto, nenhuma concessão. Até agora nenhuma virgula do projeto foi tocada.

O "happening fantástico" que as equipes de jovens artistas reunidas realizarão no próximo dia 13 na Praça da Sé, a que deram o nome "Evento de Fim de Década", tem como proposta central introduzir no estuário da cidade, em pleno centro de São Paulo, uma nova relação entre as pessoas e os instrumentos de criação, os trabalhos de arte serão feitos na hora e a população terá acesso aos materiais dessa produção. Não se trata — explicam — de uma exposição de obras de arte, mas de situações onde os participantes, artistas ou não, podem manipular livremente sua própria criatividade, utilizando materiais à sua disposição.

BASES DE AÇÃO

Como sistema de organização de trabalho serão estabelecidas "bases de

Fim de Década

NÃO MONTECE O ESTAMOS VIVOS, INTERVENÇÕES URBANAS, ENFIM: CADA UM DE ESTATUAS, ENTRAR NAS PERNAS DE TEATRO, LAMBAR DENTAS DE GALÉRIAS, PRODUZIR CINEMA NOS CALÇADOS, CONDIÇÃO HUMANA DE FIM DE DÉCADA, DIA 13/DEZEMBRO DE 79. NÃO HAVIA OBRAS ALABANDOS: NÃO É NECESSÁRIO TEREM SE GELA, 13 PROPOSTAS, EM CADA PROPOSTA A POSSIBILIDADE DE INTERVENÇÃO, TINTA, PAPEL, ROUPAS, MICROFONES, TELA DE TÁBUA, TODOS SÃO ARTISTAS, NINGUEM É ARTISTA EVENTO DE FIM DE DÉCADA. NÃO SERÁ UM FUNERAL: NÃO É NECESSÁRIO TRAJE DE LUTO, NÃO SERÁ RETROSPECTIVA: NÃO É NECESSÁRIO LEVAR LIVRO D'ORTO, AO TESSÃO SE REÚNEM EM TORNO DE UMA PROPOSTA VARIAS IDAS A SEAR DE CULTURA, O ESTADO DEVE ASSUMIR O CUSTO, SEM CENSURA, SEM CONDIÇÕES. NÃO SERÁ DOMINGO FELIZ, DIA 13 É QUINTA FEIRA, NÃO SERÁ DOMINGO NÃO É NECESSÁRIO TRAJE DE GUERRA, LEVE APENAS SEU CORPO, NÃO É ESQUEÇA DA CABEÇA OU NÃO.

Cortes do Evento de Fim de Século.

ação", num total de treze, em vários pontos da praça, para que possa haver uma dinâmica contínua de trabalho, junto ao público em trânsito.

As 13 "bases de ação" são estas: 1) Cinema. Haverá projeções de filmes em tendas, com um arauto chamando o público e também projeção de áudio-visuals; 2) Cubos. Caixas de papelão serão distribuídas pela praça, com diversos tamanhos. A proposta é reunir nessas caixas que estarão inicialmente espalhadas, criando, segundo os organizadores, "relações do tipo material/manipulação/espaco". 3) Papel e tinta. Sobre folhas de papel colados em painéis, os "aspirantes a artista" ou mesmo artistas presentes, desenharão silhuetas das pessoas (por transparência), ficando os contornos à disposição para serem pintados por quem quiser; 4) Barganha e souvenir. Sem fins comerciais serão distribuídos souvenirs que serão objetos de troca; 5) Guia de informações. Um guia como outro qualquer "informará" absurdos ou não, quando acionada uma roda por trás; 6) Spray/bexiga/crepe/barbante. A proposta é o relacionamento desses materiais, segundo regras estabelecidas pelos organizadores, condicionando assim o seu uso; 7) Proposta e funcionamento. Visa criar uma "crise" entre músicos formados e músicos de ouvido. A semelhança de um programa de calouros, atrairá o público para cantar e para tocar; 8) Representação. A proposta são jogos teatrais e criativos, onde o improviso é indispensável; 9) Dragão. Será uma construção de te-

cido e plástico, no formato de um dragão, que lembra as festas populares orientais. O dragão andará pela praça "engolindo" os transeuntes; 10) Lambe-lambe. Um telão e um equipamento fotográfico, recordando os lambe-lambe. O fotógrafo fará o retrato das pessoas que enfiarão a cabeça nos buracos do telão com cenário pintado; 11) Arte-postal. Via correio, será enviado a diversos artistas da "arte-postal" no Brasil e no Mundo, uma proposta xerografada com o tema "Quebra cabeça/Fim de Década — Praça da Sé"; 12) Varal de fotografias. Vai ser uma forma de relacionar as 13 bases. Pessoas serão fotografadas com "Polaroid" em todos os pontos e as fotos fixadas nas suas roupas. As pessoas ficarão circulando como "varais ambulantes" e 13) Escultura d'evento. Jatos de ar produzidos por seis compressores provocarão um pequeno tufão em que serão jogados papéis coloridos, fragmentos de isopor e outros materiais leves.

Essa foi a proposta apresentada a Mário Chamie, secretário de Cultura do Município, que em ofício aos organizadores, datado de 6 de novembro, prometeu dar apoio e uma verba de 68 mil cruzeiros, destinado a compra dos materiais necessários, tais como cartolinas, folhas de papel, plásticos, tintas, rolos de fita crepe etc.

Assim o projeto 37 jovens artistas, isolados ou formando os grupos "Viajou sem passaporte", "3 Nós 3", "Gexto", "d'Magrela" e "Grupo de Dança Rêve Gumiê".

EVENTO FIM DE DÉCADA. O Fim de Década na Praça da Sé, São Paulo, Folha de São Paulo, 09.10.1979. Acervo pessoal de Hudinilson Jr. do 3Nós3 In. Arquivo Multimeios - Centro Cultural São Paulo.