■

DORA LONGO BAHIA

Do Campo a Cidade

Tese apresentada à Escola de
Comunicações e Artes da Universidade
de São Paulo para a obtenção do título de
Doutor em Artes Visuais

Área de Concentração: Poéticas Visuais

Orientadora: Profa. Dra. Maria do Carmo
Costa Gross

São Paulo
2010

■

BAHIA, Dora Longo Do Campo a Cidade

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Artes Visuais.

Aprovada em:

Banca Examinadora:

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

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

Catálogo da Publicação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Bahia, Dora Longo
Do Campo a Cidade / Dora Longo Bahia. – São Paulo : D. L. Bahia, 2010.
284 p. : il.

Tese (Doutorado) – Departamento de Artes Visuais / Escola de
Comunicações e Artes / USP, 01/04/2010.

Orientadora: Profa. Dra. Maria do Carmo Costa Gross.

Bibliografia

1. Arte – Brasil – Século 21 2. Antiarte 3. Arte Jovem – São Paulo (SP)
I. Gross, Maria do Carmo Costa II. Título.

CDD 21 ed. - 700

Para Isabel e Augusto, meus pais, e
Carmela e Nelson, meus mestres.

Resumo

BAHIA, D. L. *Do Campo a Cidade*. 2010. 284 p. Tese (Doutorado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

Do Campo a Cidade é uma reflexão sobre o estatuto da obra e do artista contemporâneos. Trata da comparação entre o percurso dos jovens artistas Marcelo do Campo (1951 - ?) e Marcelo Cidade (1979 - ?). Por meio da investigação e reprodução do corpo de trabalhos de ambos, explora questões fundamentais para a arte: qual a natureza do autor contemporâneo, qual a importância do contexto de produção da obra para sua interpretação, e quais os limites entre a obra de arte, a documentação, a citação, a falsificação e o plágio.

Do Campo a Cidade é um objeto-livro. Concebido como um texto-imagem, propõe uma experiência de arte disfarçada de narrativa. Em sua apresentação gráfica, como em seu conteúdo textual, expõe uma reflexão sobre a relação entre o artista e a universidade, eliminando a lacuna entre a prática e a teoria, entre o fazer artístico e sua investigação acadêmica. Pretende responder, assim, às exigências da área de Poéticas Visuais, que privilegia pesquisas tanto teóricas quanto experimentais sobre os processos artísticos.

Palavras-chave: Arte. Política. Autoria. Documentação. Plágio.

Abstract

BAHIA, D. L. *Do Campo to Cidade*. 2010. 284 p. Tese (Doutorado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

Do Campo to Cidade is a reflection on the status of contemporary artists and their work. It is a comparison between the trajectories of the young artists, Marcelo do Campo (1951 – ?) and Marcelo Cidade (1979 – ?). By means of the investigation and reproduction of the body of work of each one of them, it explores fundamental questions about art: what is the nature of the contemporary author; what is the importance of the context in which the work of art is produced for its interpretation; and what defines the borders between a work of art, a documentation, a

quotation, a falsification and a plagiarism. *Do Campo to Cidade* is a book-object. It was conceived as a text-image to propose an art experience disguised as a narrative. In its graphic presentation as well as in its textual content, it exposes the relation between the artist and the university, eliminating the gap between practice and theory, between the making of art and its academic investigation. In this way, it aims to meet the demands of the Visual Poetics field that favors both theoretical and experimental researches about the artistic processes.

Key-words: Art. Politics. Authorship. Documentation. Plagiarism.

Sumário

PRÓLOGO	15
MARCELO DO CAMPO	23
MARCELO CIDADE	103
EPÍLOGO	253
BIBLIOGRAFIA	275

Prólogo

-

Quando rejeitou o cubismo, Duchamp estava na realidade recusando a autossuficiência da pintura, sua "seriedade excessiva, sua concepção sagrada de missão e fervor religioso"¹. Suas investigações estéticas eram permeadas pelo vulgar, pelo obsceno e pelo escabroso. Evidenciavam sua posição contra uma obra de arte autônoma e resguardada de qualquer contato com o mundo real.

Duchamp comprovou que o modo de produção dos signos afetava o próprio processo de conhecimento. Abriu caminho para práticas artísticas inusitadas que pretendiam restabelecer a afinção entre a arte e o mundo real. Essas investidas formavam a insatisfação dos artistas com

relação à progressiva conversão da obra de arte em mercadoria, e invadiam outras áreas como as do político e do social. Apesar de muitas vezes espantarem o público e irritarem a crítica, acabaram por subverter paradigmas comportamentais e alterar os processos simbólicos e imaginários.

Com o passar do tempo, o vulgar, o obsceno, o escabroso e outros procedimentos artísticos antes inusitados foram absorvidos pelo mercado. As manifestações culturais marginais foram capturadas, os procedimentos de resistência popularizados, a "subversão" transformada em mercadoria². Toda insubordinação artística foi completamente anulada pelo capitalismo³.

¹ KRAUSS, *O fotográfico*, 2002, pp. 77-78.

² Já em 1956, Guy Debord e Gil Wolman, em "Um guia prático para o desvio", identificavam a necessidade de ultrapassar o mero escândalo e utilizar a herança literária e artística da humanidade com objetivos de guerrilha: "Já que a oposição à noção burguesa de arte e gênio artístico se tornou há muito um sapato velho, o bigode que Duchamp pintou na Mona Lisa não é mais interessante do que a própria Mona Lisa sem bigode. Nós precisamos empurrar este processo ao ponto de negar a negação" (DEBORD, Um guia prático para o desvio [A user's guide to détournement], em *Les Lèvres Nues*, 1956).

³ Rosalind Krauss descreve o capitalismo como o "senhor do *détournement*" pois ele absorve todo protesto de vanguarda, desviando-o em proveito próprio. Da mesma maneira, toda "crítica institucional" acaba sendo sugada pelas mesmas instituições de marketing global das quais depende para seu sucesso e apoio (KRAUSS, *A voyage on the North Sea*, 2000, pp. 33-34).

Na atual conjuntura, toda “novidade”⁴ já surge obsoleta, como resultado de uma corrida frenética e infrutífera contra um mercado inelutável que tudo devora, digere e regurgita. Qualquer ação, situação ou experiência de arte “marginal” é anulada por meio de sua coisificação e mercantilização, ou esvaziada por meio de sua espetacularização. Pelo simples fato de existir, torna-se tão mercadoria quão uma pintura ou escultura tradicional⁵. Quanto mais “marginal” e “vanguardista” for o epíteto adotado pelo artista, mais satisfeito fica o mercado ao incorporá-lo ao sistema, e comprovar, assim, sua onipotência sobre a pretensa subversão. Quais são então as opções

do artista? Assumir o papel de bobó da corte? Reivindicar a posição alienada de “silêncio político”? Bravatear um comportamento marginal? Mas marginal a quê, se, no mundo capitalista, não existe “fora”?

Do Campo a Cidade é uma investigação a respeito dessas questões. É uma ficção equívoca, na qual o protagonista – Marcelo Cidade – personifica o artista insatisfeito. Esforça-se por subverter as relações amigáveis entre a arte e o poder representado pelo mercado, numa sociedade aprisionada num eterno presente que se autoconsome ininterruptamente. Sua história foi criada em paralaxe⁶ à de Marcelo do Campo, motivo de minha

⁴ Walter Benjamin define o novo como “uma qualidade independente do valor de uso da mercadoria. É a origem desse halo intransferível das imagens produzidas pelo inconsciente coletivo. É a quintessência da falsa consciência cujo agente incansável é a moda. Este halo do novo se reflete, tal como um espelho noutro, no halo do sempre-outra-vez-igual” (Walter Benjamin, *Poesia y Capitalism: Iluminaciones II*, trad. Jesús Aguirre e Roberto Blatt [Madrid, Taurus, 1980], p. 186, citado em BUCK-MORSS, *Walter Benjamin*, 2005, p. 44).

⁵ Na sociedade de consumo massivo, o “artista marginal” desapareceu como figura específica, pois a atitude perceptual que ele encarnava antes, agora impregna a consciência histórica. O mesmo se pode dizer das figuras históricas benjaminianas – a prostituta, o *flâneur* e o colecionador – nas quais todos nos transformamos. (BUCK-MORSS, 2005, op. cit., p. 123).

⁶ Segundo o filósofo esloveno Slavoj Žižek, “a paralaxe não é simétrica, composta de dois pontos de vista incompatíveis do mesmo X: há uma assimetria irredutível entre os dois pontos de vista, uma torção mínima. Não temos dois pontos de vista, temos um ponto de vista e o que foge a ele, e o outro ponto de vista preenche o vazio do que não podemos ver do primeiro ponto de vista” (ŽIŽEK, *A visão em paralaxe*, 2008, p. 47).

dissertação de mestrado. Do Campo corporifica aquele artista ingênuo que, em meados do século passado, acredita ser capaz de subverter o mercado e agir na marginalidade, evidenciando o entrecruzamento entre arte e ação política⁷.

Marcelo Cidade é Marcelo do Campo, renomeado, adaptado e transferido para o capitalismo tardio⁸. Sua história propõe um jogo simbólico de desestabilização social, revela as con-

dições imbricadas no fazer artístico e propicia a formação de constelações revolucionárias com o presente⁹. Reafirma minha crença na relação entre arte e ação política¹⁰, e na responsabilidade do artista, tanto por sua obra quanto por suas implicações públicas. Da mesma forma que um governante, um cientista, um professor ou um religioso, o artista tem que estar ciente das articulações de sua obra com as instituições de poder – sejam elas, o Estado, a mídia ou o poder

⁷ A palavra política pode ser definida como a arte de lidar com a cidade (do grego *politikē: tékhnē* [arte] e *polis* [cidade]), ou seja, agir sobre a sociedade, questionar paradigmas, sinalizar novas formas de organização e preconizar mudanças.

⁸ Utilizo o termo capitalismo tardio para referir-me ao período caracterizado pela expansão das grandes corporações multinacionais, pela globalização dos mercados e do trabalho, pelo consumo de massa e pela intensificação dos fluxos internacionais do capital. No capitalismo tardio, a aceleração do tempo de giro do consumo e a superação das barreiras espaciais transforma a produção de imagens e sistemas de signos na “mercadoria” ideal para a acumulação do capital (HARVEY, *Condição pós-moderna*, 1992, p. 260).

⁹ Segundo Walter Benjamin, a arte tem um aspecto dialético que desempenha uma função política vital: a mútua desmistificação entre realidade material e expressão estética. Por um lado, a arte necessita de elementos da história material para sua interpretação para que esses “tesouros” culturais deixem de ser apetrechos da classe dominante. Por outro lado, ela proporciona uma iconografia crítica para decifrar essa mesma história material, de maneira que seus elementos ainda possam constituir uma constelação revolucionária com o presente (BUCK-MORSS, 2005, op. cit., p. 40).

¹⁰ Acredito que a arte é uma ação política pois interfere nas ações, no comportamento e nas crenças da comunidade, conectando memória e porvir, sujeito e objeto, situação e existência. Para salientar o paralelo entre arte e política (ou seria a paralaxe?), aproprio-me da definição dada pelo filósofo esloveno Slavoj Žižek para o ato político radical e aplico-a ao ato artístico experimental. Segundo Žižek, um ato político radical é “uma intervenção específica num contexto sociossimbólico.” Apesar de sempre estar situado num contexto concreto, não é inteiramente determinado por ele. Este “Ato” sempre envolve um risco radical, já que “é um passo no desconhecido, sem garantias quanto ao resultado final – por que? Porque um Ato altera retroativamente as próprias coordenadas em que interfere” (ŽIŽEK, *Bem-vindo ao deserto do real*, 2003, p. 75).

econômico privado, representado pelos colecionadores e investidores. Se não está satisfeito com o estado dessas articulações, deve tentar subvertê-las por meio de estratégias condizentes com a conjuntura em que vive. Reproduzir manobras utilizadas pelas vanguardas históricas é tão ingênuo quanto fazer uma ilustração da situação. Reivindicar uma posição de silêncio político é, mais que ingênuo, perigoso – considerando o destino dos artistas nos regimes totalitários – ou mesmo criminoso – atentando para o poder público dos artistas¹¹. Em meio ao ar-

rastão cultural promovido pelo mercado que tudo consome e padroniza, o artista precisa criar estratégias de guerrilha.

Marcelo Cidade foi estruturado sobre essas estratégias. É uma imagem disfarçada de verdade¹². Apresenta um autor constituído por meio da utilização do plágio e da criação coletiva, que precipita sua própria diluição. É um discurso de resistência sequestrado da antiarte e dos situacionistas, que justifica procedimentos idiotas, sarcásticos e aflitivos. É uma obra composta por trabalhos

¹¹ LIPPARD, O dilema, em BATTCOCK, *A nova Arte*, 1986, p. 185.

¹² No primeiro volume de *Em busca do tempo perdido*, Marcel Proust define a imagem como o único elemento essencial na estrutura das emoções humanas: "Esses acontecimentos eram os que sucediam no livro que eu lia; na verdade, as personagens a quem afetavam não eram 'reais', como dizia Françoise. Mas todos os sentimentos que nos fazem experimentar a alegria ou o infortúnio de um personagem real só se produzem em nós por meio de uma imagem dessa alegria ou desse infortúnio; todo o engenho do primeiro romancista consistiu em compreender que, sendo a imagem o único elemento essencial na estrutura de nossas emoções, a simplificação que consistisse em suprimir pura e simplesmente as personagens reais seria um aperfeiçoamento decisivo. Um ser real, por mais profundamente que simpatizemos com ele, percebemos-lo em grande parte por meio de nossos sentidos, isto é, continua opaco para nós, oferece um peso morto que nossa sensibilidade não pode levantar. Se lhe sucede uma desgraça, esta só nos pode comover em uma pequena parte da noção total que temos dele, e ainda mais, só em uma pequena parte da noção total que ele tem de si mesmo é que sua própria desgraça o poderá comover. O achado do romancista consistiu na idéia de substituir essas partes impenetráveis à alma por uma quantidade igual de partes imateriais, isto é, que nossa alma pode assimilar. Desde esse momento, já não importa que as ações e emoções desses indivíduos de uma nova espécie nos apareçam como verdadeiras, visto que as fizemos nossas, que é em nós que elas se realizam e mantêm sob seu domínio, enquanto viramos febrilmente as páginas, o ritmo de nossa respiração e a intensidade de nosso olhar" (PROUST, *No caminho de Swann*, 2006, p. 118).

alheios, precários, triviais e com divulgação incontrolada, que anulam seu valor de troca.

Sua existência mitológica e suas obras de autoria duvidosa manifestam a supressão de qualquer resquício de heroísmo do artista marginal ou de aura da obra de arte. Contraditório, impreciso e escorregadio, ilustra o desmanche¹³ cultural da conjuntura atual, sinaliza o aparecimento de novos processos simbólicos e submete-os à reflexão histórica.

¹³ O professor Luiz Renato Martins, em seu curso *Formação e desmanche de um sistema visual brasileiro moderno*, chama de desmanche a situação atual da arte visual brasileira: "A tônica dominante se mostra bem outra desde o início da década de 1980. A tendência pró-capitalista predomina e permeia todos os setores da vida social e simbólica. A lógica deste ponto de vista é a de que não existe alternativa ao capitalismo e à 'globalização', ou a de que o 'mercado' constitui a única realidade possível. Concomitantemente, entraram em desuso as práticas de reflexão histórica. O fim do ciclo histórico da arte moderna ou das vanguardas, que no Brasil constituíram fenômenos tardios e vigentes até a década de 1970, foi acompanhado pela extinção da esfera simbólica e social da crítica." (MARTINS, *Formação e desmanche de um sistema visual brasileiro moderno*, acesso em: julho de 2008).

Do Campo

■

■

**MARCELO
DO
CAMPO
1969-1975**

DORA LONGO BAHIA

Para Gustavo Müller Ayrosa, mestre querido.

*Sujeito da obscuras
(Lacan + Žižek)*

The time is out of joint: O cursed spite,
That ever I was born to set it right!

(HAMLET, I, V, 211-212)

SUMÁRIO

Marcelo do Campo 1969-1975	
Introdução	09
Biografia	17
Apêndice	59
Criação e Emancipação de Marcelo do Campo	
Ficha técnica	75
Bibliografia	77
Agradecimentos	79

Arte na universidade /
desobediência

Camela

Sobrepostos de tempo

formação

cinema

situacionista

formalismo aliado X suspensão

autógrafa - animado

arte X vida

Manuel é um

artista midiático

conceitual

abstrato

Miguel

política sobreposição estética

paródico → wpa

Chris Porden Mather-Clark

C. Meinel

M. Mammon

Duchamp

INTRODUÇÃO

Qual o sentido de se fazer uma pós-graduação em Poéticas Visuais? Estimular a reflexão do artista sobre a própria obra ou conhecer os processos de criação de um artista seriam questões pertinentes à pesquisa universitária? Em minha opinião, um trabalho universitário deve produzir conhecimento para a comunidade, explorar campos obscuros que acrescentem dados ao conjunto de informações e princípios apreendidos pelo homem. Dentro da área de Poéticas Visuais, o pesquisador deve acrescentar a isso uma investigação prática sobre o fazer estético: subjetivo e complexo. Como professora de uma faculdade de artes plásticas em São Paulo, acredito na necessidade de trabalhos que, além de decifrar os processos criativos dos pesquisadores, possam servir como fonte de referências para nossos estudantes.

Por essas razões, em meu mestrado, optei por fazer uma investigação sobre um momento histórico, ainda um tanto sombrio mas, fundamental como referência para a jovem arte contemporânea: o começo dos anos 70. A partir da década de 60, os limites da obra de arte vinham sendo questionados de diversas maneiras. As importantes revoluções sociais e cultu-

rais que se deram por todo o mundo - o movimento estudantil, o onda hippie, as manifestações contra o racismo ou em prol do feminismo - permeavam a produção artística do período. As propostas dos artistas dessa época invadiam outras áreas, como arquitetura e desenvolvimento social, e aconteciam, muitas vezes, por meio de ações e instalações efêmeras.

Essas então novas propostas vêm sendo retomadas por vários jovens que encontram dificuldade para ter contato com a história recente da produção artística do país. Os registros dessa produção são escassos e muitas vezes precários pois, apesar de a situação artística no Brasil não ser diferente da do resto do mundo ocidental, as circunstâncias dessas investigações eram peculiares.

Por um lado, o difícil acesso a equipamentos de vídeo - caros e raros - e a ausência de uma demanda de documentação visual decorrente do pouco valor atribuído a esses experimentos pelo circuito artístico nacional condicionaram os registros das novas propostas efêmeras a fotografias precárias e, em alguns casos raros, filmes super-8 sem grande qualidade técnica.

Minha Antonia

Por outro lado, a documentação, ainda que fundamental para a arte experimental, podia ser considerada prova incriminatória no Brasil de então. A ditadura militar, estabelecida em 1964, perseguia artistas e intelectuais, levando muitos deles ao exílio. Apesar das circunstâncias adversas, alguns criadores mantiveram-se no país, desenvolvendo uma resistência cultural à política do governo. Grande parte da produção artística de oposição aconteceu dentro das Universidades, principalmente nas faculdades de arquitetura e filosofia. As faculdades de arquitetura tinham a característica de incorporarem questões sociais a questões estéticas, propondo a intersecção da arte com a vida e tornando-se importantes centros artísticos e políticos.

Em dezembro de 1968, a instauração do Ato Institucional número 5 (AI-5), medida provisória que restringia a liberdade do cidadão brasileiro, legalizou os atos

de tortura e censura e as perseguições implacáveis aos centros de produção de cultura, como as universidades e a imprensa, atochando ainda mais a situação repressora no Brasil. Em abril de 1969, a Universidade de São Paulo foi atingida por um decreto que aposentava três de seus professores, entre eles, João Batista Vilanova Artigas, professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e responsável pelo projeto de seu novo prédio. As idéias socialistas e estéticas de Vilanova Artigas foram uma forte influência para os jovens estudantes da FAU. Muitos alunos, estimulados por ele, investigavam os limites entre arte e arquitetura, arte e teatro, arte e cinema, arte e filosofia e, acima de tudo, arte e vida.

É o trabalho de um desses artistas recalcitrantes, Marcelo do Campo, que decidi recuperar e analisar em minha pesquisa de mestrado. Entrei em contato com sua obra pela primeira vez, ao pesquisar

1968

primeiras

Abaixo a ditadura

COLEGAS

CCC V

antes to

Abdi

MEVEU

informações sobre o projeto de Vilanova Artigas para o novo prédio da FAU no campus da USP. Junto às plantas de Artigas, encontrei cópias heliográficas de desenhos contendo os seguintes dizeres: Planta modificada por Marcelo do Campo. Os desenhos eram, na maioria das vezes, absurdos pois contrariavam as normas da arquitetura. Alguns deles mostravam cortes, fragmentações ou edificações impossíveis de serem realizados. Outros continham elementos que transformavam o equilíbrio modernista do projeto original numa ficção surrealista.

Instigada por essas aberrações arquitetônicas, procurei informações na biblioteca da FAU sobre o autor dos desenhos. Defrontei-me, então, com os registros de uma interessante produção artística desenvolvida por jovens, nas rampas da Faculdade, durante os anos negros da ditadura. Apesar de terem participado ativamente do circuito artístico dos anos 70, muitos desses então jovens

artistas não continuaram produzindo um trabalho de arte relevante, enveredando pelas mais diversas carreiras. Suas pesquisas artísticas problematizavam os limites da obra de arte, e a precária documentação arquivada na biblioteca da FAU é seu único vestígio.

Em meio a essa frágil documentação, vim a conhecer outras obras de Marcelo do Campo. Esses registros - textos e algumas imagens de ações e intervenções - são o único indício das obras de Marcelo, todas efêmeras. Entrevistando seus antigos colegas, consegui informações e fotografias de arquivos pessoais que viabilizaram a reconstrução de uma breve biografia de Marcelo do Campo. Essa biografia é o centro desta pesquisa que visa, através do trabalho de um entre muitos jovens artistas, chamar a atenção para um período ainda nebuloso de nossa história.

Dora Longo Bahia
São Paulo, julho de 2003

desenhos (?)
fotos: Evandro Teixeira

Em atividades dúbias como
arte ou derramamento de sangue
se apela para critérios como
eficiência ou trabalho.

ICH GLAUBE GOTT IS TOT

Acima:

Desenho atribuído a Marcelo do Campo.

Páginas 18 e 19:

MANIFESTO FOEHN - Front Ordinaire pour une Esthétique Helvétique Neutre
Berna, 1969.

Páginas 20 e 21:

QUAND LES ATTITUDES DÉFORMENT LES ALTITUDES - FOEHN

Ação coletiva de 22 de março a 27 de abril, Berna, 1969.

O espetáculo tem o fim em si (não
quer chegar a outra coisa q
nº seja a si pp)

Situação - montanha

vivida

(ser aí e ser para além)

BIOGRAFIA

Marcelo do Campo nasceu em São Paulo, em 1951. Filho de uma professora e de um jornalista, desde cedo frequenta ambientes cultos. Estuda no Ginásio Estadual Vocacional Oswaldo Aranha, onde aprende, com seus professores, a importância da integridade política e cultural.

Em 1968, seu pai muda-se para Paris, trabalhando como correspondente político do jornal O Estado de São Paulo. Marcelo, ao terminar o colégio, vai morar com o pai, na Europa. Envolve-se com uma estudante de arte de origem suíça e vai morar numa república em Genebra. Forma, com alguns jovens artistas residentes na Suíça, o FOEHN (Front Ordinaire pour une Esthétique Helvétique Neutre). O objetivo do grupo era explorar os limites do objeto, da experiência e das instituições de arte por meio de ações coletivas.

De 22 de março a 27 de abril de 1969, toma parte da manifestação Quand les attitudes déforment les altitudes, realizada em Berna. Ela consistia na ocupação de um bunker de papelão construído pelos artistas do FOEHN. Essa construção serviu como moradia para o grupo, durante a exposição Quand les attitudes deviennent forme, curada por Harald Szeemann, no

Kunsthalle da cidade. A ação pretendia ironizar o isolamento político e cultural adotado pela Suíça no pós-guerra, ao mesmo tempo em que criticava a ausência da participação de artistas locais na exposição. Os integrantes do FOEHN realizaram um filme sobre a permanência do grupo no bunker. Imagens desfocadas denunciavam a dificuldade de comunicação entre as pessoas e, principalmente, entre o povo suíço. A trilha sonora do filme consistia na sobreposição de vozes masculinas declamando diálogos de filmes do cineasta suíço Jean-Luc Godard e textos científicos sobre entropia.

Ainda na Suíça, com os membros do FOEHN, Marcelo realiza o filme A bout de souffle, de 1969, no qual um rapaz asfixia doce e lentamente uma jovem que encara a câmera. Mais uma vez, Marcelo homenageia Godard, apropriando-se do título de seu filme de 1960. Inicia, aqui, uma reflexão sobre os papéis do homem e da mulher que reaparecerá em alguns de seus trabalhos.

Em meados de 1969, Marcelo retorna ao Brasil e, em 1970, ingressa na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, fazendo parte da segunda turma que iniciou o curso no

1959?

1968

MANIFESTO FOEHN

P

Pourquoi foehner?

Parce que le contexte est fondamental pour la compréhension de l'oeuvre d'art.

Parce que la spécificité du temps et celle de l'espace sont des éléments constitutifs de la formalisation de l'oeuvre d'art.

Parce que le rapport entre temps - espace - oeuvre - spectateur est l'essence même de l'oeuvre d'art.

Parce que le temps et l'espace sont des abstractions relatives.

Parce que l'oeuvre d'art n'existe qu'en tant que tel.

Parce que le présent sans présentation est illisible et invisible.

Parce que toute représentation est impossible.

Parce que l'oeuvre doit être originelle/originale.

Parce que l'artiste est à l'origine de l'oeuvre d'art.

Parce que l'oeuvre d'art n'existe pas.

Parce que l'artiste n'existe pas non plus.

Warum Foehn?

Weil Zusammenhang fuer das Verstaendnis eines Kunstwerks von grundsatzlicher Wichtigkeit ist.

Weil Zeit - und Raumspezifitaet elementare Teile des formalen Wesens eines Kunstwerkes sind.

Weil die Beziehung zwischen Zeit, Raum, Werk und Publikum

die Essenz des Kunstwerkes bildet.

Weil Zeit und Raum relative Abstraktionen sind.

Weil das Kunstwerk nur in seiner Kunstwerklichkeit existiert.

Weil die Gegenwart ohne Darstellung weder lesbar noch sichtbar ist.

Weil alle Repraesentation unmoeglich ist.

Weil das Kunstwerk urspruenglich/einmalig sein muss.

Weil der Kuenstler am Ursprung des Kunstwerkes ist.

Weil das Kunstwerk als solches nicht existiert.

Weil der Kuenstler als solcher auch nicht existiert.

Perché foehnare?

Perché il contesto è fondamentale per la comprensione dell'opera d'arte.

Perché la specificità del tempo e quella dello spazio sono degli elementi costitutivi della formalizzazione dell'opera d'arte.

Perché il rapporto fra tempo - spazio - opera - spettatore è l'essenza stessa dell'opera d'arte.

Perché il tempo e lo spazio sono delle astrazioni relative.

Perché l'opera d'arte non esiste in quanto tale.

Perché il presente senza presentazione è illeggibile ed invisibile.

Perché tutta rappresentazione è impossibile.

Perché l'opera d'arte deve essere originaria/originale.

Perché l'artista è all'origine dell'opera d'arte.

Perché l'opera d'arte non esiste.

Perché l'artista non esiste nemmeno lui.

Acima:
QUAND LES ATTITUDES DÉFORMENT LES ALTITUDES - POEHN
Livro - tiragem de 80 exemplares, Berna, 1969.

À direita:
A BOUT DE SOUFFLE
Super-8, 1969.

~~GODARD~~
~~DEBORD~~

À esquerda:

QUAND LES ATTITUDES DÉFORMENT LES ALTITUDES - POEHN
Super-8, 1969.

prédio de Vilanova Artigas na USP. Os veteranos achavam o prédio grande e dispersivo e sentiam falta dos dias da Maranhão, onde trocavam idéias e experiências artísticas com os vizinhos da FAAP, do Mackenzie e da Maria Antonia.

Marcelo sempre quis ser artista, mas escolheu estudar arquitetura por ideologia. Desprezava o objeto artístico e acreditava na arte enquanto manifestação ou experiência. Achava que a Faculdade de Arquitetura o instrumentaria melhor do que a Escola de Belas Artes para a realização de um trabalho de arte integrado e politicamente atuante na sociedade.

Nesse período, no Brasil, a política e a Universidade andavam de braços dados. Muitos professores da FAU, como Paulo Mendes da Rocha e Vilanova Artigas, tinham sido afastados por terem convicções diferentes das do governo. Os alunos que frequentavam essa faculdade, por sua vez, ou eram ativistas políticos ou alienados.

Na FAU, Marcelo entra em contato com as doutrinas arquitetônicas de origem modernista. Seus professores apresentaram-lhe os princípios do arquiteto suíço Le Corbusier que muito influenciavam a arquite-

tura brasileira. Le Corbusier acreditava que "as forças transcendentais da geometria devem prevalecer" e projetava seus edifícios para um homem idealizado. Pressupunha a existência de um sujeito utópico - matemático, racional, vertical e proporcional - que vivesse em perfeita harmonia com seu trabalho e com a sociedade. Para Marcelo, estes preceitos estavam condenados à falência inevitável se aplicados à realidade brasileira.

Ao investigar opções para o antropomorfismo racional proposto por Le Corbusier, Marcelo familiariza-se com os escritos do artista surrealista Roberto Matta sobre a arquitetura do tempo. Nascido em Santiago do Chile, em 1912, Roberto Matta chegou em Paris em 1935, quando foi projetista no escritório de Le Corbusier. Por dois anos, trabalhou com o arquiteto na planificação da Ville Radieuse.

Em 1938, Matta refuta pela primeira vez o antropomorfismo racional de Le Corbusier. Em seu artigo Mathématique Sensible - Architecture du Temps, propõe a inviabilidade de uma arquitetura com desenhos lineares e regulares. Suas idéias contrariam a noção de mathématique raisonnable de Le Corbusier. O projeto arquitetônico

Le Corbusier
L'urbanisme
Paris: Vincent
Fricol et cie, 1966
P. 166

F.A.U. PLANTA DO 2º PAVIMENTO MODIFICADA POR MARCELO DO CAMPO
Cópia heliográfica, 1971.

Ad infinitum

F.A.U. PLANTA DO SUBSOLO MODIFICADA POR MARCELO DO CAMPO
Cópia heliográfica, 1971.

F.A.U. PLANTA DO 1º PAVIMENTO MODIFICADA POR MARCELO DO CAMPO
Cópia heliográfica, 1971.

F.A.U. CORTE A-A E B-B MODIFICADO POR MARCELO DO CAMPO
Cópia heliográfica, 1971.

F.A.U. CORTE C-C E D-D MODIFICADO POR MARCELO DO CAMPO
Cópia heliográfica, 1971.

F.A.U. PLANTA DAS FACHADAS MODIFICADA POR MARCELO DO CAMPO
Cópia heliográfica, 1971.

F.A.U. PLANTA DA COBERTURA MODIFICADA POR MARCELO DO CAMPO
Cópia heliográfica, 1971.

de Matta versa sobre a temporalidade do ambiente construído e é motivado por um sujeito decididamente não racionalizado, maleável e mutante, em oposição ao homem modular utópico de Le Corbusier.

Às máximas de Roberto Matta, Marcelo incorpora teorias de Robert Smithson com o intuito de estabelecer uma resistência ao modelo arquitetônico prevalente no Brasil. Marcelo conhece Smithson em 1969, em Berna, por ocasião da exposição Quand les attitudes deviennent forme. Procurado pelos integrantes do FOEHN, Smithson participa de uma reunião do grupo, na qual expõe suas idéias sobre a entropia nas artes. Gericamente, a entropia pode ser entendida como o grau de desordem ou incerteza de um sistema, ou ainda como caos, desorganização, acaso. Aplicada à arte, ajudava a conceituar as novas pesquisas e experimentações.

Enfatizando objetos que aparentemente configuravam uma "história inativa" ou um "dreno de energia", Smithson considerava que a arte recente incorporava uma "redução sistemática de tempo", enquanto o "valor da noção da ação em arte" era progressivamente aniquilado. Disso resultavam obras que revelavam a própria

deterioração temporal ou "desevolução", neutralizando o "mito do progresso". A noção de obra terminada, completa, total é substituída pela idéia de arte como prática ou uso.

Impulsionado pelas teorias de Matta e Smithson, Marcelo conclui que toda obra arquitetônica é um monumento à ordem social, uma convocação emitida para impor medo, uma tentativa humana de dominação e superação da natureza. Realiza uma série de desenhos intervindo nas plantas do prédio da FAU concebido por Artigas, com a pretensão de alterar a lógica dos originais e propor a inviabilidade de uma arquitetura com traçados simétricos e regulares. Com essa atitude, Marcelo não só pressupõe a falência do ideal humano de ordem como critica o modelo arquitetônico perfeito da época.

Logo no primeiro ano na Universidade, Marcelo integrou o Movimento Terrorista Andy Warhol (MTAW), formado por estudantes de artes e arquitetura de diversas escolas. Eles usavam pseudônimos e realizavam intervenções efêmeras, anônimas e muitas vezes violentas em espaços arquitetônicos. Tinham como base as teorias de Smithson, que versavam tanto

*See Pamela M
Object to be destroyed -
the work of Gordon
Matta-Clark, London
The MIT Press,
2000, p. 40.*

projeto para o novo futebol

origem: prática coletiva de movimento
batalla campal

generalidades: O Brasil conquistou, pela primeira vez na história do futebol, o título de vice-campeão mundial, em 1970.

a competição: 2 equipes de 11 jogadores, que durante 90 minutos, divididos em 2 tempos regulamentares de 45 minutos, disputam o domínio da bola com o pé amarrado aos pés de um jogador da equipe adversária, de forma a conduzi-la às costas do gol adversário. Vence a partida a equipe que introduzir o maior número de vezes a bola dentro do gol inimigo.

o campo: O campo de futebol é um retângulo de superfície preferivelmente gramada, cujas dimensões oficiais são, de largura, 4 a 75 m e de comprimento 90 a 110 m.

projeto para o novo futebol

O gol terá 7,32 m de largura por 2,44 m de altura, ficando sua rede e apêndice de largura máxima de 12 cm. O gol deve ser construído de forma a permitir a passagem de uma rede portadora para imobilizar o goleiro.

desenho atribuído a Mido
Campo

Metal

Páginas 34 a 36:
MOVIMENTO TERRORISTA
ANDY WARHOL

MTAW
26 de outubro de 1970

MTAW

Mac - salas
numero

participação no
mercado

romântico/simbólico

sobre a progressiva desintegração da forma quanto sobre a irreversibilidade de determinadas situações que tendem naturalmente para o caos. As agressões do MTAW à arquitetura funcionavam como metáfora da destruição da ordem imposta pelo homem civilizado. Esses ataques aspiravam a fragmentar a estabilidade social. A violência contra a arquitetura era, para esses jovens, uma violência contra o homem, contra o projeto humano de transformação da natureza.

A partir do segundo ano do curso, Marcelo inseriu em seu trabalho referências explícitas à tortura e à censura. Em ações realizadas na Universidade, relaciona o cotidiano brasileiro com o cerceamento violento à liberdade ocorrido durante os anos do AI-5. Junto com os integrantes do MTAW, realiza inúmeras "ações-jogos de futebol", nos quais os jogadores estão ora amarrados, ora vendados, ora amordaçados.

Sempre preocupado com a situação política brasileira e explorando a ambigüidade do espaço e sua condição transitória, cria a série Ambiência, encenada nas salas da FAU. O único registro existente da série é um fragmento de um filme em

super-8, datado de 1971, chamado Ambiência 2. Nele, uma jovem, vestida com uma farda de oficial do exército está sentada encarando a câmera. Um homem mascarado anda ao seu redor, falando-lhe e estapeando-lhe o rosto. A câmera estática e o ritmo lento da ação produzem no espectador uma sensação de cumplicidade com o agressor. Este, apesar de vestido como um marginal, com uma meia de seda na cabeça, inflige à jovem uma tortura doméstica, quase delicada. A jovem, apesar de maquiada e penteada como uma modelo, está vestida como um militar. Sua imobilidade frente ao agressor torna-a forte. Marcelo explora, mais uma vez, a ambigüidade das relações entre o homem e a mulher, o fraco e o forte, o certo e o errado, colocando o observador num estado de suspensão entre situações e julgamentos opostos.

Em 1972, Marcelo do Campo inscreve-se na VI JAC (Jovem Arte Contemporânea), exposição organizada por Walter Zanini, no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo. Os participantes seriam escolhidos por sorteio e receberiam, cada um, um dos 84 lotes do espaço de exposições. Infelizmente o projeto Situ-Ação não foi um dos agraciados.

Situações:

Rimbaud
situationnista

SITU-AÇÃO
MAC, São Paulo, 1972.

Debord

Nele, Marcelo reproduz assinaturas de artistas responsáveis pela ampliação da definição de arte em "objetos-situados" a eles associados. Mesmo sem participar oficialmente da exposição, Marcelo prossegue com a realização de seu projeto, assinando como R. Mutt os mictórios do MAC.

Nos anos que se seguiram, Marcelo desenvolve uma série de ações refletindo sobre a realidade política brasileira.

EM PANANDO A
REALIDADE CRUA
Ação, São Paulo, 1972.

Realidade

deleuze tempo Acontecimento

ACONTECIMENTO 1
Ação, FAU-USP, 1972.

estopim

Em Empanando a Realidade Crua, por exemplo, utiliza ingredientes da culinária para empanar um exemplar da revista Realidade. Nesta ação de 1972, comenta, ironicamente, a alienação do povo brasileiro em relação à situação política do país. Marcelo compara o ato de empanar - encapar, disfarçar o sabor e a aparência - com a divulgação do milagre econômico e dos feitos positivos do governo brasileiro que mascaravam as perseguições ideológicas, a intervenção dos censores e os atos de tortura perpetrados pelos militares no poder.

Na série Acontecimento, Marcelo dispara tiros com uma pistola calibre 38, em direção a símbolos da Pátria. Em Acontecimento 1, Marcelo atira nas estrelas da bandeira nacional, em Acontecimento 2, no L.P. com a trilha sonora da copa do mundo de 1970 que se tornara hino popular, em Acontecimento 3, no cartaz comemorativo do sesquicentenário da independência do Brasil. Essas ações estabeleciam uma situação de equivalência entre vítimas de execuções e símbolos de um patriotismo hipócrita. A primeira delas, realizada no salão caramelo da FAU, foi interrompida por policiais que levaram presos vários estudantes, inclusive Marcelo.

ACONTECIMENTO 1
Ação, FAU-USP, 1972.

CLP • 11614

O MARAVILHOSO FUTEBOL BRASILEIRO

A Taça Jules Rimet é do Brasil.

Definitivamente, no.

O cobijado *trêfio* - a imagem do esforço que é o peço de todas as vitórias - pertence de fato e de direito ao maravilhoso futebol brasileiro.

E como foi linda e empolgante a conquista do Selecionado Brasileiro de Futebol!

Na História da Copa do Mundo, vivemos uma aventura romântica no Uruguai, uma longa viagem frustrada à Itália, uma esperança não confirmada na França, uma tragédia nacional no Maracanã, uma derrota dramática na Suíça, duas glórias empenhadas na Suécia e no Chile e uma ridícula tentativa na Inglaterra.

Agora, o México, onde os grandes atletas brasileiros festejam milhares de corações, entre risos e lágrimas.

Nêze LP - faz iniciativa da Copacabana do Nono Campeonato Mundial de Futebol, cu Camargo, Haroldo Fernandes, Ruy Porto, José Caetano Associada de Rádios.

É um disco histórico. Um documentário, a música transbordante alegria do País do Futebol.

O mais cobigado de todos os troféus, ~~das~~ mãos do homem, de ouro ou não, é

Defettivamente sono!

Antonio Porro

Narração: DOA DE CAMARGO, HAROLDO FERNANDES.

ANTÔNIO JOSÉ CABRAL e JOYÁ JUNIOR

Montagem: MÁRIO BICCA e WALTER MELLO

Trilogem: JOSÉ PEREIRA JR.

Coordenação e Produção: ANTONIO PORTO

Comentários: RUI PORTO

A proposta de nossa **INTE BRASIL** é uma unidade Cofid em distribuição associada com a Organiza

SOM

INDÚSTRIA E COMÉRCIO S/A.

DISCOS
COPACABANA

Criação da Copa:
LUIZ TUMMINELLI

audio-tape realizada nos estúdios da
SUPER RÁDIO TUPI

ACONTECIMENTO 3
Ação, FAU-USP, 1972.

90 milhões em ações

**NESTA CASA
TODOS AMAM
O BRASIL**

**CONTRIBUIMOS PARA A REABILITAÇÃO DA
CRIANÇA DEFEITUOSA**

**1822 - ANO DO SESQUICENTENÁRIO DA - 1822
1972 - INDEPENDÊNCIA DO BRASIL - 1972**

PROMOÇÃO DA REDE MUNICIPALISTA DE DIVULGAÇÃO E IMPRENSA

ACONTECIMENTO 2
Ação, FAU-USP, 1972.

LE DÉJEUNER SUR L'HERBE
Ação, Galeria Luisa Strina,
São Paulo, 1974.

Em 1974, Marcelo abandona a Faculdade de Arquitetura e aprofunda-se em seu trabalho artístico. Continua explorando os limites da definição de arte, questionando o valor do objeto artístico e a importância da marca do artista. Participa, com a ação Le déjeuner sur l'herbe da exposição inaugural da Galeria Luisa Strina, em dezembro desse mesmo ano.

A ação consistia numa releitura da pintura de Édouard Manet e é o último trabalho de Marcelo de que se tem registro. Num fragmento de 12 minutos de um filme documental, vê-se uma jovem nua deitada em uma mesa forrada de grama e um rapaz de terno que reclinase sobre ela e começa a lambê-la o rosto. A câmera é fragmentada e trêmula, gerando uma sensação nauseante no observador. Marcelo relaciona, aqui, questões artísticas com questões éticas. Relendo a obra homônima de Manet, transforma a jovem nua numa Branca de Neve contemporânea, imersa num sono de morte à espera do príncipe.

O rapaz vestindo traje social - o príncipe - tenta, em vão, despertá-la por meio de lambidas que, ora parecem um tipo de abuso sexual, ora uma manifestação de carinho de um animal doméstico: um cão, um gato. Marcelo explora a complexidade dos relacionamentos entre homens e mulheres. Em Le déjeuner sur l'herbe, a figura do homem aparenta força: vestida, posicionada no alto, sobre a mulher, acariciando, abusando e alimentando-se dela. Entretanto, demonstra ser também frágil, equilibrando-se sobre um corpo inerte e tentando, em vão, reanimá-lo através de procedimentos utilizados por animais dóceis, domesticados e dependentes.

No final de 1975, desiludido com os rumos da sociedade brasileira, Marcelo do Campo abandona suas investigações artísticas. Muda-se para Florianópolis para dedicar-se ao surfe e à criação de abelhas. Desde então, não se tem mais notícia de seu paradeiro.

LE DÉJEUNER SUR L'HERBE
Ação. Galeria Luisa Strina,
São Paulo, 1974.

Mamet etc

Flipped
 Situa Homosk
 anônimo
 heterosismo —
 — gravas as
 semelhanças
 entre D e M
 — mudança
 de sexo
 feminismo?

Marcelo do Campo em abertura de exposição na Galeria Luisa Strina, São Paulo, década de 1970.

Marcelo
 Anarquismo
~~Amoral~~
 transparação
 transitorie//
~~punk~~
 Superação = superação + realização
 Brasil
 deriva deriva mitogeografia
 S/ assinar
 ou
 controlar
 PLAGIATO É NECESSÁRIO
 deriva ≠ citação
 (autoridade
 pônica)

These fables, however ridiculous, had their abettors;
 posterity either implicitly believed them, or,
 through a vanity natural to mankind, pretended that they did.

OSSIAN

James Mepheron, Esq.

verdade petrificada = mentira

APÊNDICE

Marcelo do Campo divide-se em duas partes: *Marcelo do Campo 1969-1975* e *Criação e Emancipação de Marcelo do Campo*. A primeira, apresentada previamente, é uma ficção sobre um jovem artista que teria trabalhado entre 1969 e 1975. A segunda aparece como um desdobramento da primeira; ou seja: trata-se de uma investigação sobre as questões envolvidas na criação deste personagem e de sua obra; bem como uma análise da relevância deste estudo para a discussão artística contemporânea.

Exposição de Marcelo do Campo
no Centro Universitário Maria Antônia,
São Paulo, 2003.

Exponção retrospectiva

CRIAÇÃO E EMANCIPAÇÃO DE MARCELO DO CAMPO

Esposito

Meu propósito inicial era discutir a importância da individualidade do artista para a formação de um paradigma de análise da sua produção, isto é, investigar se é correto afirmar que o artista fez o que fez, do modo que fez, porque ele tem essas e aquelas características individuais (idade, sexo, saúde, anomalias orgânicas, gostos, disposições, desenvolvimento intelectual, reminiscências, afetos, predileções etc). No decorrer do trabalho outras questões se tornaram importantes como, por exemplo: o que seria uma obra de arte contemporânea, qual a relevância do contexto para seu entendimento e qual a relação entre a obra, caso ela seja efêmera, e sua documentação? Em minha opinião, toda

obra de arte é um estado de suspensão entre a realidade e sua representação. O contexto de produção de uma obra de arte é decifrado a partir dela e não pode ser entendido como uma precondição para a sua existência. A documentação de uma obra de arte efêmera, apesar de fundamental para a história da arte, não deve ser considerada como a obra em si.

Marcelo do Campo visa questionar o estatuto real da obra e do artista contemporâneos, discutindo os limites entre a obra de arte e sua documentação, a importância do contexto de produção da obra de arte para sua interpretação e a necessidade da existência do objeto para a experiência de arte se concretizar.

Com as laças
Constatações

Marcelo do Campo foi inspirado na produção do escritor Fernando Pessoa e de dois artistas que levantam questões importantes sobre a natureza da obra de arte: Marcel Duchamp e Robert Smithson. Trata-se de criadores cujos trabalhos, apesar de abordarem assuntos diversos de formas distintas, investigam a relação artista-obra. Pessoa inventa o heterônimo refletindo sobre autoria e coerência estilística. Duchamp se utiliza de pseudônimos para assinar seus ready-mades, questionando a importância da individualidade e do toque mágico do artista para a obra. Smithson propõe uma experiência de arte situada a meio caminho entre a percepção sensível da obra e sua documentação.

O escritor Fernando Pessoa questiona a relação entre autor e artista criando diversos heterônimos. O heterônimo, à diferença do pseudônimo, designa um autor imaginário com características e tendências marcadamente distintas das do seu criador. Estas influenciariam a obra do autor imaginário que se distanciaria da obra do criador do heterônimo. Álvaro de Campos, Alberto Caeiro, Ricardo Reis são alguns dos heterônimos de Fernando Pessoa. Cada uma dessas criaturas/autores tinha características próprias e distintas e

até biografias curiosamente inventadas pelo criador/autor.

Marcel Duchamp já questionava a importância da individualidade do artista por meio do uso de pseudônimos e da apropriação de objetos desde o começo do século XX. Em 1916, funda a Sociedade dos Independentes. Na primeira exposição organizada pelo grupo, apresenta um urinol de porcelana com o título *Fonte* e a assinatura R. Mutt, que é recusado pelo júri (do qual ele fazia parte). Em 1920, Duchamp cria *Rose Selavy*, um alter ego feminino com o qual realiza diversos trabalhos e posa para fotografias travestido, encarnando a personagem. A intenção era trocar de identidade e a primeira idéia foi adotar um nome judeu; sendo católico, considerou que seria uma grande mudança passar de uma religião a outra. Como não encontrou nenhum nome que lhe agradasse, decidiu trocar de sexo, o que, segundo ele, era muito mais simples! Apesar de trocar de identidade, Duchamp manteve, todavia, em sua obra, uma coerência formal e conceitual. O uso de pseudônimos e a criação de uma personagem, no caso de *Rose Selavy*, não significaram a elaboração de um conjunto de obras paralelo. *Rose Selavy* é a assinatura que parte da obra de Marcel Duchamp traz.

Finalmente gostaria de citar a obra de Robert Smithson como fator importante para o desenvolvimento da obra de meu heterônimo. No início dos anos 60, a chamada neovanguarda - composta por artistas como Robert Morris, Carl Andre, Eva Hesse, Richard Serra, Mel Bochner e Robert Smithson - começou a formular uma teoria e exercer uma prática de arte que se concentrava menos na execução de um objeto que fosse formalmente pertinente e terminado do que numa arte que revelasse os processos de sua execução ou "inexecução".

Smithson, formado na faculdade de arquitetura, desenvolve uma pesquisa na qual a localização específica da obra e o percurso do observador se tornam fundamentais para a experiência artística. Seus escritos sobre a relação entre *Site* e *Non-site* propõem um diálogo entre o trabalho feito ao ar livre e seu deslocamento para dentro, emoldurado pelo espaço da galeria, por meio de fotografias, mapas e espécimes geológicos recolhidos no lugar. Ambas as situações estão presentes e ausentes ao mesmo tempo e a experiência de arte encontra-se na relação entre elas. Entretanto, a condição fugaz da maioria dos trabalhos de arte da década de 60 transforma a documentação

na obra em si. A experiência de arte centrada na relação entre a obra efêmera e a documentação tem que ser imaginada pelo observador. Essas documentações contêm, portanto, uma relação paradoxal de presença e ausência e acabam por tornar-se um "documento não-documento".

Assim como fez Fernando Pessoa, decidi criar um heterônimo com uma biografia e uma poética próprias. Parafraseando Duchamp e homenageando-o, comecei por mudar de sexo, o que é mais simples que mudar de religião, e inventei um nome comum na língua portuguesa mas ao mesmo tempo uma tradução de "Marcel Duchamp": Marcelo do Campo. Diferentemente de *Rose Selavy*, Marcelo teria um trabalho artístico próprio, independente do meu. Influenciada pela teoria sobre *Site* e *Non-site* de Smithson, decidi que a obra de Marcelo do Campo só seria percebida por meio de documentação precária, um índice do verdadeiro trabalho. No caso de Marcelo do Campo, a relação paradoxal "documento não-documento" dá-se de maneira diferente do que no de Smithson. A obra é construída como documento de uma possibilidade de realidade. A realidade documentada é falsa e, portanto, o documento como tal também o é.

2

Anti-feminismo

Schwabsky, Barry
"Opinings: Behind Milhazes",
em Artforum, volume
XXXIV, n.º 9, maio,
1996, p. 96

A opção por um heterônimo masculino visa questionar a classificação preconceituosa do trabalho de artistas mulheres como arte feminina. Essa freqüente leitura supervaloriza uma qualidade pessoal do artista em detrimento das propriedades objetivas da obra e atira-a numa vala comum: a da arte feita por pessoas do sexo feminino. Características semelhantes nas obras de artistas do sexo feminino e masculino geram interpretações diferentes; muitos aspectos são considerados parte integrante de um abstrato universo feminino se presentes na obra de artistas mulheres, enquanto, se presentes no trabalho de artistas do sexo masculino, são analisados segundo critérios formais ou estéticos. Chavões de feminilidade, ou seja, submissão, lar, fragilidade, beleza, doçura, maternidade, etc são aplicados à obra de diversas artistas. Leda Catunda, por exemplo, trabalha sobre suportes alternativos (tecidos e plásticos utilizados em decoração) que se tornam, aos olhos da crítica, um depoimento sobre a situação social da mulher como dona de casa, esposa e mãe. Na pintura de Beatriz Milhazes, a iconografia utilizada pela artista é considerada, por Barry Schwabsky, "uma forma de piedade tradicionalmente feminina", vinculando-a à artista mexi-

cana Frida Kahlo pela fascinação de ambas por "ornamentos femininos - rendas, bordados, babados e fitas"

Apesar do termo universo feminino ser freqüentemente associado à arte feita por mulheres, o trabalho de artistas homens nunca recebe uma classificação relacionada ao sexo do artista. Ou seja, na análise de uma obra de arte, o dado sexual não tem, em todos os casos, importância decisiva, mas somente se o artista for mulher. Se for homem, o dado perde essa relevância.

Da mesma forma, a característica racial só influi na leitura da obra do artista se ele não for branco, e a preferência sexual, se ele for gay. O pintor Jean-Michel Basquiat, no livro *Artoday*, por exemplo, aparece no capítulo "Minorias Raciais" enquanto seus contemporâneos (Julian Schnabel, Eric Fischl, Kenny Scharf e David Salle) estão catalogados como "Nova Arte em Nova Iorque".

Proponho, então, um heterônimo do sexo oposto ao meu para refletir, por meio de uma ambigüidade autoral, sobre a importância das características individuais do artista para a análise de sua obra.

Lucie-Smith, Edward

Artoday, London: Phaidon, 1995. pp. 434-435, 300-301

3

A produção efêmera de Marcelo do Campo visa questionar o valor atribuído à obra de arte e à marca do artista. Para tanto, sua obra compõe-se de documentações precárias de criações coletivas ou de autoria discutível, problematizando, assim, a relevância de um objeto de arte autoral, material e raro para a experiência de arte.

Até a 2ª Guerra Mundial, existiam critérios formais objetivos para definir uma obra de arte. As características da estrutura plástica de um objeto determinavam sua qualidade artística. O recém-criado mercado de arte usufruía de critérios objetivos como materialidade, unicidade e autoria para estimar comercialmente o objeto artístico. Uma obra de mármore valia mais do que uma de feltro, uma pintura mais do que um múltiplo e uma escultura feita por um mestre mais do que uma feita por um de seus discípulos.

No entanto, os experimentos artísticos ocorridos a partir dos anos 50 ocasionaram a expansão da definição de arte, flexibilizando suas fronteiras com outros campos como a ciência, a filosofia ou simplesmente a vida cotidiana. Com as pesquisas artísticas de nomes como Yves

Klein e James Lee Byars, a obra de arte passou a ser um sistema de relações a ser experimentado.

O trabalho *Zone de sensibilité picturale immatérielle*, proposto por Klein, em 1962, já descartava a necessidade do objeto material para a fruição da experiência de arte. Nas décadas de 60 e 70, vários artistas desmontaram ainda mais a noção tradicional de obra de arte. Andy Warhol radicalizou a proposta duchampiana de que qualquer objeto poderia ser arte. Com as caixas de sabão Brillo Box, de 1964, Warhol relativiza a importância da forma, fragilizando os limites entre objetos artísticos e bens de consumo. Além dessa desconstrução da obra de arte, várias propostas artísticas passam a permeiar áreas conceituais. Joseph Beuys, por exemplo, invade o território da política, pregando que todo homem é um artista, que todo trabalho físico é um trabalho criativo e que a criatividade é o capital gerador dos bens mais importantes para o fortalecimento de uma economia.

Finalmente, ainda nas décadas de 60 e 70, nos Estados Unidos, os artistas da chamada neovanguarda enfatizam o processo de deterioração do objeto de arte. O

tem tudo
feitos por um
artista

objeto artístico se desmaterializa por completo tornando-se difuso e quase imperceptível.

Nos anos 90, a intensificação do uso de tecnologias industriais e digitais vulgarizou as possibilidades de reprodução de uma imagem ou objeto. A obra de arte torna-se quase totalmente impessoal, e extingue-se a relação indiciária que esta mantinha com o artista. Ele, muitas vezes, não chega nem mesmo a tocá-la, terceirizando sua execução e montagem. Além disso, a reprodutibilidade da obra incrementa seu caráter impessoal. A matriz digital, diferentemente das utilizadas nas práticas tradicionais de gravura, além de poder ser reproduzida indefinidamente, não se desgasta com uma tiragem grande. Tanto a matriz, quanto o original e as cópias passam a ser formal e conceitualmente idênticos.

A estrutura plástica de uma obra deixa, portanto, de ser determinante para seu status de arte. Assim como um objeto artístico pode ser igual a um artefato doméstico, industrial ou mesmo a um acidente natural, uma imagem de arte pode ser formalmente idêntica a uma imagem documental, publicitária ou científica.

Uma obra de arte passa a ser "qualquer coisa" feita por um artista.

Apesar das inúmeras experiências que transformaram radicalmente as noções burguesas de obra de arte, o mercado reluta em abrir mão de seus padrões conservadores. A fim de manter o valor pecuniário do objeto artístico, ele se apóia, então, em paradigmas obsoletos.

O primeiro e mais importante paradigma em que o mercado de arte se apóia para avaliar uma obra é a crença renascentista na condição genial do artista e em seu toque mágico. Enquanto no Renascimento, essa crença se desenvolveu a partir da intenção do artista acrescida de sua habilidade técnica, hoje em dia, ela fundamenta-se apenas na sua intenção em fazer arte. Devido à vulgarização do objeto artístico, essa intenção do artista torna-se essencial para a definição de arte, e sua marca registrada, fundamental para a valorização da obra. A autoria passa a ser determinante para a avaliação de um trabalho artístico. Um objeto qualquer é mais valorizado do que outro por ter sido magicamente tocado por este ou aquele criador. O artigo de arte distingue-se, assim, de seu similar não-artístico,

porém confunde-se com a relíquia ou com o fetiche. Coisas como um guardanapo com a caligrafia de Basquiat ou um cartão postal com a assinatura de Beuys passam a ser consideradas falaciosamente obras de arte.

O segundo paradigma debilitado em que o mercado contemporâneo se baseia para avaliar uma obra de arte é a unicidade. Uma pintura ou uma escultura em mármore tinha um valor condicionado ao fato de serem únicos indícios de um determinado virtuosismo. Hoje, muitas obras provêm de um aparato tecnológico que pode reproduzi-las indefinidamente. O mercado contemporâneo impõe, perversamente, uma qualidade de peça única a artigos passíveis de serem repetidos, com o único intuito de lhes atribuir um valor de obra de arte.

O terceiro e último paradigma utilizado pelo mercado de arte para valorizar indevidamente uma obra é sua materialidade. Como vimos acima, muitas obras de arte contemporâneas não aparecem como uma estrutura sólida e compacta com um mínimo de estabilidade, unidade e composição. A imaterialidade de muitas experiências artísticas e o cruzamento nebuloso entre

arte e uma série de outras coisas criaram uma confusão na avaliação das obras contemporâneas. Como definir, então, um valor de acordo com sua constituição material? Como estabelecer o valor comercial de uma pilha de guloseimas ou de uma parede cheia de vaselina? Qual o sentido de se "possuir" uma instalação efêmera por meio de documentos que dão direito à sua propriedade? Por que uma fotografia registrando uma ação artística vale mais do que uma cópia xerox da mesma imagem?

falta unidade?
existe?

Rever

4

AI-5

definição
para o
lugar

Estabeleci a produção artística de Marcelo do Campo entre 1969 e 1975, período de instauração do AI-5 (Ato Institucional número 5), para homenagear os muitos jovens que romperam com as formas artísticas tradicionais e foram ignorados pela história, por falta de registros adequados.

Na virada da década de 60, os limites da obra de arte estavam sendo questionados de diversas maneiras. As importantes revoluções sociais e culturais que sucederam por todo o mundo - o movimento estudantil, o onda hippie, as manifestações contra o racismo ou em prol do feminismo - permeavam a produção artística da época. As propostas dos artistas invadiam outras áreas como arquitetura e desenvolvimento social e aconteciam, muitas vezes, por meio de ações e instalações efêmeras.

Ao pesquisar as manifestações culturais em São Paulo, nesse período, com o fim de produzir adequadamente a obra de Marcelo do Campo, encontrei referência a vários artistas que questionavam a natureza da obra de arte. Várias exposições como as JAC (Jovem Arte Contemporânea) curadas por Walter Zanini, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo,

mostravam as novas propostas artísticas. Para Zanini, o museu deveria se tornar um espaço "operacional" para abrigar a arte conceitual, processual e desmaterializada que vinha sendo feita.

Apesar das várias exposições que abrigaram as novas propostas artísticas, muitos desses jovens acabaram desaparecendo historicamente, bem como os registros de suas experiências. Por um lado, o difícil acesso a equipamentos de vídeo - caros e raros - e a ausência de uma demanda de documentação visual acarretada pelo pouco valor atribuído a esses experimentos pelo circuito artístico condicionaram os registros das propostas efêmeras a fotografias precárias e, em alguns casos raros, filmes super-8 sem grande qualidade técnica.

Por outro lado, a documentação, ainda que fundamental para a arte experimental, podia ser considerada prova incriminatória no Brasil de então. A ditadura militar instaurada em 1964, vivia seus piores dias. O AI-5, medida provisória que restringia a liberdade do cidadão brasileiro, legalizou os atos de tortura e censura e as perseguições implacáveis aos centros de produção de cultura, como

5

Rio - SP
Indivíduo / coletivo
Oficina / oficina

as universidades e a imprensa. Da mesma maneira que em outros lugares e épocas, a vanguarda artística brasileira estava intimamente relacionada com os movimentos revolucionários. A própria palavra vanguarda é um termo utilizado em oposição à retaguarda, para definir as frentes de ataque numa guerra.

A arte contemporânea brasileira aclamada internacionalmente estrutura-se sobre as questões levantadas por dois artistas que viveram e trabalharam no Rio de Janeiro: Lygia Clark e Hélio Oiticica. Suas obras problematizavam os limites entre arte e vida, assim como o faziam muitos de seus contemporâneos na Europa, no Japão, nos Estados Unidos.

Em São Paulo, nos anos 60, julgava-se que os artistas estavam mais envolvidos com os limites formais da obra de arte do que com os limites entre a arte e a vida. Essa consideração pode ser resultado de diversos fatores.

Primeiramente, a diferença entre a produção paulista e a carioca pode ser atribuída a um recém formado mercado de arte paulista, fruto do rápido crescimento industrial da cidade de São Paulo e ávido por objetos passíveis de serem comercializados.

A Bienal de São Paulo promovia a arte institucional, colocando São Paulo, ainda que muito mais provinciana do que o Rio, no grande mercado internacional. Em contrapartida, a inexistência de um mercado de arte no Rio de Janeiro possibilitou o de-

Outro fator a ser levado em consideração é a diferença entre os grupos culturais que se manifestavam contra o governo militar no Rio e em São Paulo. No Rio de Janeiro, seguindo os passos da geração anterior, os jovens expressavam-se contra o sistema por meio das artes plásticas. Assim como Oiticica ou Clark, mantinham uma obra, que, apesar de manter a ênfase no artista criador, era transgressora e oposicionista. Em São Paulo, as ações culturais com mais poder de contestação eram teatrais. Gru-

O trabalho de Marcelo do Campo tem como objetivo instaurar uma reflexão sobre essa produção paulista quase desaparecida.

formando difícil
a identificação
dos autores

ainda

6

As faculdades de arquitetura em São Paulo se transformaram em importantes centros políticos e artísticos. O AI-5, de 13 de dezembro de 1968, institucionaliza a tentativa de produzir uma universidade, dócil, acomodada e medíocre. Em abril de 1969, a USP é atingida por um decreto que aposentava três de seus professores, entre eles, João Batista Vilanova Artigas, professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e responsável pelo projeto de seu novo prédio. Além de Vilanova Artigas, a FAU teve vários de seus funcionários e alunos perseguidos por razões ideológicas.

Apesar de Marcelo do Campo ser um personagem fictício, todo seu contexto de trabalho é real, possível e povoado por uma série de artistas com vidas e propostas semelhantes às dele.

7

O objetivo primeiro da imagem documental é registrar fielmente lugares específicos e ações efêmeras para a posteridade, comunicar eventos via a pretensa transparência do meio, ou seja, sem a interferência deste na relação entre o signo e seu registro. Este é, contudo, fixo dentro de um esquema prévio determinado pelos limites do instrumento utilizado. No caso da fotografia, por exemplo, o instrumento, composto pelo fotógrafo e pela câmera, estabelece as características da imagem - contraste, enquadramento, cor etc. Essa interferência produz ambigüidade e erro na decifração das imagens, invertendo o sentido tradicional de documentação enquanto um registro fiel. Nunca se pode inferir com segurança as qualidades de um objeto ao qual não se tem acesso direto, mas apenas através de investigação instrumental.

Aquilo considerado como o registro fiel da realidade de 30 anos atrás nos elucida mais a respeito do documento do que da realidade documentada. A pretensa transparência do meio torna-se quase totalmente opaca e adquire uma certa autonomia.

7

8

A realidade passa a ser filtrada por uma outra realidade que a sobrepuja. Marcelo do Campo evidencia a opacidade do formato da imagem documental em relação à transparência da realidade passada.

documentada

Marcelo do Campo é uma situação específica, ou seja, algo que ocorre num território e num momento determinados que apenas podem ser identificados a partir de sua existência.

No caso de *Marcelo do Campo*, estabelece-se uma situação específica paradoxal de presença e ausência simultâneas. Por um lado, a vida de Marcelo do Campo é uma ficção, mas o contexto ao qual pertence é real: o artista é uma criação imaginária de Dora Longo Bahia situada num determinado momento histórico. Apesar de fictício, o artista é uma possibilidade de fato, já que muitos de seus contemporâneos desenvolveram pesquisas semelhantes às dele. As circunstâncias nas quais a obra de Marcelo do Campo teria se desenvolvido são genuínas e tornam, portanto, sua existência convincente. Entretanto, esta só pode ser entendida dentro de um contexto específico real: o da arte paulista de vanguarda do início dos anos 70.

Por outro lado, a obra de Marcelo do Campo é real e seu contexto é falso: a obra foi, na verdade, executada por Dora Longo Bahia num contexto artificial. Todos os trabalhos de Marcelo foram, com efeito, planejados e produzidos. Sua documentação

foi construída, contudo, num formato ardidioso que remete a outra época. Desta vez, a obra só pode ser compreendida como um deslocamento no tempo cujo objetivo é estimular uma experiência de arte.

Logo, *Marcelo do Campo* pertence e não pertence simultaneamente a duas esferas distintas: a da arte produzida nos anos 1970 e a da arte produzida nos anos 2000. A primeira pretende questionar os limites entre arte e vida; a segunda, criar um deslocamento no tempo como estímulo para uma experiência de arte.

FICHA TÉCNICA

Ambiência 2:

Encenado e filmado em vídeo digital na FAU-USP, em 2000, com a participação de Dora Longo Bahia, Matthias Schmitt-Rhaden.

Cabelo e maquiagem: Max Gutiez.

Fotografia: Priscila Farias.

Edição e finalização: Lobo.

Le déjeuner sur l'herbe:

Encenado e filmado em vídeo digital na Galeria Luisa Strina, em 2000, com a participação de Dora Longo Bahia, Maira Voltolini, Marina Eisler, Matthias Schmitt-Rhaden, Max Gutiez, Monique Schenkels, Priscila Farias.

Cabelo e maquiagem: Max Gutiez.

Fotografia e Vídeo: Priscila Farias.

Edição e finalização: Lobo.

A bout de souffle:

Filmado em super-8, na Ecole Cantonale d'Art du Vallais, em Sierre, na Suíça, em 2001, com a participação de Bastien Valloton, Dia Theodorou.

Edição e finalização: Dora Longo Bahia

Front Ordinaire pour une Esthétique Helvétique Neutre:

Criado na Ecole Cantonale d'Art du Vallais, em Sierre, na Suíça, em 2001, com a

colaboração de Acacio Santo, Adriana Coppio, Bastien Valloton, Cédric Marsens, Clare Goodwin, Dia Theodorou, Fulvio Bressan, Gaspard Buma, Georges Pfruender, Jean-Michel Baconnier, Kwan Ng, Nadine Kuehne, Nathanael Udriot, Siddartha Sugasi, Stephanie Bolliger, Sylvie Coia, Viviane van Singer.

Quand les attitudes déforment les altitudes:

Encenado e filmado em super-8 na Ecole Cantonale d'Art du Vallais, em Sierre, na Suíça, em 2001, com a participação de Acacio Santo, Adriana Coppio, Bastien Valloton, Cédric Marsens, Clare Goodwin, Gaspard Buma, Jean-Michel Baconnier, Nadine Kuehne, Nathanael Udriot, Siddartha Sugasi, Sylvie Coia.

Edição e finalização: Dora Longo Bahia

Movimento Terrorista Andy Warhol - 26 de outubro de 1970:

Encenado e fotografado na Galeria Luisa Strina, em 2001, com a participação de André Komatsu, Carla Zaccagnini, Carolina Parra, Felipe Gonzalez, Flávia Lobo, Jan Fjeld, Lia Chaia, Mateus de Paula Santos, Paula Ordonhes, Silvia Cruz, Tiago Judas.

Fotografia: Eduardo Brandão.

Colaboração: Priscila Farias.

AGRADECIMENTOS

Situ-Ação:

Encenado e fotografado em São Paulo, em 2003, com a participação de Newton Leitão.

Fotografia: Dora Longo Bahia,
Colaboração: Christopher Marton, Maria de Fátima Cordeiro, Joana Stickel, Keila Alaver, Marton & Marton.

Empanando a Realidade Crua:

Encenado e fotografado em São Paulo, em 2003, com a participação de Newton Leitão.

Fotografia: Dora Longo Bahia,
Colaboração: Keila Alaver, Maria Isabel Longo Bahia, Paula Tinoco.

Acontecimento 1:

Encenado e fotografado na FAU-USP, em 2003, com a participação de Newton Leitão, Caio Bava.

Fotografia: Dora Longo Bahia,
Colaboração: Cristina Haapalainen Ambar, Luis Augusto Ambar.

Fotografias:

Acervo pessoal de Luisa Strina, acervo do Centro Universitário Maria Antônia.

Reproduções fotográficas:

Edouard Fraipont, José Fujocka.

Manipulação de imagens:

José Fujocka.

Ampliações fotográficas:

Bete Savioli.

Projeto gráfico:

Arco W Comunicação e Design.

Versão em inglês:

Renata Laureano

www.nocampo.com.br

Primeiramente, gostaria de agradecer a Gustavo Müller Ayrosa por ter me re-ensinado a escrever. Gostaria, também, de agradecer a Marco Giannotti, meu orientador neste projeto, pela paciência e pela confiança e a Carmela Gross e Miguel Chaia por terem participado de meu exame de qualificação e de minha banca em setembro de 2003. Seus comentários sinalizaram pontos que me fizeram remodelar alguns aspectos do trabalho. Decidi inserir uma introdução, determinando uma terceira voz a meio caminho entre a ficção e a realidade; decidi repetir uma mesma parte do texto nos diferentes três momentos da dissertação, estabelecendo entre eles um elo de identidade; decidi acrescentar no apêndice uma ficha técnica real das obras, situando-as, assim, tanto na década de 1970 quanto nos anos 2000.

À Carmela, gostaria ainda de agradecer por suas aulas excepcionais na pós-graduação da USP nas quais discutia-se o processo criativo e a relação entre o artista e a obra. Seus argumentos e as leituras indicadas por ela me ajudaram a esclarecer e a diferenciar minha relação com a obra de Marcelo do Campo de minha relação com Marcelo do Campo como obra.

Ao Miguel, agradeço pelas conversas informais que tivemos sobre a relação entre arte e política e pelos escritos emocionantes que ele me enviou. Suas reflexões me indicaram caminhos para entender a diferença entre a produção artística paulista e a carioca durante a ditadura e abriram meus olhos para a relação de Marcelo do Campo (e de Marcelo do Campo) com as idéias Situacionistas.

Finalmente, gostaria de agradecer a Agnaldo Farias, Akio Aoki, Ana Paula Cohen, Augusto Mestres Bahia, Caetano de Almeida, Carlos Fajardo, Cauê Alves, Evandro Carlos Jardim, Gabriel Borba, Georges Pfruender, João Bandeira, Larissa Abi-Zeid, Lorenzo Mami, Luisa Strina, Maria Isabel Longo Bahia, Marianita Perrone, Martin Grossman, Mateus de Paula Santos, Peter Pál Pelbart, Priscila Farias, Regina Araki, Rodrigo Naves e todos aqueles que tornaram Marcelo do Campo real colaborando na produção de suas obras.

Todos que, como eu, misturam ficção e realidade e acreditam em mentiras, tornando-as reais.

Dora Longo Bahia
São Paulo, setembro de 2006.

Cidade

Se queres escrever Histórias, deves também mentir,
e inventar Histórias, porque senão a tua História ficaria monótona.

Umberto Eco

MARCELO CIDADE 2002-2007

DORA LONGO BAHIA

The background of the entire page is an abstract composition of thick, expressive blue ink strokes and thinner, more delicate scribbles on a light-colored, textured paper. The strokes vary in width and direction, creating a sense of movement and depth. Some areas are more densely inked, while others are more sparse, revealing the underlying paper texture. The overall effect is one of raw, gestural energy.

*Ay, no; no, ay; for I must nothing be;
Therefore no no, for I resign to thee.
Now mark me, how I will undo myself...*

(RICHARD II, VI, I, 201-03)

Sumário

ANOS 80 • Universidade, punk, AIDS.	111
A volta dos sem-futuro	124
ANOS 90 • Pichação, hip-hop, prisão.	135
Diário de um detento	148
MTAW • A transição para a arte.	155
Cenas da vida cotidiana	172
FAAP • A educação artística.	177
Marrom	188
"Consumir e gozar! E não estocar!"	202
O Museu do Vazio	214
OCUPAÇÃO • O monumento em colapso.	225
O monumento em colapso	236
FICHA TÉCNICA	245
AGRADECIMENTOS	249

ANOS 80

UNIVERSIDADE, PUNK, AIDS.

Marcelo Cidade nasceu em 1979, em São Paulo, no mesmo dia em que Sid Vicious morreu. Seu pai era um grafiteiro punk. Chamava-o, ainda no berçário, de Sid. Quase foi registrado como Sid Cidade, mas sua mãe, uma estudante universitária, proibiu. Achava cafo-na nomes alterados e assonantes.

Infância

A recém-constituída família Cidade morava no “Sheraton” do CRUSP, o bloco F. A jovem Mãe passava as manhãs na aula e as tardes em casa, pilotando sua Olivetti. Escrevia textos sobre música, anarquia, cinema, guerra, poesia, religião, moda e sexo. Ilustrava-os com colagens de fotos de amigos, imagens de revistas, xerox de capas de discos, livros e tudo o mais que lhe caísse às mãos.

Todo sábado, pela manhã, encocurutava o pequeno Marcelo às costas e rumava para o centro da cidade. Fazia uma parada no Largo São Bento, para ver os amigos. Ia para as Grandes Galerias, na 24 de maio, apelidada de Galeria do Rock pelos punks. Lá transformava sua produção matinal em páginas de um fanzine.

Fazia 50 cópias de sua produção gráfico-literária e deixava para vender na Baratos Afins. Ficava lá ouvindo as cassetes recém-gravadas, namorando os vinis importados, compulsando os fanzines nacionais e espiolhando os finlandeses, alemães, franceses e italianos.

Enquanto Marcelo e a Mãe embrenhavam-se na Galeria do Rock, o Pai dormia até tarde no CRUSP. Quando acordava, pegava o trem, o ônibus etc., e ia até a Vila Piauí. Na casa de amigos, tocava guitarra, fumava maconha, escrevia poemas e recortava estênceis, para grafitar pela cidade.

O Conjunto Residencial da Universidade de São Paulo (CRUSP) foi invadido em 1968 pelos militares. Tanques e soldados armados expulsaram os cerca de 1500 estudantes que moravam ali. O CRUSP só reabriu em 1979, com quatro blocos a menos, dois demolidos para o alargamento de uma avenida e outros dois tomados para sediar a reitoria.

CYRO CORDEIRO
... NAO PODIA PAI...
... MURDER...

AR DE GENT...
PAÇO ONDE
TUTURO ACONTECEU

nsenheiro ramalho, 87...
- Trav da Brigueirina

do Be...

Pato Donald, Mickey, Homem-Aranha, Surfista Prateado, Super-Aventuras Marvel, Super-Amigos, Super-Homem, Super-Isto e Super-Aquilo.

Marcelo acreditava piamente que a Vila Piauí ficava em algum lugar no meio do caminho entre Patópolis e Gotham City.

Ainda na Vila, o Pai e Marcelo se distraíam assistindo aos ensaios dos amigos Ratos de Porão. Aos olhos do primeiro, eles eram o supra-sumo do punk, e aos ouvidos do segundo, eram o máximo do ruído.

Além da USP, das Grandes Galerias e da Vila Rica, o Po e a Mãe dividiam seu tempo entre os concertos punk, as manifestações estudantis e os grafites na madrugada. Marcelo os acompanhava. Assistiu precocemente ao festival *O começo do fim do mundo*, em 1982. Manifestou-se junto aos estudantes pelas DIRETAS JÁ em 1983 e 1984. Aprendeu a fugir da polícia, grafitando ilegalmente nos túneis da cidade, em 1985, 1986, 1987...

"De pé contra o muro, de pé contra a lei, pra ser condenado, pra ser fuzilado, não há esperança pra eu e você." Letra da música *Condenados*, dos Ratos de Porão, banda punk formada em 1981, cujos ensaios Marcelo assistia com seu pai, na Vila Rica.

Em 1985, a Mãe tornou-se possuidora de um diploma uspiano. Serviu-se de seu registro virgem de jornalista para legalizar a revista-fanzine do amigo Wilson José, um dos donos da danceteria Madame Satã. Wilson era o responsável por toda a vida cultural do Satã. Isso incluía desde a publicação do *Fanzine Madame Satã*, a organização da agenda de shows ecléticos que aconteciam no porão da casa, até o convite corajoso a jovens inexperientes e artistas marginais para apresentar performances, desfiles, filmes, vídeos e poemas. Tudo aquilo que quisessem ou que fosse chamado de sucata pelo establishment cultural.

Wilson apaixonou-se por uma das histórias escritas e editadas pela Mãe, que, de tanto ir ao Madame Satã, transformou seus frequentadores em personagens de sua ficção. A prosa semiliterária, xerocada e distribuída pela Mãe nos subterrâneos paulistas, mostrava a mulher-repolho como líder da guerrilha urbana que pululava por uma megalópole decadente imaginária.

A figura despudorada que degustava folhas de repolho cru numa jaula suspensa no teto do Madame Satã converteu-se em super-anti-heroína num futuro indeterminado.

O Madame Satã era uma casa noturna na Bela Vista que sediava shows de rock, performances, desfiles de moda e exposições de arte. Era frequentado por uma grande variedade de tribos, desde punks, carecas, góticos, travestis e prostitutas, até estudantes, socialites, atores, escritores e artistas.

"A Madame Satã era sádica? Masoquista? Acreditava em super-heróis, e sonhava em ser um mito? Tinha sangue alemão e alma nazista? Chamava bote de veado, entendia tudo errado, ou foi uma bicha velha, jamais velada porque não morreu, desintegrou-se? Ela era brasileira, morena, amarela? Morreu de AIDS ou de tédio? Pulava carnaval, ou foi sapatão que tomou chá de cadeira a vida inteira? Tinha fé, tinha gula, tinha prazer? Ou morreu virgem, foi canonizada e, hoje em dia, virou maldita? Era afiita ou nordestina? Inteligente ou cretina? Tomava vodka ou creolina? Votou, em vida? Quem era ela? Filiada, filha da puta ou só mal falada? Fazia terapia? Cheirava pó? Tinha ressaca?... Ou ela foi mero pretexto pra vocês abrirem esse bafom?" *Madame Satã é um super-herói?* Texto de Monica Montoro para o número 20 da revista *Fanzine Madame Satã*, 1986.

A Mãe passava, não só as noites, mas também as tardes no bairro da Bela Vista, na casa/editora/produtora de Wilson José. Se mandava para lá, todos os dias bem cedinho, empolgada com a produção da revista *Fanzine* e de projetos de exposições que levariam a marginalia cultural paulista às capitais do país.

Para lá também ia Marcelo, bocejando a tiracolo, embalado pela cantilena do motor do ônibus. De manhã frequentava a escola do bairro. À tarde, o pandemônio cultural da casa do Wilson, onde fazia a lição de casa assistido por punks, artistas, poetas, travestis, atores e músicos.

Assim foi a infância nada tradicional de Marcelo Cidade. Punks, universidade, madrugada, ilegalidade. Da USP à Bela Vista, de lá à Galeria do Rock, ao Viaduto do Chá, ao Largo São Bento, à periferia, ao ABC. Aprendeu a andar de ônibus, de trem, de skate. Aprendeu a ouvir punk rock, se vestir de preto e não lavar o cabelo.

DIÁRIO OFICIAL DO MUNICÍPIO

VOCE ESTÁ LENDO
O FANZINE

UMA GENIAL CRIAÇÃO
QUE FALA DO PRESENTE
E DAS COISAS
QUE SERÃO AMANHÃ

ASSINATURAS

VENDA AVULSA

HABITAÇÃO E DESENVOLVIMENTO URBANO

ADMINISTRAÇÃO

NEGÓCIOS JURÍDICOS

FINANÇAS

SERVIÇO FUNERÁRIO

"Nesta altura do texto, caberia também perguntar: 'medo de quê?' Uma indagação que bagunçaria o ti-ti-ti das futilidades que se transformam em verdade cultural nessa hacienda chamada Brazil." Trecho do editorial de Wilson José para o número 21 da revista *Fanzine Madame Satã*, 1986.

A VOLTA DOS SEM-FUTURO

QUE VERGONHA - OLHO SECO (1980)

"NÃO, NÃO, EU NÃO SEI, O QUE É E O QUE NÃO É, POR QUE O MUNDO ANDA EM GUERRA, GERANDO VIOLÊNCIA. QUE VERGONHA! QUE VERGONHA!"

Nos anos 1980, em São Paulo, formou-se uma fértil cena artística alternativa, influenciada pelas ideias e atitudes punk. Pela primeira vez na história do Brasil, um movimento cultural nasce do proletariado e promove um caldeirão igualitário de classes sociais e intelectuais. Anarquista e sem-futuro, o punk já nasceu morto. Entretanto, deixou vestígios e herdeiros entre ativistas, músicos e artistas.

A frase chave do movimento punk era faça-você-mesmo. Para a cena inglesa, era uma crítica ao mundo capitalista, à sociedade de consumo, e representava o tédio cultural e a decadência social dos subúrbios industriais. Para nós aqui no "terceiro mundo", sem grandes recursos financeiros ou culturais, era o aval para a produção pobre e tosca corrente. As partituras musicais punks eram supersimplificadas e as letras das canções eram curtas, diretas e pouco

elaboradas. Qualquer um podia tocar um instrumento ou gritar no vocal de uma banda punk; qualquer um podia compor uma música de, no máximo, três acordes e fazer uma letra autêntica mas banal; qualquer um podia fazer uma fita cassete, um fanzine xerocado, escrever errado, desenhar mal, pintar mal etc.

UNIÃO ENTRE PUNK'S DO BRASIL - FOGO CRUZADO (1981)

"QUEREM EXTERMINAR, QUEREM ACABAR, QUEREM MAIS ESPAÇO PRO MUNDO SE ESTOURAR. UNIÃO ENTRE PUNK'S DO BRASIL! VAMOS NOS JUNTAR, TEMOS QUE NOS UNIR PRA, JUNTOS, LEVANTAR O MOVIMENTO QUE NÃO PODE PARAR. UNIÃO ENTRE PUNK'S DO BRASIL."

O punk era basicamente uma atitude anarquista, niilista e deliberadamente contra. Suas características remontam ao Dada e suas manifestações subversivas e provocadoras, ao culto ao plágio e ao anonimato de Guy Debord, aos slogans dos situacionistas, à viagem pelo submundo urbano do movimento Beat americano, e à miscelânea social e de meios

artísticos não tradicionais promovidos por Andy Warhol, na *Factory*.

Malcom McLaren e Bernie Rhodes, empresários, respectivamente, do Sex Pistols e do Clash, foram figuras importantes para o surgimento do punk. Inspiraram-se abertamente na estética de apropriação, no nonsense e na anarquia Dada, quando estabeleceram as fundações do punk britânico. Ações como as de Marcel Duchamp, procedimentos como os de John Heartfield e atitudes como as de Yves Tanguy poderiam retroativamente ser chamadas de punks. Duchamp, na mostra Dada, em Colônia, em 1920, fez os patronos da exposição entrarem pelos banheiros de um café e depararem-se com uma jovem vestida para primeira comunhão, recitando versos obscenos. Heartfield utilizava recortes de fotografias para compor uma nova imagem, fragmentada e distorcida, que tornou-se o procedimento mais utilizado nos fanzines punks. Yves Tanguy, em 1924, usava um corte de cabelo arrepiado e extravagante, e dizem que fazia performances comendo aranhas vivas.¹ Além da influência do Dada na fundação do punk, as ideias de Guy

Debord e dos situacionistas foram sequestradas e adaptadas pela música e moda punk. As letras ingênuas e agressivas das canções punks mesclam slogans dos grafites de maio de 1968 com a depravação vulgar dos escritos da geração Beat. Allen Ginsberg, Gregory Corso, Jack Kerouac, Charles Bukowski e William Burroughs tinham elevado a degradação e a banalidade à categoria de literatura, abrindo as portas para as poesias simplórias sobre drogas e decadência moral.

O culto à juventude degradada foi também estimulado pelo artista norte-americano Andy Warhol, que misturava arte com cinema, moda e rock, e movia-se entre a alta sociedade, a elite cultural e o submundo das drogas e da prostituição. Recebia em seu estúdio – a *Factory* – colecionadores, artistas, travestis, performers, poetas, músicos e modelos. Além dessa colagem social, Warhol produzia filmes debochados nos quais apresentava uma juventude amoral, drogada e sem ideologias. Foi o responsável também pelo surgimento do Velvet Underground, que influenciou a música punk pelo barulho e

VOGLIO DIPINGERE A COLORI INTENSI
L'ESISTENZA COATTA DELLA GENTE
CANCELLARE LE MACCHIE DI NOIA
RICOPRIRE L'ARROGANZA DEL POTERE
DIMENTICARE LA RUGGINE DEL FILO SPINATO
VOGLIO DISTRUGGERE OGNI COSA
RAPPRESENTI VECCHI VALORI
RENDERE VANE LE LORO CERTEZZE
INDECIFRABILI REGOLE E LEGGI
VORREI AVERVI TUTTI IN UNA STANZA VUOTA
ESSERE TESTIMONE DELLA VOSTRA FINE
STRINGERVI AL COLLO LE NOSTRE CATENE
TAGLIARE A PEZZI LE BANDIERE DI DECENZA
VOGLIO VEDERVI MORIRE
TRA UNA NUVOLA DI POLVERE DENSA
SPROFONDARE NEI VOSTRI FANGHI

violência do som, pelas poesias underground e pelas atitudes niilistas.

Uns dizem que o punk começou em Nova Iorque, em 1975, com o Ramones, suas canções superaltas e superrápidas. Outros, que começou em Londres, em 1977, com Malcom McLaren, o Sex Pistols e os slogans *Do it yourself* [Faça você mesmo] e *No future* [Sem futuro ou Nada de futuro]. Mas, independentemente de seu local de origem, o punk alastrou-se como uma teia não oficial por entre as periferias urbanas. A nação tradicional, definida por fronteiras geográficas e políticas, deu lugar a um tipo de nação que crescia por capilaridade, aglutinando os resíduos das sociedades industriais que constituíam seus limites. Uma nação configurada via música, afinidades descobertas, sentimentos de identidade criados e instituições compartilhadas.

ANARQUIA OI - GAROTOS PODRES (1982)
"UM DIA VOCÊ VAI DESCOBRIR QUE TODOS TE ODEIAM E TE QUEREM MORTO, POIS VOCÊ REPRESENTA PERIGO AO PODER!!! ANARQUIA OI! ELES NÃO QUEREM

QUE VOCÊ VIVA. DESTRUA O SISTEMA ANTES QUE ELE O DESTRUA. NÃO ACREDITEM EM FALSOS LÍDERES POIS TODOS ELES VÃO TE TRAIR. ANARQUIA OI!"

No Brasil, pra variar, vivia-se tempos de crise. Em 1975, o general Ernesto Geisel começou o processo de "redemocratização lenta, gradual e segura" do país, que culmina com as eleições diretas em 1989. O projeto político dos 21 anos de ditadura militar foi enormemente eficiente em degradar o sistema educacional e desmobilizar o movimento estudantil no Brasil. A sede da UNE foi invadida e incendiada pelos militares em 1964, e obrigada a atuar na ilegalidade. O CRUSP, fechado em 1968, só voltou para as mãos dos estudantes em 1979. Em dezembro de 1968, o AI-5 estabeleceu o estado de sítio, proibindo qualquer tipo de reunião, determinando a censura prévia e suspendendo o "habeas corpus" para os chamados crimes políticos. Os centros acadêmicos foram substituídos pelos diretórios acadêmicos indicados pela diretoria da Universidade. Todas essas medidas dificultavam

MAXIMUM ROCKNROLL

NO. 42

NOVEMBER '86

\$1.

TESTE VUOTE OSSA ROTTE

a formação de líderes estudantis e acentuavam, ainda mais, o despreparo geral da juventude suburbana. Além disso, a economia local tinha sofrido um grave estrangulamento devido ao colapso do milagre brasileiro e a controvérsias internacionais: a crise do petróleo, a linha dura da era Thatcher + Reagan, os conflitos intermináveis na América Central, na Ásia e na África, promovidos pela incansável intervenção americana, a AIDS... A luta dos jovens por uma sociedade igualitária e pacífica não tinha dado muito certo. Ter esperança já não fazia mais sentido.

PAPAI NOEL VELHO BATUTA - GAROTOS PODRES (1982)

"PAPAI NOEL, FILHO DA PUTA, REJEITA OS MISERÁVEIS. EU QUERO MATÁ-LO! AQUELE PORCO CAPITALISTA, PRESENTEIA OS RICOS E COSPE NOS POBRES."

Quando chegaram à periferia de São Paulo no final dos anos 1970, o tédio cultural e a decadência social do punk inglês se transformaram numa forma de aceitação da condição de marginalidade social dos subúrbios

e industriais e de rejeição à cultura tropicalista nacional. Para os jovens suburbanos da grande São Paulo era difícil acreditar no mito tropicalista da nação otimista. Não conviviam com as belezas naturais do país, não tinham uma tradição folclórica da qual se orgulhar e não se encaixavam nas reivindicações regionalistas de outras cidades brasileiras. Jam de metrô ou ônibus visitar as lojas de discos e trocar figurinhas no centro de uma cidade cinzenta e sem graça, ou deselegante e discreta como as meninas da música *Sampa*, escrita por Caetano Veloso, em 1978.

No começo dos anos 1980, o largo São Bento e a Galeria do Rock, na Rua 24 de maio, tinham tornado-se pontos de encontro de jovens suburbanos. Ambos eram lugares abertos, pontos de passagem que propiciavam a vascularização da atitude punk. No Largo São Bento, os encontros aconteciam na estação do metrô. Na Galeria do Rock, aconteciam nas lojas de discos. Em 1978, Luiz Calanca inaugura a loja Baratos Afins, colocando discos do John Travolta no chão para os roqueiros pisarem. Em 1979, Fábio, futuro vocalista do

Olho Seco, abre a Punk Rock Discos. Em 1982, mesmo ano do festival do SESC, lançou o disco *Grito Suburbano*, iniciando o primeiro selo brasileiro de música punk. As lojas de rock do centro da cidade importavam discos de vinil, copiavam-os em fitas cassete e vendiam por preços acessíveis.

A condição volátil da música facilitou ainda mais a transmissão das ideias e procedimentos punks que se alastraram subterraneamente, ramificando-se também pelas periferias de outros centros urbanos. Em São Paulo, surgem as casas noturnas inspiradas no modelo do Melkweg, de Amsterdam. São casas para dançar, assistir a shows, cinema, performances, desfiles de moda etc.: o Napalm, no centro da cidade, que fechou depois de alguns meses devido a uma briga de morte; o Ácido Plástico, na frente da antiga Casa de Detenção de São Paulo, no Carandiru; o Carbono 14 e o Madame Satã, na Bela Vista, que organizavam exposições de arte, apresentações de teatro, dança, performances e de bandas de rock de todos os tipos. Em 1985, o Madame Satã organiza, na FUNARTE do Rio de Janeiro, uma exposição chamada

Conexão Urbana. A exposição tinha participação de 250 artistas, entre músicos, atores, poetas e artistas visuais. Pretendia ser a primeira de uma série de exposições levando a produção artística urbana para diversas cidades do Brasil.

BURACOS SUBURBANOS – PSYKÓZE (1981)
“O DIA ANOITECEU E A NOITE ESCLARECEU A REPRESSÃO POLICIAL, O CÉU SE FECHOU E A CHUVA COMEÇOU A INUNDAR ESTE PAÍS. FAVELADOS SE MUDANDO E A CHUVA INUNDANDO OS BURACOS SUBURBANOS.”

No âmbito das artes visuais, o emblema da geração 1980 foi a volta da pintura. Da mesma forma que a música e os fanzines, a *bad painting* (ou má pintura, como ficou conhecida por suas características pictóricas) conecta artistas em diversos lugares do mundo que, independentemente de nacionalidade ou língua, discutem problemas semelhantes com estratégias semelhantes. As diferenças sociais, a falta de futuro e a desilusão com o sistema eram apresentadas com muito peso, tamanho, rapidez

RESISTÊNCIA ANARQUISTA

e sujeira. Eram expostas por meio da figuração e do texto, pelo uso do grotesco, da linguagem urbana, de materiais precários, de referências literárias, musicais, populares ou eruditas. Características que são facilmente reconhecíveis no trabalho de jovens artistas norte-americanos e europeus transformados em estrelas, como Jean-Michel Basquiat e Francesco Clemente.

A pintura retratava o submundo das drogas e do rock – ou do hip-hop – que, no início dos 1980, podia ser definido como o punk das periferias urbanas afro-europeias ou afro-americanas. Procurava acompanhar a estética tosca das canções punks. Misturava um estilo deliberadamente grosseiro com um senso de humor negro e ácido. Acreditava poder destruir sua condição histórica de objeto com qualidades estéticas, “feito por uma elite intelectual para uma classe dominante”. Era malfeita, suja e rápida, para contrapor-se à ideia de pintura como virtuosismo. Era grande e pesada, sobre suportes precários e transitórios (como os panos para decorar shows) ou fixos (como os grafites em muros e paredes), para opor-se à

pintura de cavalete feita para o prazer da burguesia. Era figurativa e narrativa, para contrariar o hermetismo intelectual das artes abstrata, modernista e conceitual. Mesclava procedimentos dos grafites urbanos que, nesta época, eram politizados, proibidos e anônimos, com referências advindas da história da arte, da literatura, da música e do teatro. Reutilizava símbolos conhecidos em contextos bizarros, esvaziando-os de sentido. Desprezava regras históricas e valores estéticos e utilizava figuração e texto, esperando atingir e relacionar-se de forma direta com observadores que não tivessem conhecimento das “questões” da arte ou não estivessem interessados na “arte pela arte”.

A pintura era teatral. Era um palco de imagens, discursos e outras manifestações, juvenis, espontâneas e inconsequentes. Além da miscigenação com o teatro e com a música, a pintura resvalava na literatura, da qual estava distante desde o começo do século passado. Textos autorais, slogans políticos, citações literárias ou letras de música eram incorporados como imagem pictórica ou como título da obra.

SNIFFIN' GLUE...
AND OTHER ROCK'N'ROLL HABITS, FOR
A BUNCH OF BLEEDIN' IDIOTS! (5) NOVEMBER '76.

If you actually like to rag you must be one of the idiots we write it for. Prices:

EDDIE AND THE HOT RODS
LIVE AND ALBUM REVIEWS.

**DAÍ ENCONTRA COM JESUS E AS LEIS
DA SANTA IGREJA VAI OBEDECER. VAI SE
FODER! SALVE! SALVE! A SANTA IGREJA! O
HOMEM CONSCIENTE DOS SEUS DIREITOS,
COM MALÍCIA, SABE SE CONDUZIR BEM,
POIS ESPERTA É A SANTA IGREJA, QUE
GRAÇAS AOS INGÊNUOS SABE VIVER MUI-
TO BEM! SALVE! SALVE! A SANTA IGREJA!"**

As pinturas toscas e sujas dos anos 1980 foram, contudo, rapidamente apropriadas pelo mercado de arte internacional. O discurso crítico das obras foi esvaziado, deglutido e regurgitado na forma de fetiche da marginalidade e relíquia da juventude. Além disso, pelo fato de seus autores serem jovens do submundo das drogas e do rock, o mercado recuperou o mito do artista romântico – marginal e problemático –, que vinha sendo arduamente questionado e banido pelas vanguardas artísticas das últimas décadas.

No caso nacional, a pintura jovem valorizada pelo mercado de arte recém-formado oscilava entre um discurso infante-hedonista e uma recuperação do formalismo "greenberguiano". A produção plástica ligada ao movi-

A presença do texto na pintura ou em seu título ampliava o campo de significados das imagens. Funcionava como uma legenda aberta que possibilitava a sobreposição de histórias variadas, pictóricas ou não, que ligavam a pintura a outros contextos que não o da própria pintura. Assim como as outras manifestações visuais – fanzines, capas de disco e moda –, a pintura apropriava-se, sem qualquer preocupação com o politicamente correto, de elementos da alta cultura, ícones populares, imagens obscenas, itens sadomasoquistas e símbolos políticos, que variavam desde suásticas e crucifixos, até foices, martelos e estrelas de Davi.

A SANTA IGREJA – MERCENÁRIAS (1982)
"O HOMEM QUER SUBIR NA VIDA EM BUSCA DE FAMA E PRAZER. DAÍ ENCONTRA COM JESUS E SEU ESPÍRITO DE LUZ, VAI RENASCER. VAI SE FODER! SALVE! SALVE! A SANTA IGREJA! O HOMEM SE REVOLTA EM SUAS CONDIÇÕES, LUTA PRA PODER SOBREVIVER. DAÍ ENCONTRA COM JESUS, E SÓ POR ESTAR VIVO, VAI AGRADECER. VAI SE FODER! SALVE! SALVE! A SANTA IGREJA! O JOVEM REBELDE E CRIATIVO QUESTIONA E DESOBEDECE O PODER.

mento e à estética punk não foi alçada para o domínio da história da arte. Nem então, nem agora. Também nas mostras retroativas recentes sobre a produção artística nos anos 1980, não se faz referência aos punks ou às manifestações alternativas da época.

Por um lado, os problemas sociais, a violência e as desigualdades dos centros urbanos formados no capitalismo tardio não interessavam e não interessam, em nada, ao mercado de arte nacional. Só interessam ao mercado internacional como uma forma paliativa de redenção da culpa gerada por séculos de exploração. Por outro lado, os jovens dos anos 1980 que não acreditavam no futuro e sua produção visual não sobreviveram até os dias de hoje. Alguns morreram, vitimados pela violência, AIDS ou abuso das drogas. Alguns sobreviveram e tiveram que administrar um futuro inesperado, adequando-se ao sistema que condenavam e morrendo criativamente. A produção visual desses jovens ex-futuros-artistas nunca foi documentada adequadamente. Afinal de contas, qual o sentido de se documentar qualquer coisa, se não existe futuro?

HAVERÁ FUTURO? - OLHO SECO (1980)
"MÃOS ESTENDIDAS, MÃOS TRÊMULAS DE UM CORPO FRACO, MOSTRANDO SEMPRE A PALMA DA MÃO. HAVERÁ FUTURO? OLHARES TRISTES, CORPOS EN-CARDIDOS APENAS OBSERVAM O MOVIMENTO DESTA VIDA. HAVERÁ FUTURO? HOVE PASSADO, HAVERÁ FUTURO DESTES QUE OBSERVAM O MOVIMENTO DA VIDA. HAVERÁ FUTURO?"

O movimento e a atitude punk, apesar de pouco documentados, deixaram uma herança que pode ser identificada em algumas manifestações artísticas contemporâneas locais. A primeira delas é a pichação paulista. Apesar de ser vista como sujeira e vandalismo pela maioria da população da cidade, é uma das manifestações artísticas urbanas mais interessantes da cena brasileira atual. A segunda é uma nova forma de arte de resistência, surgida nos últimos anos.

Assim como o punk, o picho é também um movimento cultural proveniente da periferia e ramificado por toda cidade. Entretanto, lida com o tecido urbano como um suporte, um território selvagem ocupado por meio

de grafismos codificados e compreendidos apenas pelos integrantes da tribo urbana. Estes utilizam pseudônimos que os identificam para seus pares, mantendo-os paradoxalmente no anonimato público. Assinam com as iniciais da aliança a que pertencem, diluindo entre todo o grupo a autoria e a glória pela conquista do espaço público.

Além da criação de uma língua urbana e da transformação da cidade em suporte real de comunicação entre gangues, os pichadores paulistas desenvolveram um procedimento e uma grafia próprios. Por falta de recursos para comprar sprays, pintam com rolinhos ou esponjas de engraxar sapatos, amarrados em cabos de vassoura. Pendurados pelas pernas ou equilibrando-se em parapeitos, conquistam os espaços públicos fixando suas bandeiras gráficas: palavras cifradas que imitam a verticalidade da cidade.

A segunda manifestação artística contemporânea que pode ser relacionada com a atitude punk é a produção precária e banal de alguns artistas jovens. Sua existência regular jobs because we don't live off the money from the magazine.

132 MRR: ...what is the purpose of TVCQ?
Sliv: ...sell a lot of copies and get cash from the kids. ■ And rip the ■ off. No, we are into the magazine because we really appreciate all the people who

cia mitológica e autoria duvidosa burla os parâmetros tradicionais de valorização das obras de arte. Mediante o sequestro de discursos de resistência como o da antiarte ou dos situacionistas, esses artistas realizam obras idiotas e aflitivas, que ilustram o absurdo de se fazer arte na sociedade contemporânea. Destruindo o autor através do plágio, da criação coletiva e da divulgação incontrollada, ludibriam os parâmetros que estabelecem o valor das obras. Suas obras toscas e sem valor de troca nos fazem lembrar que a arte é um jogo simbólico de desestabilização social, e não somente uma mercadoria sem valor de uso.²

FAÇA VOCÊ MESMO – SICKTERROR (2000)
**“FAÇA VOCÊ MESMO O SEU PRODUTO,
 FAÇA VOCÊ MESMO O SEU CONSUMO,
 FAÇA VOCÊ MESMO O SEU TRABA-**
LHO, FAÇA VOCÊ MESMO O SEU MER-
CADO. FANZINE FEITO A MÃO TEM
PÚBLICO PRA CONSUMIR, MAXIMUNN
ROCK’N’ROLL TEM PÚBLICO PRA CON-
SUMIR, VICTORY RECORDS TEM PÚBLI-
CO PRA CONSUMIR, HARTATTACK TEM
PÚBLICO PRA CONSUMIR. FAÇA VOCÊ
MESMO SUAS PRÓPRIAS DROGAS, FAÇA

Renato Filho/cx postal 54.217/01296
s paulo/brazil

BRAZIL

Joao Roberto/cx postal 190/maua/cep
09300/s paulo/brazil

tata brasileira- artikkelia
kirjoittivat RENATO FILHO
ALERTA PUNK -fanzinesta &
JOAO ROBERTO - o que tem
fanzines **VOCÊ MESMO SEUS M**

brasiliala
tisesti
hyvin se-
lassa. va-
joka on
valittav
ihmisilt
perusoik-
alaisist
vakaises-
nälässä
rten kau-
levinne-
ja väkiv-
amerikka
pomoja, n-
kesta. br-
liitikoi-
nauttii
ttamusta
poliitik-
kin ylei-
en kohde-
rkkittävi-
tapahtua-
ten elin-
taisiin
taa. sama
kulttuur

sao paul
syntyi 7
mia bänd

VOCÊ MESMO SEUS NOVOS DOGMAS.
FAÇA VOCÊ MESMO SEU MUNDO NOVO.
FAÇA VOCÊ MESMO SEU TAPA-OLHOS. 7°
EP TEM PÚBLICO PRA CONSUMIR, PREÇO
DE CAPA TEM PÚBLICO PRA CONSUMIR.
BORN AGAINST TEM PÚBLICO PRA CON-
SUMIR, MANLIFTINGBANNER TEM PÚ-
BLICO PRA CONSUMIR. EU CONSUMO.
EU CONSUMO. EU ASSUMO, EU ASSUMO.
FAÇA VOCÊ MESMO SUA CENA POLÍTICA,
FAÇA VOCÊ MESMO SUAS EVASIVAS.
FAÇA VOCÊ MESMO SUA DEMAGOGIA.
FAÇA VOCÊ MESMO SUA HIPOCRISIA.”

81 punktikoke alkoi kehittyä kunnolla. Kaikkein merkittävin vuosi oli hieno

OS DOGMAS, punk levisi myös

MUNDO NOVO, diioon ja televi-

APA-OLHOS. 7° dotusvälineet to-

va valheita).

RUIDOS ABSURDOS

1. **Alkuperäinen** ja järjestettiin
 2. **nykyisin** merkityksellistä &
 3. **muutettiin** suurempaa punk-
 4. **tyylinen** kuin aikuisesta OLHO
 5. **1980, 1980** A ja INOCENTES
 6. **tyylinen** alkuaistiin ensim-
 7. **tyylinen** silialainen punk
 8. **tyylinen** "SU BUBRANO" ja
 9. **tyylinen** en 2:n päivän
 10. **tyylinen** (22 bändiä!)
 11. **tyylinen** iassa oli puo-
 12. **tyylinen** rin punk-tapah-
 13. **tyylinen** brasilianassa oli
 14. **tyylinen** järjestetty.

tämän jälkeen punkkulttuuri alkoi kuitenkin laantuvoimakkaasti ja nykyään keikkoja on enää hyvin harvoin. keikkojen vähyys seurauksena lähinnä siitä, teivät ihmiset (kaikkien ehdoissa kirjoitettujen valheiden jälkeen) enää uskalla vuokrata keikkapaikkoja punkkeille. toinen suuri ongelma on poliisit, jotka ovat jatkuvasti aiheuttamassa harmoja punkkeille. nahkatakit, irokeetit, kokoontuminen tai pelkkä kadulla kävelykin saattaa poliisien mielestä olla häiritsevää. punkkierpassiivisuus on myös hyvin huomattavaa. monissa muissa maissa punkit toimivat yhdessä ja järjestävät keikkoja mutta saa paalossa esitapahdu mitään. levyjentelees taas kaatuu erittäin kalliisiin levytyskustannuksiin. kaikesta huolimatta punkkia on pidettävä ainona todellisena tulevaisuuden toivonamme sillä kaikkien suurimpia idiootteja ovat tavalliset brasilialaisnuoret.

tällä hetkellä maan suosituimmat bändit ovat OIHO SECO, RATOS DE PORÃO, COLERA ja RUIDOS ABSURDOS. muita pidettyjä ovat INPRATORES, RAD ESQUERDA, GAROTOS POD-

2 A nova arte de resistência a que me refiro difere categoricamente da "antiarte" produzida atualmente. Esta é uma repetição de estratégias de negação da arte usadas nos anos 1960-70, com o objetivo – ingênuo – de criticar o mercado de arte e o sistema capitalista. Na realidade, só está alimentando-o e perpetuando-o, pois prevê a documentação de suas obras efêmeras ou processuais antes mesmo da obra se realizar. Esta documentação transforma qualquer manifestação "contra" em mercadorias, visto que é feita como um projeto de inserção futura no mercado.

ANOS 90

**PICHAÇÃO,
HIP HOP, PRISÃO.**

No início de
1993, o Pai
morre de AIDS.
A Mãe descobre
ser portadora
do HIV. Cai
em profunda
depressão e
morre pouco
tempo depois.

Adolescência

Após a morte dos pais, Marcelo vai morar sob a guarda de sua avó materna, na zona sul de São Paulo. Sua vida muda completamente. Horário pra dormir, pra comer, pra estudar. O centro de São Paulo, o CRUSP, o punk ficam longe. Outra cidade, outra época, outro mundo.

Marcelo é acometido por uma nostalgia que o leva à apatia e ao esmorecimento. Raramente sai com seu skate pela vizinhança, como se fosse um alheado em terras estrangeiras, flanando pelas ruas cinzas e poluídas das redondezas do Largo Treze. Lá, conhece um povo do hip-hop. É apresentado ao mundo empolgante do rap engajado da periferia paulista.

Volta a frequentar o centro de São Paulo, não mais vestido de preto, com a estampa dos Ramones no peito, mas com as calças caindo, uma camiseta GG e um moletom com capuz. Na mesma 24 de maio em que sua mãe vendia fanzines, Marcelo agora cascavilha tintas, canetões e sprays.

Acaba por juntar-se à grife Os+Im. Explora os edifícios abandonados do centro em escaladas suicidas. Ocupa os muros dos subúrbios com grafismos herméticos. Encara o tecido urbano como uma selva que pede para ser conquistada.

Os desenhos da adolescência de Marcelo refletem as influências de seu convívio com o grafite e os quadernos. As experiências de sua infância reaparecem em anotações que se transformarão, a partir dos anos 1990, em pixações e tags.

QUEME
NO
INFERNO
~~SUNTO~~
SUNTO
COM A
NICOTINA
X X

QUEME
NO
INFERNO
~~SUNTO~~
SUNTO
COM A
NICOTINA
X X

Marcelo explora as quebradas da cidade, encarnando o super-herói das HQs de sua infância. Em mergulhos quiméricos de pontes e viadutos, tenta superar a si mesmo, voar e vencer a urbe adormecida.

Em fevereiro de 1997, Marcelo atinge a maioridade. Para comemorar, sai prum rolê com os amigos da aliança. Depois de umas muitas e outras várias, termina a noite numa violenta briga com os Os*Rgs, eternos rivais dOs+Im.

Marcelo é preso com outros pichadores no Centro de Detenção Provisória de São Bernardo do Campo. Depois de quase dois anos aguardando a sentença, acaba sendo condenado a cinco anos e quatro meses.

É transferido de São Bernardo para a penitenciária de Marabá Paulista, onde trabalha na biblioteca, na cozinha e no parque agrícola. Fica culto, forte e bronzado...

Marcelo constrói sua identidade visual, revestindo os muros da cidade com suas assinaturas gráficas. A partir de 1995, junta-se à aliança Os+Im (Os Mais Imundos), uma organização de vários grupos de pichadores da zona sul de São Paulo. Eles executam pichações em locais de difícil acesso – como pontes, viadutos e arranha-céus – com instrumentos precários, tais como bastões de engraxar sapatos cheios de tinta látex e amarrados em cabos de vassoura. Um dos integrantes do grupo segura aquele que faz o "pixo" pelos pés, de modo que ele fique pendurado de ponta-cabeça e inscreva sua assinatura codificada nos prédios da cidade.

哇！哇！哇！

O convívio com a aliança Os+Im infiltrou Marcelo na ilegalidade. A grife frequentemente entrava em grandes brigas com outras alianças, que acabavam em confrontos violentos com a polícia. Isso acontecia, principalmente, quando a outra aliança era Os'Rgs (Os Registrados do Código Penal), grupo arqui-inimigo dOs+Im. Até hoje, há conflitos sempre que as duas facções se encontram.

NOTA DE CULPA

FRAGA SILVEIRA fez saber a MARCELO CIDADE
flagrante delito por haver transgredido o

o / Inciso

em R
um(a)

Dependência: 01º D.F. CARAPICUIBA
RDO Nº: 1016/1997

Folha: 1
UNLOPVBCIEGGY.RIVEOPR

NOTA DE CULPA

O(a) Doutor(a) FRANCISCO FRAGA SILVEIRA fez saber a MARCELO CIDADE TEIXEIRA
NUNES que se acha preso(a) em flagrante delito por haver transgredido o(s):

Legislação / Artigo / Parágrafo / Inciso

C.PENAL 163 UNICO III
em 22/02/1997 às 03:00 horas, em R DIOGENES RIBEIRO DE LIMA, 0 - CENTRO -
CARAPICUIBA - SP, cujo local é um(a) Terminal/Estação, do que foram testemunhas:

Nome: JURACI VAZ DE SOUZA
CLAUDINEI SANTOS CABERLIN

do que se lhe dá ciência, nesta oportunidade, para que possa tomar providências
que entender do seu interesse, a fim de ser processado, ~~em face da Lei~~. DEVENDO SER
LIBERADO APÓS PAGAMENTO DE FIANÇA NO VALOR DE R\$ 200,00 (DUZENTOS E QUINTA E
CINCO REAIS)

Carapicuíba, 2 de fevereiro de 1997.

FRANCISCO FRAGA SILVEIRA
Autoridade Policial

Recebi a original deste documento no dia de hoje.

CARAPICUIBA, 2 de fevereiro de 1997.

CARA

FRANCISCO FRAGA SILVEIRA
Autoridade Policial

Marcelo foi preso no dia em
que completou 18 anos. De-
vido a uma falha no sistema
de assistência judiciária do
Estado, sua fiança não pode
ser paga.

ENTRO
m test

possa tomar provi
em face da Lei.DE
(DUZENTOS E QITE

ro de 1997.

DIÁRIO DE UM DETENTO

São Paulo, dia 1º de outubro de 1992, 8h da manhã.

Aqui estou, mais um dia.

Sob o olhar sangüinário do vigia.

Você não sabe como é caminhar

Com a cabeça na mira de uma HK.

Metralhadora alemã ou de Israel.

Estraçalha ladrão que nem papel.

Na muralha, em pé, mais um cidadão José.

Servindo o Estado, um PM bom.

Passa fome, metido a Charles Bronson.

Ele sabe o que eu desejo. Sabe o que eu penso.

O dia tá chuvoso. O clima tá tenso.

Vários tentaram fugir, eu também quero.

Mas de um a cem, a minha chance é zero.

Será que Deus ouviu minha oração?

Será que o juiz aceitou a apelação?

Mando um recado lá pro meu irmão:

Se tiver usando droga, tá ruim na minha mão.

Ele ainda tá com aquela mina.

Pode crer, moleque é gente fina.

Tirei um dia a menos ou um dia a mais, sei lá...

Tanto faz, os dias são iguais.

Acendo um cigarro, vejo o dia passar.

Mato o tempo pra ele não me matar.

Homem é homem, mulher é mulher.

Estuprador é diferente, né?

Toma soco toda hora, ajoelha e beija os pés,

E sangra até morrer na rua 10.

Cada detento uma mãe, uma crença.

Cada crime uma sentença.

Cada sentença um motivo, uma história de lágrima,

Sangue, vidas e glórias, abandono, miséria, ódio,

Sofrimento, desprezo, desilusão, ação do tempo.

Misture bem essa química.

Pronto: eis um novo detento

Lamentos no corredor, na cela, no pátio.

Ao redor do campo, em todos os cantos.

Mas eu conheço o sistema, meu irmão, hã...

Aqui não tem santo.

Rátátátá, preciso evitar que um safado

faça minha mãe chorar.

Minha palavra de honra me protege

Pra viver no país das calças bege.

Tic, tac, ainda é 9h40.

O relógio da cadeia anda em câmera lenta.

Ratatatá, mais um metrô vai passar.

Com gente de bem, apressada, católica.

Lendo jornal, satisfeita, hipócrita.

Com raiva por dentro, a caminho do Centro.

Olhando pra cá, curiosos, é lógico.

Não, não é não, não é o zoológico

Minha vida não tem tanto valor

Quanto seu celular, seu computador.

Hoje, tá difícil, não saiu o sol.

Hoje não tem visita, não tem futebol.

Alguns companheiros têm a mente mais fraca.

Não suportam o tédio, arruma quiaca.

Graças a Deus e à Virgem Maria.

Faltam só um ano, três meses e uns dias.

Tem uma cela lá em cima fechada.

Desde terça-feira ninguém abre pra nada.

Só o cheiro de morte e Pinho Sol.

Um preso se enforcou com o lençol.

Qual que foi? Quem sabe? Não conta.

Ía tirar mais uns seis de ponta a ponta (...)

Nada deixa um homem mais doente

Que o abandono dos parentes.

Aí moleque, me diz: então, cê qué o qué?

A vaga tá lá esperando você.

Pega todos seus artigos importados.

Seu currículo no crime e limpa o rabo.

A vida bandida é sem futuro.

Sua cara fica branca desse lado do muro.

Já ouviu falar de Lúcifer?

Que veio do Inferno com moral.

Um dia... no Carandiru, não... ele é só mais um.

Comendo rango azedo com pneumonia...

Aqui tem mano de Osasco, do Jardim D'Abril,

Parelheiros, Mogi, Jardim Brasil, Bela Vista,

Jardim Angela, Heliópolis, Itapevi, Paraisópolis.

Ladrão sangue bom tem moral na quebrada.

Mas pro Estado é só um número, mais nada.

Nove pavilhões, sete mil homens.

Que custam trezentos reais por mês, cada.

Na última visita, o neguinho veio aí.

Trouxe umas frutas, Marlboro, Free...

Ligou que um pilantra lá da área voltou.

Com Kadett vermelho, placa de Salvador.

Pagando de gatão, ele xinga, ele abusa.

Com uma nove milímetros embaixo da blusa.

Brown: "Aí neguinho, vem cá, e os manos onde é que tá?

Lembra desse cururu que tentou me matar?"

Blue: "Aquele puta ganso, pilantra corno manso.

Ficava muito doido e deixava a mina só.

A mina era virgem e ainda era menor.

Agora faz chupeta em troca de pó"

Brown: "Esses papos me incomoda.

Se eu tô na rua é foda..."

Blue: "É, o mundo roda, ele pode vir pra cá."

Brown: "Não, já, já, meu processo tá aí.

Eu quero mudar, eu quero sair.

Se eu trombo esse fulano, não tem pá, não tem pum.

E eu vou ter que assinar um cento e vinte e um."

Amanheceu com sol, dois de outubro.

Tudo funcionando, limpeza, jumbo.

De madrugada eu senti um calafrio.

Não era do vento, não era do frio.

Acertos de conta tem quase todo dia.

Ía ter outra logo mais, eu sabia.

Lealdade é o que todo preso tenta.

Conseguir a paz, de forma violenta.

Se um salafrário sacanear alguém,

Leva ponto na cara igual Frankenstein

Fumaça na janela, tem fogo na cela.

Fudeu, foi além, se pã, tem refém.

Na maioria, se deixou envolver

Por uns cinco ou seis que não têm nada a perder.

Dois ladrões considerados passaram a discutir.

Mas não imaginavam o que estaria por vir.

Traficantes, homicidas, estelionatários.

Uma maioria de moleque primário.

Era a brecha que o sistema queria.

Avise o IML, chegou o grande dia.

Depende do sim ou não de um só homem.

Que prefere ser neutro pelo telefone.

Ratatatá, caviar e champagne.

Fleury foi almoçar, que se foda a minha mãe!

Cachorros assassinos, gás lacrimogêneo...

Quem mata mais ladrão ganha medalha de prêmio!
O ser humano é descartável no Brasil.
Como modess usado ou bombril.
Cadeia? Claro que o sistema não quis.
Esconde o que a novela não diz.
Ratatatá! sangue jorra como água.
Do ouvido, da boca e nariz.
O Senhor é meu pastor...
Perdoe o que seu filho fez.
Morreu de bruços no salmo 23,
Sem padre, sem repórter.
Sem arma, sem socorro.
Vai pegar HIV na boca do cachorro.
Cadáveres no poço, no pátio interno.
Adolf Hitler sorri no inferno!
O Robocop do governo é frio, não sente pena.
Só ódio e ri como a hiena.
Ratatatá, Fleury e sua gangue
Vão nadar numa piscina de sangue.
Mas quem vai acreditar no meu depoimento?
Dia 3 de outubro, diário de um detento.

Diário de um detento é um rap dos Racionais Mc, lançado em 1997, no álbum *Sobrevivendo no Inferno*. Foi escrito em colaboração com o ex-detento Jocenir. Aborda a rebelião do presídio do Carandiru, ocorrida em 2 de outubro de 1992, quando 111 presidiários foram mortos pela polícia. O evento ficou conhecido como "Massacre do Carandiru".

MTAW

A TRANSIÇÃO PARA A ARTE.

Marcelo fica
três anos mo-
fando em cana.
Consegue um
habeas corpus,
num processo
coletivo de um
mano pichador.
Sai da cadeia e
volta pra casa
da Avó.

Formação

Marcelo não se anima mais com nada. Fica horas sentado sozinho, tomando sereno, vento, chuva; sentindo o calor do sol, a melancolia do luar, o peso da poluição. Quando sai de casa, é no meio da noite, munido de seus sprays velhos e de seus canetões ressecados para pichar túneis empoeirados e trens enferrujados. A Avó insiste para que ele faça alguma coisa útil. Preste vestibular, arranje um emprego, tome jeito na vida. Ele só quer saber de respirar, ouvir música e fumar maconha.

Até que um dia, bate uma saudade, e Marcelo resolve ir procurar os amigos. Vai ao Centro Cultural São Paulo, num encontro de pichadores, ver se encontra alguém das antigas. Mas em quatro anos, muita coisa mudou. Muita gente morreu ou desviou-se dessa vida.

Sem encontrar ninguém conhecido e sem nada mais interessante pra fazer, Marcelo resolve dar uma bandada pelo Centro Cultural. Fica intrigado com o que vê. A partir de então, passa a frequentar as exposições de arte, bisbilhotar a biblioteca, assistir aos concertos gratuitos, aos filmes, às peças de teatro.

Após sair da cadeia, Marcelo abandona a aliança de pichadores e retoma os grafites de sua adolescência.

Descrente da justiça brasileira e sem esperanças de vir a conhecer um mundo melhor, assina a maioria de seus grafites como Ateu. Pinta sobre veículos e lugares de passagem. Vive um momento de transição, um intervalo entre a experiência traumática na penitenciária e um futuro ignorado.

Numa dessas perambulações pelo CCSP, Marcelo conhece alguns integrantes de um movimento artístico com pretensas atividades políticas (ou vice-versa), o Movimento Terrorista Andy Warhol (MTAW).

O Movimento Terrorista Andy Warhol (MTAW) recuperava as ideias do movimento homônimo surgido em São Paulo, no final dos anos 1970. Formado por jovens artistas e estudantes de arte e arquitetura de várias faculdades, o MTAW baseava-se nas ações de antiarte dos anos 1960-1970, na ironia niilista de Andy Warhol e na incoerência entre a figura do artista pop norte-americano e a ideia de terrorismo. Realizava intervenções no espaço de instituições ligadas às artes, com o intuito de fragmentar sua estabilidade social, escancarar a apatia política dos artistas e desmascarar a falta de ética que assolava as elites brasileiras.

Na FAAP, o MTAW pintou com cores fortes, em apenas 15 minutos, todas as portas das salas de aula da Faculdade de Artes Plásticas. A ação foi um protesto contra as recentes reformas que promoviam ambientes ora luxuosos e intocáveis, ora assépticos e conformados.

Na Pinacoteca, numa das comemorações pelos 500 anos do descobrimento do Brasil, os integrantes do MTAW, com camisetas e máscaras de Mickey Mouse, ofereceram narizes de palhaço para os convidados VIP. Alardeavam a grande palhaçada que era comemorar 500 anos de colonialismo, opressão, corrupção e bandalheira.

Marcelo interessa-se pelas ações do MTAW, mesmo sem entender por completo a parte artística. Associa-se ao grupo em suas intervenções, passeatas e atentados, ora inofensivos e quase bobos, ora violentos e perversos. Participa ativamente do planejamento de seus atos públicos, e passivamente de suas discussões artísticas. Julga tediosos os intermináveis debates sobre autoria, conceito, contexto e demais lenga-lengas.

Em maio de 2000, Marcelo se apresenta como representante do MTAW no Seminário Movimentos Populares e Universidade, organizado por estudantes da Universidade de São Paulo (USP), pela Central dos Movimentos Populares (CMP) e pela União dos Movimentos de Moradia (UMM).

Marcelo entra em contato com diversos grupos de ativismo, desde movimentos sociais, pastorais e organizações de base, até coletivos de mídia independente, arte e teatro.

Cerca de cinco mil pessoas participaram, na sexta-feira, dia 20 de julho de 2001, de um protesto contra a ALCA (Área de Livre Comércio das Américas). Os manifestantes incluíam estudantes, representantes de partidos políticos de esquerda, membros da CUT (Central Única dos Trabalhadores) e do MST (Movimento dos Trabalhadores sem Terra). Saíram da Praça Osvaldo Cruz, próxima ao metrô Paraíso, e dirigiram-se ao Consulado dos Estados Unidos, na rua Padre João Manoel. O protesto foi uma das manifestações deflagradas pela reunião do G8, em Gênova, Itália. Apesar de alguns punks e anarquistas provocarem o policiamento, o evento na capital paulista começou e terminou sem incidentes.

Em dezembro, Marcelo colabora na fundação coletiva do Fórum Centro Vivo, organização que articulava as pessoas e as organizações que lutam pelo direito de permanecer no centro da cidade, transformando-o num lugar melhor e mais democrático.

No ano seguinte, participa de grande número de manifestações. Em janeiro, viaja para Porto Alegre por ocasião do Primeiro Fórum Social Mundial. Em fevereiro, toma parte do F6, manifestação contra a homofobia. Em março, ocupa uma festa da Nokia, no MAC da USP, em protesto contra a apropriação do sistema universitário por empresas privadas. Em abril, protesta contra a criação da ALCA. Em julho, contra o encontro do G8, em Gênova,...

A Avó vive de cabelo em pé. Morre de medo de que ele seja preso novamente.

CENA 1

(Senhora recostada numa *chaise longue* Luis XVI, vestindo um *pegnoir* cor-de-rosa e sandálias de salto da mesma cor. Ela fala num telefone apoiado numa mesinha redonda de *mahogany*. Um abajur Lalique ilumina a cena. Na parede, um grande mural do artista americano Sol Lewitt compõe o cenário.)

– Você tem que ir. Todo mundo vai estar lá!

– (Voz feminina em off) Ah, mas da última vez que fui a um coquetel desses, foi horrível! Foi naquela exposição no *Giardino*, em *Venezia*. Estava um calor indecente, lotadíssimo de gente da pior qualidade e, ainda por cima, destruí meus Jimmy Choo metálicos naquele piso de pedrinhas brancas horróso...

– Mas este coquetel vai ser ótimo! Vai ser um *petit comité* com convidados selecionadíssimos. Além do mais, não vai ser preciso andar quilômetros sob um sol de amargar: é à noite e obviamente há manobristas no local.

– Você não foi no outro coquetel, na semana passada...

– Você foi??!! Não acredito que você foi na casa daquela p pontinhos!!! Você sabe que eles são rivais, né? Vai parecer que você está apoiando ela...

– Ai, que coisa... E depois, a festinha era na casa dela... Porque ele tem que escolher esse lugar tão fora de mão? É no centro, não é verdade? Lá onde tem um monte de drogados... Dizem que é um ambiente pesadíssimo... Cinemateca, não é?

- Pinacoteca.

- É. Foi isso que eu quis dizer.

CENA 2

(Vários estudantes de faculdade estão reunidos na sala esfumada de um sobrado velho. As paredes têm pé direito alto, infiltrações, cartazes e rabiscos. Os móveis são dois colchões, algumas almofadas, uma antiga prensa de gravura, uma bancada de marcenaria e um aparelho de som. Vários livros, discos e CDs estão empilhados pelos cantos.)

– No meu tempo era da hora. Podia entrar quem quisesse na aula que quisesse. Se a aula do professor era legal, tava sempre cheia de bico. E dizem que, nos anos 1980, tinha um monte de grafites nas paredes e que o jardim era aberto pra quem quisesse ir passear com cachorro, andar de skate... Hoje em dia não pode nem bater um prego na parede! Grafite então, nem pensar! Tem que estar tudo branquinho, bem nos conformes.

– E outro dia que uma mina foi fazer uma performance e dois seguranças ficaram seguindo ela, com medo que ela tirasse a roupa!

– Ué? E o nu "artístico"!!!? E o Renoir e os truta machista dele, lá da história da arte? Já se esqueceram deles?

– É, cara. Neguinho pelado nem pensar! Acho que faz parte da política de limpeza deles.

– Meu, e aquela catraca pra entrar? Também é política de limpeza? Parece um clube, sei lá. E aí você entra e parece um shopping: granito, dourado, câmeras de vigilância e um monte de loira de cabelo liso.

– É. Pra entrar, tem que dizer que vai no museu, no teatro ou pagar alguma dívida. Aí, sim, eles deixam você entrar correndo. Pra assinar o cheque, sempre pode.

– Eu queria soltar umas mil bombas lá! Ia voar merda dourada pra tudo quanto é lado!!

CENA 3

(Mulher sentada na frente de um Macintosh branco, sobre uma mesa de trabalho branca, numa sala branca. Entra um homem de terno branco e sapatos coloridos. Várias pinturas coloridas, emolduradas em branco, estão encostadas na parede. No centro da sala, há uma jaula de aço inox de aproximadamente 200 x 100 x 100 cm.)

ele – Você vai pra Nova Iorque, montar seu trabalho?

ela – Ainda não sei se vou participar da itinerância... você vai?

ele – Ué, por que não?

ela – E esse escândalo todo, não vai dar sujeira?

ele – Ah! E você acha que vai fazer alguma diferença você boicotar a exposição? Não acredito que você é tão ingênua! Só vai acabar sobrando pra você mesma.

ela – Você acha que todo mundo vai topa continuar fazendo parte da exposição, mesmo depois de tudo?

ele – Claro! Vamos pro MOMA e etc. Depois de uns anos, ninguém vai se lembrar de mais um escândalo de corrupção no Brasil. E depois, é um banco ou o outro... Dá tudo na mesma, ou você acha que o outro banco é do bem?

ela – Ai, é que eu não entendo nada dessas coisas...

ele – Vai ter um catálogo lindão, e o nosso trabalho vai estar mais valorizado e inserido em todas exposições, revistas e coleções internacionais que importam! E depois todo mundo vai estar lá...

ela – Ai, tá bom, tá bom... E aí, por falar nisso, você trouxe um teco?

CENA 4

(Uma punk toda no "visu" conversa com um rapaz gordinho de camisa polo sentado na calçada. A rua está deserta mas cheia de panfletos, vidros quebrados, pedras e fumaça.)

– Acho que teve tipo uns 100 feridos. A polícia foi super truculenta. Parece que tudo o que fizemos não valeu de nada: as oficinas de *sit in*, a ocupação de rua não violenta... Ela veio mesmo é disposta a silenciar os atos...

– É, a gente não fala a mesma língua. Você acredita que acabaram de me ligar de um hospital aqui perto da Paulista, contando que os médicos se recusaram a atender os manifestantes?!

– Pior que isso, só a cara de pau do coxinha dando entrevista. Ele disse que "perdeu" a identificação durante a bagunça... Sei... E o que você achou dos sindicatos?

– Putz, foi difícil desde o começo. De novo, a gente não se entende. A galera autônoma temeu comprometer essa tal autonomia, se envolvendo demais nos esquemas burocratizados.

– Eu tô ligada. A gente tava pensando era numa manifestação tipo pacífica, com *street party*... mas os caras ainda estão nesse mesmo esquema tipo "carro de som e liderança" dando a linha pro movimento.

– É. Mas eu acho que a luta antiglobalização não acaba aqui e que a gente tá caminhando pra um entendimento, na organização e até na forma dos atos...

– Haha! Foda é que entidade ligada aos ruralistas manja muito isso de tratorar decisões...

– É. É difícil dialogar com quem fala mais alto porque tem um carro de som... Bom, mas nossas divergências internas não vão ajudar ninguém na fila do hospital, né? Bora lá?

FAAP

A EDUCAÇÃO ARTÍSTICA.

Influenciado pelos
amigos do MTAW
e pressionado
pela Avó para
fazer uma facul-
dade qualquer,
pelo amor de
Deus!, Marcelo
decide prestar
vestibular para
Artes Plásticas.

Desmanche

No início de 2002, Marcelo é aprovado no curso noturno da Faculdade de Artes Plásticas da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP). Receia matricular-se, devido às mensalidades exorbitantes. Entretanto, como tinha rodado nos exames da USP e da UNESP, fica sem opção. Decide tentar uma bolsa e pagar pra ver.

Na FAAP, descobre a história da arte e seu mercado milionário. Toma conhecimento tanto das investidas da neovanguarda e da antiarte contra os sistemas de poder, quanto do vínculo desses mesmos sistemas com a produção, mercantilização, manutenção e divulgação das obras de arte.

Em junho de 2002, é convidado, com outros vinte jovens artistas e estudantes de arte, a participar da exposição inaugural da Galeria Vermelho.

A FAAP foi fundada em 1947, num prédio classicista desenhado por Auguste Perret. Abriga o Museu de Arte Brasileira desde 1961 e a Faculdade de Artes Plásticas desde 1967.

Cidade acredita ser capaz de coordenar sua vivência nas ruas, transpassada por violência, anonimato e adrenalina, com sua recente experiência com a “grande arte”, protegida, autoral e reflexiva.

Os primeiros trabalhos de Cidade, na FAAP, eram impregnados de uma violência patética e regidos por um humor negro simplório. A série de ações *Desencubando* e o vídeo #10, por exemplo, relacionam nomenclaturas, procedimentos e formas artísticas com condutas e vocabulários cotidianos.

Em *Desencubando*, de 2002, Cidade ataca a forma racional perfeita, paradigma das artes moderna e conceitual: o cubo. Cubos de diversos materiais são destruídos pacientemente numa série de ações privadas, filmadas em vídeo. No primeiro vídeo da série, um cubo feito de carne é macerado com instrumentos de marcenaria, até virar um tecido disforme que é devorado por um cão. O massacre resulta na destruição da forma, na desaparecimento do corpo e, posteriormente, na deglutição derradeira das sobras. Nos demais vídeos da série, Cidade destrói cubos de ferro, madeira e gordura, entre outros.

Em #10, também de 2002, Cidade grampeia o próprio braço, num cenário minimalista. O instrumento usado na academia de artes para grampear folhas, telas e tecidos, sobre a madeira ou a parede, é utilizado sobre um suporte, simultaneamente inusitado e vulgar: o corpo do artista.

Em *Artista descendo a escada nº 3*, Cidade explicita sua admiração por Marcel Duchamp. Protegido apenas com um capacete de bicicleta, serra as pernas de uma escada de madeira que acabara de subir, despencando vertiginosamente. A releitura tragicômica da obra-prima *Nu descendo a escada nº 2* de Duchamp subverte a posição do artista, transformando-o em modelo de uma empreitada patética de autossabotagem. A tarefa árdua de serrar a escada culmina com a queda do artista/modelo de seu pedestal precário.

MARROM

A partir da metade do século XX, a obra de arte adquire uma natureza cada vez mais complexa. O território das artes visuais se expande para outras áreas artísticas, como a música, a literatura e o teatro, e invade os campos da arquitetura, da ciência e do desenvolvimento social. Nessa situação de contaminação entre meios, áreas e discursos, como se estabelecer uma definição objetiva para a obra de arte?

Até a 2ª Guerra Mundial, existiam critérios formais objetivos para definir uma obra de arte. As características da estrutura plástica de um objeto determinavam sua qualidade artística. O recém-criado mercado de arte usufruía de critérios objetivos, como materialidade, unicidade e autoria, para estimar comercialmente o objeto artístico. Uma obra de mármore valia mais do que uma de feltro; uma pintura, mais do que um múltiplo; e uma escultura feita por um mestre, mais do que uma feita por um de seus discípulos.

No entanto, os experimentos artísticos ocorridos a partir do pós-guerra ocasionam a expansão da definição

de arte, flexibilizando suas fronteiras com outros campos, como a ciência, a filosofia ou simplesmente a vida cotidiana. Com as pesquisas artísticas de nomes como Yves Klein e James Lee Byars, e, no Brasil, Hélio Oiticica e Lygia Clark, a obra de arte deixa de ser apenas um objeto a ser possuído para tornar-se um sistema de relações a ser experimentado. Já em 1962, Klein apresenta *Zone de sensibilité picturale immatérielle*, anunciando a desnecessidade do objeto material para a fruição da experiência de arte. A partir de então, vários artistas desmontam ainda mais a noção tradicional de obra de arte. Andy Warhol radicaliza a proposta duchampiana de que qualquer objeto poderia ser arte. Com as caixas de sabão *Brillo Box*, de 1964, Warhol relativiza a importância da forma, fragilizando os limites entre objetos artísticos e bens de consumo. Joseph Beuys invade o território da sociologia, pregando que todo homem é um artista, que todo trabalho físico é um trabalho criativo e que a criatividade é o capital gerador dos bens mais importantes para o fortalecimento de uma economia.

A exposição *Marrom*, na Galeria Vermelho, aconteceu de 7 de junho a 10 de agosto de 2002. Consistiu na ocupação do espaço da galeria com conversas, palestras, jantares, festas, concertos musicais e intervenções artísticas, efêmeras e experimentais. Dela participaram jovens artistas e estudantes de arte cujas propostas questionavam os limites da obra de arte e as possibilidades de se fazer uma arte experimental, utópica e subversiva. A mostra alardeava a crença insistente na arte como um vetor capaz de interagir, questionar, subverter ou simplesmente misturar-se à realidade política e econômica.

O nome *Marrom* – geleia indefinida de matizes – sugeria a mistura anulatória de cores com significados políticos, artísticos ou simbólicos, como o verde e amarelo da nação, o branco do espaço expositivo tradicional, o preto do lugar de formação da imagem fotográfica e o vermelho das revoluções, das vanguardas, e do nome da galeria. Ambicionava despertar uma sensação de indefinição, sujeira, merda, e conectar-se, assim, ao *Brasil diarreia* de Helio Oiticica. Em seu texto de 1969, (in *Arte Brasileira Hoje*, org. Ferreira Gullar), Oiticica define a formação brasileira como “diarréica”. Declara que para se construir algo no Brasil é necessário se reconhecer a falta de caráter de sua formação e “dissecar as tripas dessa diarreia”, ou seja, “mergulhar na merda.”

Finalmente, ainda nas décadas de 60 e 70, nos Estados Unidos, os artistas da chamada neovanguarda começam a formular uma teoria e prática de arte que se concentrava menos na execução de um objeto que fosse formalmente pertinente e terminado do que numa arte que revelasse os processos de sua execução ou “inexecução”. A relação tempo-espaço torna-se um fator fundamental para a experiência de arte. Além de realizarem trabalhos efêmeros, os artistas situam a obra fora do espaço tradicional da arte, ressaltando a importância da duração e do percurso para que ela seja compreendida.

A obra de arte definida como uma estrutura sólida e compacta com um mínimo de estabilidade, unidade e composição desaparece, tornando-se difusa e quase imperceptível. Sua aura agonizante se dissipa por completo devido à utilização cada vez maior de tecnologias industriais. A possibilidade de reprodução de um objeto e de uma imagem indefinidamente, sem prejuízo de “qualidade estética,” faz a obra de arte totalmente impessoal e extingue a relação indicial que esta mantinha com o artista.

Ele, muitas vezes, não chega nem mesmo a tocá-la, terceirizando sua execução e montagem. Além disso, a matriz digital, diferentemente das utilizadas nas práticas tradicionais de gravura ou fotografia, além de poder ser reproduzida, não se desgasta com uma tiragem grande. Tanto a matriz, quanto o original e as cópias passam a ser formal e conceitualmente idênticos.

A estrutura plástica de uma obra deixa, portanto, de ser determinante para seu estatuto de arte. Assim como um objeto artístico pode ser igual a um artefato doméstico, industrial ou mesmo a um acidente natural, uma imagem de arte pode ser formalmente idêntica a uma imagem documental, publicitária ou científica. Uma obra de arte passa a ser “qualquer coisa” feita por um artista. Essa indefinição da obra de arte faz com que o mercado alicerce seus paradigmas sobre a crença renascentista na condição genial do artista e em seu toque mágico. Enquanto no Renascimento essa crença se reportava a uma habilidade técnica do artista, hoje em dia ela fundamenta-se apenas na sua intenção em fazer arte.

Devido à vulgarização do objeto artístico, essa intenção do artista torna-se essencial para a definição de arte, e sua marca registrada, fundamental para a valorização da obra. A autoria passa a ser determinante para a avaliação de um trabalho artístico. Um objeto qualquer é mais valorizado do que outro por ter sido magicamente tocado por este ou aquele criador. O artigo de arte distingue-se, assim, de seu similar não artístico, porém confunde-se com o fetiche ou com a relíquia histórica. Objetos banais são colocados em redomas de cristal e passam a ser tratados como pedras preciosas e raras, por terem sido tocados por determinado artista, numa determinada época. Coisas como um guardanapo com a caligrafia de Basquiat ou um cartão postal com a assinatura de Beuys passam a ser consideradas falaciosamente obras de arte. O que diferencia esses objetos do capacete assinado de Ayrton Senna ou do retrato autografado de James Dean?

Obras efêmeras, criações coletivas, intervenções específicas e todo tipo de experiências "contaminadas" são algumas das inúmeras tentativas de

resistir à reificação da experiência de arte e de confrontar a recuperação de valores antigos como a ideia renascentista do toque mágico do artista genial. Apesar de todas essas investidas que, nos últimos 50 anos, transformaram radicalmente as noções de obra de arte, o mercado continua ditando as regras da produção artística. Além de atribuir excessivo valor a fatores obsoletos e extrínsecos à obra de arte contemporânea – como autoria, unicidade¹ e materialidade² –, estimula a proliferação dessas mesmas manifestações artísticas, que surgiram originalmente com o objetivo de criticá-lo ou subvertê-lo.

As tais obras efêmeras, criações coletivas, intervenções específicas e experiências "contaminadas" transbordam por todas as partes, adquirindo o mesmo estatuto que vieram condenar. A experiência artística contemporânea, na realidade, espelha o capital fictício. Ambos podem ser definidos como "um processo de reprodução da vida social por meio da produção de mercadorias." As regras são "concebidas de maneira a garantir que ele [ou ela] seja um modo dinâmico e revolucionário de

A exposição pretendia recuperar a ideia do espaço expositivo "operacional" idealizado por Walter Zanini nos anos 1970. Zanini foi o curador de uma série de exposições no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, chamadas *Jovem Arte Contemporânea (JAC)*. Ele acreditava que o museu devia ser um espaço "operacional" que pudesse abrigar a arte conceitual, processual e desmaterializada que vinha sendo feita. Em 1972, na VI JAC, os espaços expositivos foram loteados e sorteados entre os artistas inscritos, gerando uma exposição eclética e polêmica. O projeto de Genilson Soares e Francisco Iñarra, por exemplo, era o de incluir, em um lote de excluídos, artistas que eles consideravam importantes e que não tivessem sido contemplados no sorteio.

organização social que transforma incansável e incessantemente a sociedade em que está inserido[a].”³ Mascara, fetichiza e cresce mediante a destruição criativa. O capital fictício, assim como a obra de arte desmaterializada, gira sem lastro. Agora, a mercadoria já não é mais a experiência de arte, difusa e impalpável, e sim o próprio artista, substituído a cada nova estação. A produção contínua de “jovens artistas” mantém o novo sempre sob controle – sempre igual – e priva a modernidade de seu direito a se tornar antiguidade.⁴

Cabe aos artistas contemporâneos estabelecer uma resistência contra a reificação da experiência de arte e a mercadização do artista. Não devem se contentar com a abordagem capitalista e perversa da obra de arte. Devem, por meio da criação e divulgação de espaços para debates e troca de reflexões sobre o território expandido da arte, lutar por manter as conquistas das gerações anteriores, aprender com seus descertos e procurar, assim como seus antecessores, ampliar ainda mais as fronteiras da arte.

¹ O estabelecimento de limites à reprodução ilimitada de uma obra de arte produzida por meios tecnológicos é um dos artifícios de valorização criados pelo mercado, com a finalidade única de atribuir-lhe um valor posticho de raridade.

² A “desmaterialização” da obra de arte suscita a necessidade da documentação que acaba por substituí-la como obra, deturpando seu estatuto artístico original. A documentação de uma experiência de arte é, portanto, problemática. Por um lado, ela mantém a dimensão utópica da obra por remeter a ela de maneira incompleta. Por outro, dilui essa dimensão ao tornar-se uma relíquia ou um fetiche.

³ HARVEY, *Condição pós-moderna*, 1992, p. 307.

⁴ Baudelaire descrevia a tarefa da arte como um fazer por merecer se tornar antiguidade (BENJAMIN, *Charles Baudelaire*, 1989, p. 80).

Na *Marrom*, Cidade coordenou o *happening Guerra ética*, no último dia da exposição. Elegeu, entre amigos e jovens artistas, duas equipes adversárias: o time da arte, cujo território era o espaço de exposição e a farda era uma camiseta branca, e o time da rua, vestido com camiseta cinza e alojado fora do portão de entrada da galeria. Muniu ambos os times com máscaras, óculos protetores, estilingues, armas e munição de jogos de *paintball*. Fixou uma bandeira em cada território, que deveria ser arrancada pelo time adversário. Em poucos minutos, o time da rua invadiu e ocupou o território da arte, maculando de laranja as vestes e as paredes brancas do adversário, roubando sua bandeira e vencendo a guerra-jogo entre arte e vida. Para Cidade, *Guerra ética* representava a luta simbólica entre o mundo da arte e o mundo da vida. A vitória do time da rua foi um sintoma da morte da arte como resistência efetiva ao poder, já que, ao ocupar o espaço da arte, a vida transforma-se rapidamente em fetiche simbólico ou relíquia histórica.

Após a exposição, Cidade chega à conclusão de que toda experiência artística, por mais subversiva que seja, é engolida ainda recém-nascida pelo mercado da arte. Desiste de seus ideais de mesclar a ilegalidade à arte e percebe a inefetividade da antiarte, na atualidade. Acredita que os artistas marginais da década de 1960, a quem tanto admirava, foram transformados em heróis para poderem ser domesticados pelo sistema capitalista. Passa a realizar ações sem pretensões artísticas ou políticas. Brincadeiras infantis, ora arriscadas, ora singelas, de violência idiopática e marginalidade sem nenhum heroísmo.

“QUALQUER ATO DE SUBVERSÃO, QUANDO ASSUMIDO PELO CONTEXTO ARTÍSTICO, PERDE O CARÁTER TRANSGRESSOR E TORNA-SE APENAS MAIS UMA MERCADORIA. **MC**”

Em *Encarnação*, de 2003, Cidade debocha do uso de drogas para alcançar estados alterados de consciência. Registra rápidas perdas de domínio do corpo e da mente, conquistadas por meio de hiperventilação. Destroi-se a si e a seus companheiros de sessão, alterando o lugar do entorpecimento na arte: de instrumento de criação da obra para atividade de destruição (física e moral) do artista e/ou do modelo.

Em *Desenho + - livre*, também de 2003, Cidade tatua o braço de um amigo como se estivesse fazendo um rabisco numa folha de papel, sem um modelo, luvas ou preparação adequada. A liberdade infantil do desenho se sobrepõe à inconsequência juvenil da tatuagem caseira. A atitude punk que preconizava a ausência de futuro e o faça-você-mesmo reaparece sem revolta e sem ideologia. Cidade aceita e acomoda-se à inexistência do porvir.

Em 1999, o artista espanhol Santiago Sierra tatuou uma linha de 250 cm sobre seis pessoas remuneradas com trinta dólares cada uma, em Havana. Seis jovens cubanos se deixaram tatuar, sem nenhum engajamento ideológico. O artista escancara a natureza niilista do contrato de trabalho atual e os jogos de poder implícitos na arte. Porém, Sierra não fez mais do que perpetuar uma situação colonialista de exploração do mais fraco.

Apesar do consentimento dos jovens cubanos, eles estavam em situação de inferioridade em relação ao artista. Para um artista espanhol, trinta dólares correspondem a uma refeição. Para um cidadão cubano, a dois meses do salário de um médico. A desigualdade entre o empregador e o empregado retoma inadvertidamente uma tradição de exploração. Cidade repete a ação de Sierra. Porém, no lugar da remuneração, surge a celebração; do discurso político, surge o humor negro de um suicídio grupal malfeito; do formalismo da linha negra, irrompe a violência ilustrativa do corte vermelho; da arte, assoma o burlesco.

Em *Suicídio burro (a.k.a. Sierra Benetton)*, de 2003, Cidade realiza uma cerimônia coletiva, na qual uma linha vermelha é tatuada na parte superior do pulso de 6 amigos. A obra é uma sátira à obra do artista Santiago Sierra e à campanha publicitária da Benetton. Ilustra uma tentativa de suicídio malsucedida – o corte no lado errado do pulso – e declara a burrice suicida da própria ação – o perigo de contaminação pela utilização da mesma agulha e tinta em todas as tatuagens.

A partir de 2003, Cidade incorpora em seu trabalho procedimentos que, apesar de marginais ou ilegais, são comuns entre os jovens. Explora práticas – como as tatuagens e as drogas – que se tornaram moda, transformando-se num simulacro de marginalidade. Ridiculariza a proliferação, entre seus colegas de faculdade, de tatuagens iguais às da máfia japonesa e de roupas inspiradas nos traficantes dos guetos americanos.

Sem emprego fixo, Cidade vive de bicos, que vão desde a montagem de exposições até assistência para artistas. Tem dificuldade para pagar as exorbitantes mensalidades do curso de artes plásticas. Inadimplente, passa a frequentar as aulas clandestinamente, burlando o sistema de vigilância repressor da faculdade. Seus trabalhos transformam-se num reflexo de suas experiências. Identificam-se, muitas vezes, mais com atos de sabotagem do que com arte.

Mônica Bergamo

bergamo@folhasp.com.br

“CONSUMIR E GOZAR! E NÃO ESTOCAR!”

ival d
ivaais

andas Red Hot
Peppers e Guns N'

virão pa
ano. Falt
e dias da
entações

A

de São Pau
c, na Justiça
de TV que p
idades na e
rtido prete
uplicy dia
iais partida

tes acredit
so, ela pode
s pesquisas
%.

ULPA

ministra Dilm
Civil, está
com amigo

Setenta empresárias e socialites se reuniram numa mansão do Jardim Europa, na semana passada, para ouvir uma palestra do “filósofo do luxo” Silvio Passarelli, coordenador do MBA da FAAP sobre o tema. Entre flutes de Chandon rosé, cumbuchinhas de bobó de vieira e camarão e copinhos com salmão, *relish* de beterraba e ovas, elas assistiram à palestra “O Seu Tempo É o Seu Luxo”, em que o economista, a convite da revista *Wish Report*, fala sobre o tempo, o marxismo, o hedonismo – e o prazer inigualável do consumo sem grilos ou culpas de qualquer espécie.

A predominância do pensamento marxista impregnou o século 20, disse o professor. “Depois da superação do materialismo histórico, todos viveriam felizes e iguais. E eu me pergunto: como, se um tem cabelos loiros, o outro é moreno; um tem Q.I. de inteligência bruta maior, outro tem inteligência emocional?”

Já o atual liberalismo, diz, inaugurou a era do padrão individual de escolhas. Mas é preciso tempo. “De nada

adianta acumular os bens se não temos tempo de usufruí-los”, disse o professor. “É isso mesmo! É isso mesmo!”, gritava, batendo palmas, a empresária Yara Baumgart, seguida pelas demais mulheres presentes. “Será a grande batalha do século 21: consumir e gozar, consumir e gozar! E não estocar”, completava Passarelli. “Sabe a Imelda Marcos [ex-primeira-dama das Filipinas] e os 500 calçados? Será que elas os conhecia a todos? Será que estabeleceu com cada um deles uma história pessoal?”

A anfitriã, Carin Mofarrej, da rede de hotéis, pede o microfone: “Eu considero um luxo fazer as coisas que você tem vontade. Fui fazer um curso na FGV, já com seis filhos, eles diziam: Mãe, você é louca?”. Mas respondi, remoei. Nem sempre o luxo significa... óbvio, se agente puder ter o melhor relógio, a melhor bolsa, a gente gosta. Mas usar uma sandália havaiana, em casa, é um luxo que só a idade te dá.”

O microfone passa para a empresária Dayse Gasparian, que recomenda que as pessoas expressem

A psicóloga Carin Mofarrej recebeu convidadas para a palestra sobre consumo ministrada pelo professor Silvio Passarelli.

as para palestra sobre consumo: “Usar havaiana é um luxo que só a idade te dá”; à di

“Consumir e gozar! E não estoca

s por causa do dossiê e
lo fraco desempenho

O professor Silvio Passarelli, economista, administrador de empresas, especialista em Planejamento e gerenciando em Criatividade na Universidade de Santiago de Compostela, acumula os cargos de diretor do Programa FAAP - MBA em Gestão de Luxo e de diretor da Faculdade de Artes Plásticas, ambos na Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP).

Passarelli: "Eu comprei um carro novo e vou passar o dia a a esse brinquedo que me proporcionei"

seus sentimentos. "É preciso chegar em casa e dizer ao marido: 'Eu te amo'." Rosângela Lyra, da Dior, conta que vai sempre à praça da Sé, de madrugada, cuidar "dos meninos que cheiram crack". E completa: "As pessoas me perguntam: 'Como você consegue fazer tanta coisa?' É simples. Tomei uma medida radical: não ver televisão".

Passarelli insiste na idéia de que as pessoas têm que "melhorar o seu estoque" de tempo. "Vamos perder a vergonha quando alguém perguntar: 'O que você vai fazer amanhã?'. Nada! Eu comprei um carro novo e vou passar o dia dedicado a esse brinquedo que eu me proporcionei. É preciso tempo para que o projeto emocional que o levou a adquirir aquele bem possa ser explicitado", prosseguiu o professor.

Para ele, é preciso "gradativamente trocar compromissos inúteis pelos úteis na busca de uma nova ética do consumo, que não seja marcada pela condenação de um produto supérfluo. Ora, quem tem condição de

dizer o que é supérfluo? É supérfluo para ele, mas pode ser a diferença entre felicidade e tristeza para outro".

Fim da palestra. Carin serve sucos de uva com carambola e de maracujá com figo. A conversa continua em torno da mesa de doces – salada de frutas vermelhas, tortas, copinhos de merengue de fruta-do-conde com *marshmallow brulé*. Algumas das convidadas elogiam a serpente de ouro branco e safiras que Carin carrega no pulso. "Agora sem culpas", diz ela. O evento chega ao fim.

(Matéria e fotos publicadas em 14 de abril de 2004, na coluna de Mônica Bergamo, na *Folha de São Paulo*).

Dayse Gasparian: "É preciso dizer ao marido: 'Eu te amo!'"

rar o seu
"Vamos
quando
que voc
Nadal E
vo e vou
esse bri
porcion
ra que o
o levou
possa se
guiu o p

Para e
vament
inúteis p
uma nov
que não
denaçã
fluo. Ora
de dizer
supérflu
ser a dif
e tristez

Fim d
sucos de
de mara
versa co
mesa de
tas vern
de mere
de com
Alguma
giam a s
e safiras
pulso. "A
205
ela. O ev

Em *Telhado*, de 2004, Cidade invade secretamente o telhado do prédio central da FAAP. Amarra um **cifrão** de ferro na frente da boca do canhão de luz que é **aceso** durante as noites de festa para convidados VIP da Diretoria Mantenedora da Fundação. Na festa da abertura da exposição *Rockers*, no Salão Cultural da FAAP, o céu é tingido pelo signomor do capitalismo que rege a FAAP: o **cifrão**. *Telhado* escancara os valores da presidência da Fundação. Faz uma referência irônica ao pedido de socorro clássico das histórias em **quadrinhos**: os moradores de Gotham City acionam um canhão de luz com o símbolo de um morcego, sempre que estão em perigo e precisam da ajuda de Batman, o justiceiro mascarado.

Na ação *Encouraçado*, Cidade joga-se da escadaria do saguão principal da FAAP. Veste **capacete** e roupa de **motoqueiro** negra, que o transforma num **mascarado** **ninja** de histórias em quadrinhos, ou num Power Ranger urbano com sua armadura contemporânea. Conquista provisoriamente o espaço nobre da faculdade, forrado de granito e dourado, emoldurado por vitrais coloridos e interditado para os alunos.

Em meados do ano, Cidade encarna *O pior electricista do mundo*. Sabota as instalações elétricas das salas de aula e provoca blecautes fugazes. Inutiliza momentaneamente as câmeras de vigilância colocadas para controlar alunos e professores e deixa buracos e fiação como rastros de suas intervenções vandálicas.

Com a ação (missão) *Projeto muro*, de 2004, Cidade finaliza sua série de trabalhos que sabotam as diretrizes insensatas estabelecidas pela FAAP para fiscalizar os estudantes. Passa meses levando material de construção escondido em sua mochila para a aula. Constrói clandestinamente um muro de tijolo, atrás da porta trancada de uma sala. Empareda-se dentro da classe durante o fim de semana e foge na madrugada de domingo, por uma janela aberta para o corredor. Volta, na segunda-feira de manhã, no anonimato, para ver os resultados de sua ação: professores e alunos atônitos com o aparecimento de um muro, atrás da porta, que os impede de entrar na sala. *Projeto muro* ataca de forma irônica a pretensa vigilância da Fundação, parodiando seu espaço protegido e cheio de regras autoritárias e infundadas.

Os atentados acadêmicos de Marcelo desencadeiam a formação da Anarcademia. O grupo – composto por estudantes de arte de diversas faculdades – reivindicava uma escola sem coerção ou autoridade, influenciada pela atitude faça-você-mesmo dos amigos punks dos pais de Marcelo.

Os “anarcadêmicos” reuniam-se nas noites de sexta-feira. Entre cálices de vinho e tragos de cigarro, entorpeciam-se, falavam de banalidades, assistiam a filmes, ouviam música, faziam tatuagens, analisavam, liam ou discutiam textos relacionados a arte, arquitetura, história, filosofia, política.

Em 2005, Cidade chega anarquicamente ao último ano da faculdade. Quase não frequenta as aulas. Quando o faz, é de corpo presente e espírito ausente. Estrutura seu trabalho de final de curso com base nas discussões com os Anarcadêmicos. Chama-o de “museu do vazio”.

A Anarcademia de Cidade foi criada em homenagem ao projeto coletivo Anarchitecture [Anarquitectura], formado em 1973, por Gordon Matta-Clark, Laurie Anderson, Tina Girouard, Suzanne Harris, Jene Highstein, Bernard Kirschenbaum, Richard Landry e Richard Nonas.

A Anarquitectura de Matta-Clark pretendia expressar em seu nome e suas propostas a tensão dialética entre o enigma apolíneo (a arquitetura) e a libertação dionisíaca (a anarquia). O grupo reunia-se, de forma variada e informal, para refletir sobre vazios metafóricos e discutir o caráter ambíguo, cinético e ilegível do espaço.

O MUSEU DO VAZIO

O ENCONTRO COM UMA OBRA DE ARTE - SEJA ELA VISUAL, LITERÁRIA, MUSICAL - PROVOCA MUITAS VEZES UMA SENSÇÃO DE ESVAZIAMENTO, INCOMPLETITUDE OU DE DESLOCAMENTO PARA UM LUGAR NÃO IDENTIFICÁVEL E NÃO RECONHECÍVEL: UM NÃO-LUGAR.

O MUSEU DO VAZIO

"NÃO-LUGAR" É UM CONCEITO LIVRE PARA "UTOPIA", NOME DADO POR THOMAS MORUS A UMA IMAGINADA UTOPIA, UM SISTEMA SOCIOPOLÍTICO IDEAL. O VOCABULO "UTOPIA" É FORMADO COM OS ELEMENTOS GREGOS OÚ (DO ADVERBIO DE NEGAÇÃO E TÓPOS (LUGAR).

ESSE ESVAZIAMENTO PODE SER CHAMADO DE "DIMENSÃO UTÓPICA" DA OBRA. BRECHT PODE SER

ARTE - CONSIDERADA "TEM UMA NECESSIDADE (BENJAMIN, 1989)

• A AQUISIÇÃO DE UMA OBRA DE ARTE É UMA NECESSIDADE

DE PREENCHIMENTO DESSA INCOMPLETITUDE

ENTRETANTO, A OBRA DE ARTE É UMA PROPRIEDADE

DE UMA PESSOA, E NÃO DE UM LUGAR

MUITAS VEZES, A OBRA DE ARTE É RECONHECÍVEL

UM EM LUGAR, E NÃO EM UM LUGAR

OBRA EM LUGAR, E NÃO EM UM LUGAR

A OBRA DE ARTE É UMA PROPRIEDADE

SUA MATERIA É DE VETORES QUE

ARTICULA OS VETORES QUE

DE ACORDO COM O PRINCÍPIO DE LOCKE, A OBRA DE ARTE É REIFICADA, NUM ARTICULAR OS VETORES QUE

*: A QUALIDADE ARTÍSTICA DE UMA OBRA DE ARTE É MAIS FACILMENTE RECONHECÍVEL EM MANIFESTAÇÕES EFÊMERAS. NESTES CASOS, O MOMENTO DE CRIAÇÃO QUASE SE FUNDE AO MOMENTO DE DESTRUIÇÃO, POTENCIALIZANDO A DIMENSÃO UTÓPICA DA OBRA. SEGUNDO WALTER BENJAMIN, "NO SURGIMENTO DE UMA DADA FORMA SOCIAL OU PROCESSO TECNOLÓGICO, A DIMENSÃO UTÓPICA ESTEVE PRESENTE E É PRECISAMENTE NO MOMENTO DE OBSOLESCÊNCIA DAQUELA TECNOLOGIA QUE ELA LIBERA MAIS UMA VEZ ESSA DIMENSÃO, COMO O ÚLTIMO BRILHO DE UMA ESTRELA MORRENDO. A OBSOLESCÊNCIA É A LEI SUPREMA DA PRODUÇÃO DE MERCADORIAS QUE TANTO OBTETO ULTRAPASSADO DAS GARRAS DA

MESMA LEI (BENJAMIN, 1989)

A OBRA DE ARTE É UMA PROPRIEDADE

DE UMA PESSOA, E NÃO DE UM LUGAR

MUITAS VEZES, A OBRA DE ARTE É RECONHECÍVEL

UM EM LUGAR, E NÃO EM UM LUGAR

OBRA EM LUGAR, E NÃO EM UM LUGAR

A OBRA DE ARTE É UMA PROPRIEDADE

SUA MATERIA É DE VETORES QUE

ARTICULA OS VETORES QUE

DE ACORDO COM O PRINCÍPIO DE LOCKE, A OBRA DE ARTE É REIFICADA, NUM ARTICULAR OS VETORES QUE

ARTICULA OS VETORES QUE

DE ACORDO COM O PRINCÍPIO DE LOCKE, A OBRA DE ARTE É REIFICADA, NUM ARTICULAR OS VETORES QUE

A SENSÇÃO DE REMETIMENTO
PROVOCADA PELA FUNÇÃO
SIMBÓLICA APROXIMA-SE DO
CONCEITO DE "BELO". SEGUNDO
WALTER BENJAMIN, "O BELO
PODE SER DEFINIDO DE DOIS
MODOS: EM SUAS RELAÇÕES COM
A HISTÓRIA E COM A NATUREZA.
EM AMBAS, A APARÊNCIA, O
ELEMENTO PROBLEMÁTICO NO
BELO, IRA SE IMPOR (...)
O BELO É, SEGUNDO SUA
EXISTÊNCIA HISTÓRICA, UM

APELO
QUE O
O SER
AD PU
CHAMA
A APA
PARA FEITO
DESTA
O OBJE
ADHIRA
OBRA.
A NA
DEFIN
NAS
IDÊNTI
VELA
RAR E
RESUM
OUSAD
NA OB
DIANTE
OBJET
FIELM
CONS
PROB
REPR

RECURSOS DA LÍNGUA, CHEGARÍAMOS
A DEFINIR O BELO COMO →

SE O JOGO LIQUIDA A IMPORTÂNCIA DO
PASSADO, PROJETANDO A FUNÇÃO SIMBÓLICA
DA ARTE, ESTA RECUPERA-O ~~ARTISTAS~~
~~REMANESCENTES~~ ATRAVÉS DA REMEMO-
RAÇÃO DA FESTA, DO LUGAR ONDE O INSU-
FICIENTE SE TRANSFORMA EM EVENTO.
OS DIAS DE FESTA SÃO DIAS DE REMEMORAR.
NÃO SÃO ASSINALADOS POR QUALQUER VIVÊNCIA
E NÃO TEM ASSOCIAÇÃO COM OS DE MAIS DIAS.
SÃO DIAS QUE SE DESTACAM NO TEMPO,
ESPAÇOS VAGOS PARA OS "FRAGMENTOS
DESIGUAIS E PRIVILEGIADOS QUE ESCAPAM
A UNIFORMIDADE DA DILACÃO"

A
TINA DA
NECESSI-
A DA
-A EM
LHANTE
VEL E
PLOTADO
DS ANDS,
DE
STATION
ESBITT E HANS ULRICH OBRIST.

STADO
FINIÇÃO
NO DE
ALVEZ
É

(*) **ESPANTO**: MARIO PERNICIA CONSIDERA O ESPANTO A PAIXÃO POR
EXCELÊNCIA: "É A QUE ESTÁ MAIS DISTANTE DO
SENTIR POLÍTICO PORQUE NÃO ASPIRA A NADA, NÃO É ACOMPANHADA
POR NENHUMA MODIFICAÇÃO DO CORAÇÃO OU DO SANGUE, E GERA ATÉ,
POR VEZES UM ESTUPOR QUE PARALISA O CORPO, TRANSFORMANDO-O
EM UMA ESPÉCIE DE ESTATUA-VIVA; (...) ELA É AFINAL
(A PAIXÃO) MAIS FILOSÓFICA, POR QUE NASCE AO MESMO TEMPO
DO QUE É RARO, EXCEPCIONAL, EXTRAORDINÁRIO E DA
CONSCIÊNCIA DA PRÓPRIA IGNORÂNCIA. O ESPANTO, SEGUNDO
DESCARTES, ACOMPANHA AS OUTRAS PAIXÕES E AUMENTA-LHES
A FORÇA: AINDA QUE POSSA DEGENERAR EM MERA CURIOSI-
DADE É UMA FORMA DE SENTIR QUE É CONDIÇÃO DA
APP

COMBI
LOUN
USUÁ
REVIST
CELEB
AS
COBE
PINTAR
SEMA
ACHA
O E
ENORME
FESTA
ANDY
POLARIZ
VANDO
POETAS, MUS
UMA PRODUÇÃO ARTÍSTICA
DO VELVET UNDERGROUND.
DA FACTORY
APESAR DISSO, A
NÃO FOI, NA ÉPOCA, CONSIDERADA
OBRA DE ARTE. ERA UM EVENTO
SOCIAL.

O VELVET UNDERGROUND

FOI UM GRUPO FORMADO POR LOU REED, STERLING MORRISON, MAUREEN TUCKER E JOHN CALE. EM 1965, WARHOL CONVIDOU-OS PARA ENSAIAR NA FACTORY E APRESENTOU-LHES A MODELO E CANTORA NICO. WARHOL PRODUZIU O PRIMEIRO ALBUM DO GRUPO E CONCERTOS QUE INTEGRAVAM MÚSICA, DANÇA, DISTORÇÕES SONORAS E PROJEÇÕES DE FILMES.

A UTOPIA... POR...
RIRKRI...
FEZ PAR...
COMO UM...
TERMINA...
ARQUITET...
PARTE P...
PORTÁTEIS, PRÓPRIOS PARA 10 PESSOAS...
DESSE...
CAMINHO...
COM INST...
SUSPENSA...
VENÇÕES...
O ESPA...
PÚBLICO...
CONCERT...
DIVERSA...
NO DEC...
QUANTO...

A ESTAÇÃO PRETENDIA SER "UM LUGAR PARA PARAR, PARA CONTEMPLAR, PARA OUVIR E PARA VER, PARA DESCANSAR E SE REFRESCAR, PARA CONVERSAR E TROCAR". NESTE CASO, O EVENTO SOCIAL JÁ É CONSTRUÍDO COMO OBRA DE ARTE. ENTRE TIMA COMO ARTE É A INTENSÃO DE SEU O AVAL DA INSTITUIÇÃO DE RENOME QUE ~~PARA A QUALIDADE~~ A QUALIDADE UTOPIA STATION É EXTRÍNSSECA À EXISTENDO INTEIRAMENTE DE SUA ORIGEM NOS DOIS EXEMPLOS CITADOS, MAIS IMPORTANTES QUE OS EXPOSTOS AS PERFORMANCES APRESENTADAS OU OS

OBJE...
TEXT...
EM S...
CONE...
E O P...
COMO...
PRESE...
FOMC...
RELIC...
CONTE...
COM...
CON...
OBRA DE ARTE?

Em outubro de 2005, Cidade é convidado para participar da exposição *Vorazes, Grotescos e Malvados*, no Paço das Artes. Decide sublocar o espaço para seu grupo Anarcademia. Com base nas discussões sobre o "museu do vazio", apresenta o projeto coletivo (), uma exposição dentro de uma exposição. () pretendia ressaltar a ideia da arte enquanto celebração ou festa, que é, ao mesmo tempo, coletiva e plena, e subjetiva, fugaz e indisciplinável.

Durante (), os encontros da Anarcademia foram transferidos para o museu/galeria. As reflexões, referências e experimentos plásticos do grupo foram materializados na forma de projetos, individuais ou coletivos, sobrepostos uns aos outros, contaminando-se, anulando-se ou completando-se. O espaço expositivo foi transformado num espaço participativo; num híbrido entre ateliê, galeria, sala de estar, bar, cinema.

Inadimplente por diversos meses, Cidade acumula uma dívida de R\$ 22.685,00 para com a FAAP. Num ato de vingança patética, vai até um banco e troca todo o dinheiro por moedas variadas, com as quais enche uma mala de alumínio. Leva sua valise cheia de moedas até a tesouraria da Faculdade de Artes Plásticas e salda seu débito. Manifesta, assim, a dificuldade de jovens estudantes de classe média/baixa de conseguirem juntar, por meio de subempregos, o dinheiro das mensalidades.

Entretanto, para poder graduar-se e apresentar seu "museu do vazio" a uma banca examinadora, Cidade precisa pagar as treze mensalidades de R\$ 1.745,00 que ficara devendo. Para saldar sua dívida, começa a trabalhar de dia, numa mercearia, como assistente, e de noite, num bar, como garçom. Sem tempo para a estudar, segue o último ano do curso cada vez mais vagamente.

Curiosamente, quanto menos energia despende com arte, mais oportunidades e convites para exposições aparecem. Em julho, é convidado a participar da 27ª Bienal de São Paulo. Em outubro do mesmo ano, de uma coletiva no Paço das Artes.

Os convites o ajudam a conseguir credibilidade junto a galeristas e colecionadores. Consegue um empréstimo para pagar sua dívida com a FAAP e poder graduar-se. Promove mais uma revolução na Faculdade de Artes Plásticas, ao decidir convidar para sua banca de graduação o espírito de Helio Oiticica invocado por um médium. Argumenta que qualquer um – até mesmo um grande artista morto, incorporado por um médium charlatão ou por um ator convincente – estaria habilitado para participar de sua banca. Acredita que a avaliação de uma obra de arte contemporânea é feita sempre por meio de critérios subjetivos e

Na noite de abertura da exposição, Cidade incita o *happening* *Mato sem cachorro não tem dono*. Constrói dois canteiros de madeira, forrados com plástico e cheios de areia, e instala-os nos cantos da sala principal do museu. Num dado momento, como um gato, Cidade urina numa das caixas de areia, marcando seu território artístico, como um cão. Logo outros o imitam e os canteiros de areia se transformam num urinol masculino aberto, numa competição lasciva e instintiva pela conquista de um território. O *happening* é interrompido pelos seguranças da instituição sob a alegação de "atentado ao pudor". No dia seguinte, tanto a curadora da exposição quanto o artista recebem um e-mail da administração do Paço das Artes exigindo satisfações.

questionáveis. Afirma que uma banca numa faculdade de Artes Plásticas deve ser proposta como um evento artístico e não como um exame de verificação da competência ou do progresso do aluno. Organiza seu trabalho final como uma farsa precisamente dirigida, seguida de uma grande festa com música ao vivo, pão e vinho.

"Prezada curadora, após a sua saída da vernissage do Paço das Artes ontem constatamos que um ou dois artistas urinaram no espaço do trabalho do artista Marcelo Cidade. Solicitamos que você compareça ao Paço das Artes para confirmar se de fato essas ações fazem parte da sua curadoria. O artista Marcelo Cidade nos informou que você sempre esteve ao par dessas ações. Sendo assim, causou-nos surpresa o fato de você não ter informado à administração do Paço das Artes para que tomássemos providências necessárias a essas ações quais sejam: 1- Informações adequadas aos seguranças e explicações conceituais aos demais da equipe do Paço das Artes; 2- Procedimentos em relação à limpeza do espaço após essas ações, uma vez que não faz parte de nosso contrato com a equipe de manutenção e limpeza a retirada de excrementos fecais, urina, saliva, sangue e outros fluidos corporais. Salientamos ainda, que a Instituição também gostaria de ser informada da intenção de quaisquer outras ações e transgressões, ainda que de forma poética, a fim de garantir respeito ao nosso público, além da integridade física de artistas, funcionários e do público em geral. Informamos, outrossim, que o Paço das Artes e o Governo do Estado de São Paulo se eximem de qualquer responsabilidade sobre o que possa ocorrer, tal como os casos de violência, agressões e outros, em caso da omissão da curadoria, a responsabilidade será transferida à mesma. Atenciosamente, Administração do Paço das Artes."

(E-mail enviado dia 7 de outubro de 2005, para a curadora da exposição *Vozes, Grotescos e Malvados*, no Paço das Artes, com cópia para Marcelo Cidade).

OCCUPAÇÃO

O MONUMENTO
EM COLAPSO

A banca de
graduação de
Cidade é invali-
dada pela dire-
ção da FAAP. Ele
não consegue
seu diploma uni-
versitário. Fica
puto e manda
tudo à merda.

Passagem

Em 2006, Cidade começa a desenvolver seu trabalho para a 27ª *Bienal de São Paulo*. Entusiasma-se com a possibilidade de realizar um trabalho com um orçamento grande e mostrá-lo para um público numeroso. Entretanto, depois de vários problemas com a curadoria, acaba optando por um trabalho que é uma pequena amostra de seu projeto original. Entra numa crise existencial ao perceber que, com a adaptação de sua proposta à vontade dos curadores, permitiu que sua obra ficasse à serviço dos sistemas de poder que outrora condenara.

Insatisfeito com seu trabalho artístico e totalmente cético com relação ao sentido da arte, mergulha de cabeça nas baladas paulistas. Passa o começo de 2007 imerso num desmedido consumo de álcool e drogas.

O projeto de Marcelo Cidade para a 27ª *Bienal de São Paulo* consistia da instalação de dois bloqueadores de celular com eficácia para quatro quilômetros cada um. Isso impediria toda e qualquer transmissão e recepção de sinal no espaço expositivo e em grande parte do Parque do Ibirapuera. Cidade fazia referência à alegada impossibilidade de se impedir a comunicação via celular entre líderes do tráfico nas prisões e seus comparsas fora delas.

Num ônibus, na volta
de uma balada no
centro da cidade,
Cidade conhece PT,
uma jovem anarco-
punk que o seduz
para as passeatas e
manifestações
anarquistas.

Em maio, Cidade, guiado por PT e seus amigos anarcopunks, participa da ocupação da reitoria da Universidade de São Paulo.

Lá, retoma tanto seu ativismo político quanto seu trabalho artístico. Define tudo como um "monumento em colapso." Alega que a experiência de arte é semelhante à produzida e vivenciada durante a ocupação da reitoria da USP. Descreve a ocupação como a "autorrepresentação completa da cidade e de sua historicidade." Daí deduz que a obra de arte é a própria cidade, e que ele, devido a seu sobrenome, é o artista escolhido, aquele cuja missão é difundir o verdadeiro sentido da arte.

Após a ocupação, Cidade decide por em prática sua teoria da arte como "monumento em colapso." Resolve eliminar a lacuna entre sua individualidade e seus ensinamentos. Abandona PT e os anarcopunks.

Converte-se em morador de rua e parte para uma vida errante na selva urbana. Desde então, não se tem mais notícia de seu paradeiro.

A ocupação da reitoria da Universidade de São Paulo teve início no dia 3 de maio de 2007, quando um grupo de estudantes decidiu aguardar, no local, a reitora Suelly Vilela, a fim de entregar-lhe uma série de reivindicações. A reitoria ficou ocupada por 51 dias, com a adesão de professores e funcionários. No decorrer do mês de maio, ocorreram protestos e ocupações em diversas universidades públicas, inspirados pela manifestação dos estudantes da Universidade de São Paulo.

MANIFESTO

TODA CIDADE É UMA OBRA DE ARTE!
 TORNEMOS OS MOMENTOS VISÍVEIS!
 INVENTEMOS A AUTO-REPRESENTAÇÃO
 DA CIDADE E DE SUA HISTORICIDADE!
 QUE O AUTOR SEJA ELIMINADO!
 QUE A MEMÓRIA COLETIVA DERIVE!
 QUE A OBRA DE ARTE SEJA PLÁGIO!
 QUE A NOSSA RESISTÊNCIA SEJA TÃO
 TRANSNACIONAL QUANTO O CAPITAL!
 NÓS SOMOS A OCUPAÇÃO!
 OCUPAMOS E SOMOS OCUPADOS!
 SOMOS A CIDADE E SUA REPRESENTAÇÃO!
 SOMOS O MOMENTO EM ETERNO
 COLAPSO!
 SOMOS A OBRA DE ARTE CONTEMPORÂNEA!

EU SOU MARCELO CUNHA / ARTE

ciclo de debates Cultura da GREVE

segunda: 16.05 às 19h
 Jorge Guespali (História-USP)
 "A Ideologia da Greve"

terça: 17.05 às 19h
 Paulo Arantes (Filosofia-USP)
 "História ainda tem futuro?"

quarta: 18.05 às 19h
 José Arbey Jr. (Jornalismo-PUC)
 "A greve pela greve"

quinta: 19.05 às 19h30
 István Jancsó (História - Instituto de Estudos Brasileiros-USP)
 "Universidade e projeto nacional"

sexta: 20.05 às 19h00
 Lúcia Furlan, (Filosofia - FFLCH-UNICAMP)
 "O sentido original do conceito de greve e sua história para o Brasil"

sexta: 23.05 às 19h
 Maria das Graças de Souza (Filosofia - FFLCH-USP):
 "Tempo e História: em torno da Revolução Francesa"

sábado: 24.05 às 19h
 Hamilton O. Araújo de Souza (Comunicação Jornalística - UFF-RJ)
 "Luta pela democratização da comunicação"

sábado: 25.05 às 14h30
 Osvaldo Coggiola (História - FFLCH-USP)
 "América Latina no século XXI: entre o imperialismo e a revolução"

no auditório da reitoria ocupada

O MONUMENTO EM COLAPSO

Toda cidade é uma obra de arte. É a expressão de uma soma de componentes que fazem dela o que é. Embora não seja a cidade ideal renascentista, concebida como uma obra de arte, a cidade real encerra-a em seu âmago. A cidade ideal é a forma, o modelo, enquanto a cidade real é a própria obra de arte, refletindo as dificuldades do fazer artístico e as circunstâncias contraditórias do mundo em que se faz.¹ Tal como a obra de arte, a cidade provoca uma sobrecarga sensorial e expande o sistema nervoso humano até seus extremos. Neste processo, ensina uma variedade de novos reflexos e abre caminho para uma série complementar de valores estéticos.² Tal como a obra de arte, a cidade é um sistema complexo. Além de ser surpreendente, é uma mistura de ordem e anarquia, uma organização criada inadvertidamente por componentes diversos e descoordenados.³ Tal como a obra de arte, a cidade constitui-se por oposição à natureza, ao campo.

Para Leon Battista Alberti, o que qualifica e caracteriza uma cidade é o *monumentum*, um edifício histórico porquanto antigo ou destinado a

durar, que exprime valores históricos, comuns a todos os membros da aglomeração urbana. O monumento manifesta, na estabilidade das suas formas, o equilíbrio da ordem social e de suas principais instituições.⁴ Não é a representação global do espaço, mas sim algo que está no espaço e que nele atua. Um edifício-personagem, que manifesta seu significado histórico-ideológico, por sua presença e ação, isto é, por sua espacialidade. Para o homem renascentista, o monumento é, portanto, um corpo material⁵ com uma realidade própria e incontestável de objeto, que carrega valores históricos comuns à toda comunidade.

No começo do século XX, o arquiteto Alois Riegl, então presidente da Comissão de Monumentos Históricos da Áustria, escreve *Der moderne Denkmalkultus* [O culto moderno dos monumentos], expondo suas reflexões sobre o monumento moderno. Riegl estabelece dois grupos distintos de monumentos: os intencionais e os não intencionais.

O monumento intencional é aquele erigido em comemoração a alguma pessoa ou evento e tem o objetivo

de superar a passagem do tempo, ou mesmo recusá-la. Com sua presença física, pretende criar um lapso no tempo que converte o passado em presente, e estabelece uma conexão transparente com o evento ou a pessoa homenageados. Sua função primeira é manter a memória viva; aprisionar o manso processo de esquecimento da história. Para o monumento intencional, portanto, o envelhecimento é sempre um obstáculo. Ele precisa conservar uma aparência nova para manter sua função memorial. Qualquer sinal de decadência sugeriria uma perda de interesse no tema que sua presença representa.

O segundo grupo de monumentos, os não intencionais, têm valor devido a suas características históricas e artísticas, e não apenas por ser memoriais.⁶ Os monumentos históricos são objetos do passado, cultuados pelo homem moderno exclusivamente pelos sinais da passagem de um considerável período de tempo. De maneira contrária ao primeiro grupo, aqui, a antiguidade é um dos signos que faz dos objetos, monumentos. Este valor de antiguidade está presente nos traços de decomposição

impostos à obra pelas forças da natureza: sinais de uma ruína que, segundo o olhar modernista de Riegl, são manifestações do ciclo natural ao qual toda obra humana é inelutavelmente submetida.

Assim, para o homem moderno, o monumento, além de ser um corpo material cuja presença no espaço manifesta valores da comunidade, é também uma ruína cuja decomposição é aquilo que lhe confere valor.

O monumento em decomposição é o tema dos escritos do artista plástico Robert Smithson. Em seu ensaio *Entropy and the new monuments* [Entropia e os novos monumentos], de 1966, Smithson questiona a validade do conceito de monumento, em relação aos novos centros urbanos em formação.⁷ Alega que a cidade de Nova Iorque, a partir do fim da Segunda Guerra, havia sido infestada por uma mesmice de soluções arquitetônicas repetitivas, de uma "modernidade maneirista", sem "valor de qualidade" e livre das exigências de "pureza e idealismo".⁸ Estas soluções possibilitavam uma percepção clara da realidade material, impulsionando o

The background of the entire page is a collage of various posters and graffiti. At the top, there's a poster with the word 'AUTÔNOMA' in large, bold letters. Below it, a poster reads 'FAU EM GREVE' (FAU on strike) with 'PELA UNIVERSIDADE LIVRE' (for a free university) underneath. To the right, there's a poster with the word 'FILOSOFIA' and 'SUCATEAMENTO' below it. Other smaller, less legible posters and graffiti are visible throughout the background.

desenvolvimento de uma tendência entrópica na arte e contribuindo para a concepção de um novo tipo de monumento. Este novo monumento, em vez de sediar memórias do passado, serviria para promover o esquecimento do futuro. Não mais representaria os longos intervalos entre os séculos, e sim uma sistemática redução do tempo, situando tanto o passado quanto o futuro num presente objetivo, num tempo sem espaço, estacionário e sem movimento.⁹

Além de Smithson, vários artistas passam a questionar – e desprezar – o valor de uma obra em sua plenitude, em favor das etapas processuais de desconstrução ou desintegração do objeto de arte. Transformam-no num momento significativo, numa situação a ser experimentada, e identificam a obsolescência dos monumentos tradicionais. Para esses artistas, o monumento é uma ação, uma experiência, uma prática, que acontece precisamente no momento de sua ruína. Faz-se presente e se auto-destrói simultaneamente. Tanto pode ser um depósito de madeira coberto por um monte de sujeira que progressivamente racha sua estrutura

de sustentação central, quanto uma estrutura feita de um material frágil, estendida sobre uma grota profunda, um conjunto de linhas engolidas e vomitadas ou uma pintura que só se mostra plenamente se alguém a vestir e dançar.¹⁰ É uma comemoração crítica do valor de antiguidade, pois evidencia seu caráter transitório ao pressupor sua própria destruição, sua perda histórica. É o chamado monumento entrópico, isto é, um monumento cuja progressiva desintegração é irreversível.¹¹

Para os artistas dos anos 1960, o monumento não era, portanto, nem representação de espaço e nem um corpo material no espaço – por mais histórico, antigo ou decomposto que fosse. Tinha tornado-se tempo, e o tempo, por sua vez, tinha se tornado um lugar privado de movimento, uma infinidade de superfícies ou estruturas estáticas, um presente objetivo perdido em meio a um torpor monumental. Um tempo muito diferente daquele entendido como decadência ou evolução biológica. É o tempo do acontecimento, que se expande por inércia, irreversível e desordenadamente.

A valorização da dimensão temporal desse novo tipo de monumento era, no entanto, ilusória. Sua suposta transitoriedade era neutralizada. Por um lado, por registros, maquetes, projetos e demais documentos que com frequência o acompanhavam e, por outro lado, pela marca do autor que o mantinha coeso e permanente enquanto parte da *œuvre* do artista. Os documentos restabeleciam novo corpo material, que substituíam aquele que fora desintegrado. Corpo que, por resultar de uma memória reificada, acarretava riscos de desentendimento¹² e de confusão entre aquilo que devia ser lembrado e aquilo que devia ser esquecido. A autoria reconhecida conferia legitimidade aos documentos e vestígios, estabelecendo uma contradição entre a vontade de desaparecimento do monumento entrópico e a consolidação de sua unidade e integridade, promovida pelos registros assinados.

Este tipo de monumento, que se caracterizava precisamente pelo processo de degradação, acabou sendo coisificado. Perdeu, assim, sua função semântica e confrontou-se com um problema sem solução: se

permanecia, igualava-se aos antigos monumentos; se desaparecia, transformava-se em documento-obra com identidade própria, que favorecia o esquecimento dos significados das práticas sociais que o geraram.

Na sociedade atual – desmaterializada, heterogênea, transitória, diversificada e fragmentada –, o fluxo de informação predomina sobre o fluxo de pessoas e coisas. O espaço público se contrai. A ideia de uma nação coesa é substituída por campos de conflitos e diferenças ideológicas. O monumento, “dessemantizado”, perde grande parte de sua razão de ser.¹³ Torna-se invisível.¹⁴

No caso da cidade de São Paulo, a situação é ainda mais grave. Sua arquitetura¹⁵ eclética, ora sóbria, ora eufórica, ora nula, alastra-se como um câncer, dominando e agregando subúrbios e favelas cada vez mais distantes. Seu tecido urbano constitui-se de diversas subcidades com interesses conflitantes, aglomeradas sob um único nome. Além de seu crescimento desenfreado e descomunal, a cidade é suja, cinzenta, heterogênea, caótica e apavorante.

É ela própria monumental, favorecendo a invisibilidade de monumentos e intervenções de uma pretensa arte pública, deglutindo-os e regurgitando-os como simples matéria urbana.

Hoje em dia, numa megalópole como São Paulo, para que um monumento ainda seja a mais completa autorrepresentação da cidade e da sua historicidade, é necessário repensar algumas premissas.

Em primeiro lugar, é importante retomar a definição de monumento, ressaltando seu caráter coletivo e sua habilitação para funções de memória social. Por suas raízes etimológicas (do latim *moneo*, que significa chamar a atenção, tanto como foco de interesse quanto como reprimenda) o monumento se apresenta como um lugar de memória exemplar. Funciona caso sua recepção seja integrada. Basicamente, pode-se defini-lo como um vetor voluntário, intencional, de criação e circulação da memória da coletividade. Conta com um emissor, individual ou coletivo, e um destinatário, que é sempre social.¹⁶ Entretanto, deve se levar em conta que um

emissor individual pode ser prejudicial para a efetivação do monumento enquanto lugar da memória da coletividade. Pode diluir o caráter coletivo do monumento, ao direcionar o foco de interesse para um único sujeito – o autor –, causando confusão entre os valores históricos que o monumento deveria representar e os valores relacionados à vida, obra ou personalidade desse autor.

Em segundo lugar, é fundamental evitar a recriação de monumentos invisíveis, corrompidos ou mutilados, como as esculturas institucionais sem relevância social, os entulhos históricos transformados em relíquias sagradas ou os documentos fetichizados resultantes dos monumentos entrópicos.

Isto posto, o monumento merece uma nova abordagem: ser encarado como um acontecimento vivo, que nasce da comunidade urbana, dela se alimenta e dela se torna vítima. Algo que não possa ser reificado sem perder o sentido, que exiba os valores da comunidade, que possua uma condensação de significados e uma pregnância semântica que as outras coisas não têm, ou têm em grau menor.¹⁷

Algo que se faça lembrar, mesmo contra a vontade daqueles no poder; que permita a reciclagem de conceitos como justiça, identidade, testemunho, memória e esquecimento; que tenha como ideia definidora da ética, o reconhecimento obrigatório do lugar do outro.¹⁸ Um monumento ético-político em substituição a um cognitivo-afetivo. Um monumento efervescente, constituído por matéria humana modificada e que modifica um determinado contexto. Um monumento-acontecimento que recupera a memória adormecida e ilumina caminhos possíveis de futuro; que é criado em conjunto e permanece dentro de cada indivíduo da comunidade como uma parte coletiva de seu ser. Um monumento tal qual a recente ocupação da reitoria da Universidade de São Paulo,¹⁹ que nos fez acreditar na possibilidade de uma universidade livre, promoveu a restauração do movimento estudantil efetivamente politizado e comprovou o sucesso de um comportamento emergente da própria comunidade, sem a intervenção de um líder autoritário.

A universidade livre, com educação e pesquisa interdisciplinares e aces-

síveis a todos, é um projeto já ensaiado diversas vezes, inclusive por artistas, como Yves Klein e Joseph Beuys, preocupados com a ampliação dos limites da definição de obra de arte.

Yves Klein idealizou, em 1959, com a colaboração do arquiteto Werner Ruhnau e de um grupo de amigos próximos, a Escola de Sensibilidade e Desmaterialização, que propunha a co-habitação de professores e alunos, e a interdisciplinaridade curricular. Pretendia "reativar as capacidades de responsabilidade pessoal, efetivar as qualidades espirituais e imateriais" e "transformar os seres humanos e o meio ambiente por meio da imaginação".²⁰

Joseph Beuys fundou, em 1974, com o escritor Heinrich Böll, a Universidade Internacional Livre para Criatividade e Pesquisa Interdisciplinar (FIU), que tinha o objetivo de ajudar a tornar real a capacidade inerente a cada pessoa de ser um ente criativo. Formulava o conceito de liberdade individual como uma habilidade de modelar formas sociais por meio da transformação de recursos. Para Beuys, a esfera de ação da ciência

econômica estendia-se para além do estudo de fenômenos relacionados a bens materiais. O Capital seria, também, a criatividade, e os centros de produção de cultura – como as universidades, a imprensa, as gravadoras musicais – seriam os fornecedores dos bens econômicos de uma sociedade.²¹

Tanto a escola de Klein quanto a universidade de Beuys já pregavam, nos anos 1960-1970, a miscigenação ideal entre o emissor-professor e o receptor-aluno como o vetor de criação e circulação da memória social. Ambas sinalizavam a necessidade da interdisciplinaridade, da isonomia política e da democratização do ensino.

A ocupação da reitoria da USP assemelha-se aos projetos de universidade livre de Klein e Beuys, mas acrescenta a eles uma característica nova: a emergência. No caso da ocupação, não houve uma liderança autoritária que organizou a mobilização dos estudantes. Um pequeno grupo se auto-organizou, capturou e trocou entre si informação sobre o comportamento da coletividade. A ocupação emergiu do próprio grupo em que se estabeleceu. Funcionou como memória

viva de eventos como os protestos de maio de 1968, em Paris, ou as manifestações contra a ditadura militar, no Brasil dos anos 1960.

As greves estudantis em Paris de 1968 dispararam um processo contra o governo do General De Gaulle, que culminou com o desmantelamento da Assembleia Nacional e a instauração de novas eleições. No Brasil, a UNE (União Nacional dos Estudantes) se posicionou firmemente contra a ditadura e a favor de uma reforma universitária, acabando por tornar-se um dos principais adversários do governo militar. Em ambos os casos, situações complexas foram detonadas por massas de elementos relativamente simples que se ordenaram sem uma "divisão executiva". A informação – capturada e trocada entre os pequenos grupos – retornou à comunidade, fazendo com que as pequenas modificações de comportamento dos grupos menores tivessem a possibilidade de se amplificar em movimentos maiores.

Também na ocupação da reitoria pode-se identificar este tipo de sistema: a ação de um pequeno grupo de

alunos repercute em todo o território nacional, num âmbito muito maior do que o circuito universitário. Instaura-se o verdadeiro monumento contemporâneo; a autorrepresentação completa da cidade e da sua historicidade; o amálgama ideal entre emissor e receptor; o centro de criação e circulação da memória emerso da própria coletividade em que se estabelece, e que é, simultaneamente, a matéria-prima, o autor e o produto de arte, sem possibilidade de reificação.

Nós somos a ocupação, ocupamos e fomos ocupados. Somos a cidade e sua representação, o monumento em eterno colapso, a obra de arte contemporânea.

¹ ARGAN, *História da arte como história da cidade*, 1992, pp. 73 - 76.

² JOHNSON, *Emergência*, 2003, p. 28.

³ A criação de um sistema complexo a partir de padrões mais simples é chamada de emergência, isto é, quando uma ordem global, de nível mais alto, é construída inadvertidamente a partir de ações locais descoordenadas ou de uma rede de auto-organizações dessemelhantes. (JOHNSON, op. cit., 2003, p. 17 e 29).

⁴ Alberti procura definir e explicar a forma do espaço urbano, diferenciando-a do espaço natural, no tratado *De re aedificatoria*, escrito em 1450.

⁵ ARGAN, op. cit., pp. 114 e 123.

⁶ Riegl chamava de histórico "tudo aquilo que foi, e não é mais hoje em dia". (ARGAN, op. cit., p. 37).

⁷ Smithson refere-se às mudanças ocorridas nas cidades norte-americanas após o fim da Segunda Guerra: a construção de vias expressas ligando o centro à periferia, grandes conjuntos habitacionais nos subúrbios e os arranha-céus modernistas da Park Avenue em Nova Iorque.

⁸ FLAM, ed. Robert Smithson, 1996, pp. 12 e 13.

⁹ Ibidem, p. 11.

¹⁰ Refiro-me às obras *Partially buried woodshed* [1970], de Robert Smithson, *Rope bridge* [1968], de Gordon Matta-Clark, *Baba antropológica* [1973], de Lygia Clark, e *Parangolé* [1964], de Hélio Oiticica.

¹¹ LEE, *Object to be destroyed*, 2000, p. 39.

¹² Ibidem.

¹³ BEZERRA DE MENEZES, A crise da memória e as ambiguidades da amnésia social (Simpósio Internacional FIAT 30+ / São Paulo).

¹⁴ Para o escritor austríaco Robert Musil, não há nada mais invisível do que um monumento. Os monumentos são "eminentemente inconspícuos", e só deixariam de ser invisíveis se seus criadores adotassem as medidas usadas pela publicidade moderna (MUSIL, "Monuments" in: *Posthumous papers of a living author*, 1995, pp. 61 - 64).

¹⁵ Termo apropriado de Gordon Matta-Clark para referir-se a espaços sem princípios organizadores ou fundações estruturais. (LEE, op. cit., 2000, p. 105).

¹⁶ BEZERRA DE MENEZES, op. cit.

¹⁷ ARGAN, op. cit., pp. 124.

¹⁸ BEZERRA DE MENEZES, op. cit.

¹⁹ Em 3 de maio de 2007, a reitoria da Universidade de São Paulo foi ocupada por estudantes. Durante 51 dias, alunos, professores e funcionários organizaram debates, ciclos de palestras e projeções de filmes.

²⁰ WEITEMEIER, *Yves Klein 1928-1962*, 1995, p. 48.

²¹ Joseph Beuys fala sobre a relação entre o Capital e a criatividade em entrevista, gravada no vídeo *Jeder Mensch ist ein Künstler: Joseph Beuys*, dirigido por W. Krüger, à disposição no Instituto Goethe, São Paulo.

Ficha Técnica

pp. 102-109

Desenhos de Marcelo Cidade, 1999.

pp. 110-111

Fotografia de cena do filme *The great rock'n'roll swindle* (COLEGRAVE, *Punk.*, 2004, p. 327).

p. 114

Estudantes sendo transportados para o presídio de Tiradentes, após a queda do XXX Congresso da UNE, num sítio em Ibiúna, 1968 (FELIX. *A Revista*, 2002, p. 49).

pp. 116-117

Fanzines editados pela casa noturna Madame Satã entre 1983 e 1985 (FANZINE MADAME SATÃ, n. 19, 1985, p. 10); fotografia do festival *O começo do fim do mundo*, por Priscila Farias.

p. 118

Fotografia da banda punk Ratos de Porão, por Rui Mendes (FANZINE MADAME SATÃ no 22, 1986, p. 62).

p. 120

Fotografia do clube Madame Satã (FANZINE MADAME SATÃ, n. 21, 1986, p. 48-49).

p. 121

Anúncio do *Fanzine Madame Satã* (FANZINE MADAME SATÃ, n. 19, 1985, p. 15).

pp. 122-123

Página de rosto da revista *Fanzine Madame Satã* (FANZINE MADAME SATÃ, n. 21, 1986); fotografias do festival *O começo do fim do mundo*, por Priscila Farias.

pp. 124-133

Fanzines punks do acervo particular de Priscila Farias.

pp. 134-135

Fotografia de prédio abandonado e lacrado na rua Asdrúbal do Nascimento, por Raphael Maureau, 2006 (FÓRUM CENTRO VIVO, *Violações dos direitos humanos no Centro de São Paulo*, 2006, p. 18).

pp. 138-139

Desenhos de Marcelo Cidade, 1999.

pp. 140-141

Desenhos de Marcelo Cidade, 1999.

pp. 142-143

Desenho e grafite de Marcelo Cidade, 1999.

pp. 144-145

Desenho e grafite de Marcelo Cidade, 1999.

p. 146

Grafite de Marcelo Cidade, 1999.

p. 147

Nota de culpa de Marcelo Cidade, 2004.

pp. 148-153

Desenhos de Marcelo Cidade, 1999; Massacre no Carandiru (EXAME NACIONAL DE ENSINO MÉDIO. *Competência 5 - texto referencial*, acesso: abril de 2008).

pp. 154-155

Anarchitecture, *Untitled*, 1974 (MOURE, Gordon Matta-Clark, 2006, p. 388).

p. 158

Fotografia do acervo pessoal de Marcelo Cidade.

pp. 160-161

Grafitos de Marcelo Cidade, 1998-2006.

pp. 164-165

Fotografia de protesto na Av. Paulista, por André Ryoki, 2001 (RYOKI, *Estamos vencendo*, 2004, pp. 82-83).

pp. 166-167

Fotografias de André Ryoki, 2000-2002 (RYOKI, *Estamos vencendo!*, 2004).

pp. 168-169

Camisetas e nariz de palhaço distribuídos pelo MTAW, 2000.

p. 170

Fotografia de protesto na Praça da República, por André Ryoki, 2001 (RYOKI, *Estamos vencendo!*, 2004, pp. 70-71).

p. 171

Fotografia de protesto contra o G8 em Gênova, por André Ryoki, 2001 (RYOKI, *Estamos vencendo!*, 2004, p. 113).

pp. 172-174

Maquetes de *Wall Drawing #808*, 1996, de Sol Lewitt, desenhado pelo Watanabe Studio (SOL LEWITT, *Of sun and stars / sobre o sol e as estrelas*, 1996, p. 1).

p. 175

Maquetes de *Wall Drawing #808*, 1996, de Sol Lewitt, desenhado pelo Watanabe Studio (SOL LEWITT, *Of sun and stars / sobre o sol e as estrelas*, 1996), texto de Juliana Ferraz Leite.

pp. 176-177

Fotografia da fachada da FAAP (FUNDAÇÃO ARMANDO ALVARES PENTEADO, *Trigésima Anual da Fundação Armando Alvares Penteado-FAAP*, 1998, pp. 2-3).

pp. 180-181

Fotografia da fachada da FAAP, por Matongra, 2009.

p. 184

Felipe Gonzalez, *Desencubando*, 2000.

p. 185

Mauro Giarda, *#10*, 2001.

pp. 186-187

Felipe Salem, *Descendo uma escada*, 2008.

pp. 188-189

Performance de Mauro Giarda e Maurício Ianês durante a exposição *Marrom*, Galeria Vermelho, 2002.

pp. 190-191

Jantar de Felipe Gonzalez durante a exposição *Marrom*, Galeria Vermelho, 2002.

pp. 192-193

Exposição *Marrom*, Galeria Vermelho, 2002.

pp. 194-197

Marcelo Cidade, *Guerra ética*, 2002.

p. 198

Felipe Gonzalez (com a participação de André Komatsu e Marcelo Cidade), *Encarnação*, 2003.

p. 199

Felipe Gonzalez (com a participação de Adriano Costa e Raquel Wendi), *Desenho + - livre*, 2002.

p. 200

Santiago Sierra, *Línea de 250 cm tatuada sobre 6 personas remuneradas*, 1999, Espaço Aglutinador, La Habana, Cuba (SIERRA, *Santiago Sierra*, acesso: janeiro de 2009).

p. 201

Alejandro Flores, Carmen Moncada, Javier Calvo, Dora Longo Bahia, Michael Hammond, Diana Barquero, *Sierra benetton*, 2007.

pp. 202-205

Coluna de Mônica Bergamo, publicada pela *Folha de São Paulo*, em 14 de abril de 2008 (BERGAMO, *Folha de São Paulo*, 2008, p. E 2).

p. 206

Fernando Pirata, *Telhado*, 2006.

p. 207

André Komatsu, *Encouraçado*, 2001.

pp. 208-209

Gabriel Zimbardi, *O pior electricista do mundo*, 2008.

pp. 210-211

Marcelo Cidade, *Projeto Muro*, 2001.

p. 212

Anarchitecture, convite para "Anarchitecture," 112 Greene Street, Nova York, maio de 1974 (LEE, *Object to be destroyed*, 2000, p. 106).

pp. 214-219

"O museu do vazio" transcrito por Felipe Salem, 2009.

p. 220

Em 1997, Marcius Galan pagou as 5 mensalidades que devia à FAAP com moedas. A FAAP contou o dinheiro e percebeu que ainda faltava um pouco. Marcius reclamou o desconto referente ao valor das mensalidades da Atlético e a FAAP teve que devolver-lhe troco. A FAAP lhe pagou em moedas de um centavo.

p. 221

Fotografia de eventos durante a exposição *Vorazes, grotescos e malvados*, Paço das Artes, 2005.

pp. 222-223

André Komatsu, *Mato sem cachorro não tem dono*, 2005.

pp. 224-225

Fotografia do ataque ao World Trade Center (CRAVEN, *About.com:Architecture*, acesso: janeiro de 2009).

p. 228

Pavilhão da Bienal de São Paulo, 2008.

p. 234

Fotografia de protesto em frente ao Teatro Municipal, por André Ryoki, 2000 (RYOKI, *Estamos vencendo!*, 2004, p. 97).

p. 235

Manifesto transcrito por Gabriel Zimbardi sobre folheto de divulgação de um ciclo de debates durante a ocupação da Reitoria da Universidade de São Paulo, 2007 (acervo particular de Luiz Renato Martins).

pp. 236-243

Fotografias da ocupação da Reitoria da Universidade de São Paulo, 2007 (acervo particular de Luiz Renato Martins).

pp. 244-249

Desenhos de Marcelo Cidade, 1999.

Agradecimentos

Agradeço a meus queridos pais por terem me incentivado a insistir na carreira das artes e a persistir na universidade; a Carmela Gross por transformar a experiência do doutorado num prazer; a Regina Araki e Eduardo Brandão por gastarem seu tempo ouvindo meus problemas; a Paula Tinoco por abraçar o projeto; a Marcelo Cidade por emprestar seu nome e parte de sua obra; a Marcius Galan, Mauro Giarda, Felipe Gonzalez, Felipe Salem, André Komatsu, Fernando Pirata, Gabriel Zimbardi por disponibilizarem seus trabalhos; a Leandro da Costa por dividir sua expertise gráfica; a Celso Favaretto e Arlindo Machado

por participarem de minha banca de qualificação; a Priscila Farias por ceder seus fanzines e fotografias punks; a Luiz Renato Martins por repartir seu acervo de imagens e informações sobre a ocupação da reitoria da USP; a Juliana Ferraz Leite por pesquisar referências sobre ativistas e grupos de resistência urbana; a Maria de Fátima Cordeiro por compartilhar suas histórias tristes sobre a cadeia; a Matangra por fotografar "illegalmente" a FAAP; a Carolina Caliento por sua assistência; a Carolina Aboarrage por sua paciência; à Anarcademia, ao LAMA, ao grupo de sexta e aos meus alunos pela interlocução estimulante.

Dora Longo Bahia
Abril de 2010

Epílogo

Trinta anos separam Marcelo do Campo de Marcelo Cidade. O intervalo entre eles é determinado, de um lado, pelas revoluções políticas e culturais de 1968 e, do outro, pelo atentado terrorista às torres gêmeas em 2001. Do Campo forma-se artista na transição entre a modernidade e a pós-modernidade. A imaterialidade, a desconstrução e a efemeridade ainda parecem ser armas eficientes contra a opressão capitalista. Cidade desmancha-se artista na conjuntura entorpecida do capitalismo flexível. A ficção ocupa o lugar

da "realidade" destruída, e o falso é apresentado como verdade.

Marcelo do Campo inicia seu percurso artístico em 1969, estimulado pela recente irrupção de práticas e críticas contraculturais, pelas manifestações estudantis, trabalhistas ou de minorias excluídas. Esses movimentos, somados às ondas de greve que sobrevivem pelo mundo ocidental, anunciam a crise do "capitalismo fordista"¹ e a falência do "alto modernismo"². Em 1975³, no auge da recessão mundial, do Campo

¹ Chama-se de capitalismo fordista ou fordismo o regime de acumulação de capital da "sociedade democrática, racionalista, modernista e populista", no qual impera a forma corporativa de organização de negócios, a divisão de trabalho e o aumento de produtividade. Ford, idealizador desse sistema, percebeu que "produção de massa significava consumo de massa, um novo sistema de reprodução da força de trabalho, uma nova política de controle e gerência do trabalho, uma nova estética e uma nova psicologia" (HARVEY, *Condição pós-moderna*, 1992, p. 121-122).

² O movimento político-cultural de 1968 surgiu no apogeu do capitalismo fordista como resposta à tendência positivista e elitista do "alto modernismo" (hegemônico desde 1945) e à rigidez do sistema econômico em vigor: "havia problemas com a rigidez dos investimentos de capital fixo de larga escala e de longo prazo em sistemas de produção em massa que impediam muita flexibilidade de planejamento e presumiam crescimento estável em mercados de consumo invariante. Havia problemas de rigidez nos mercados, na alocação e nos contratos de trabalho" e o "único instrumento de resposta flexível estava na política monetária, na capacidade de imprimir papel em qualquer montante que parecesse necessário para manter a economia estável". Isto gerou a onda inflacionária, que precipitou a recessão de 1973. As tentativas para conter a inflação ascendente produziram uma crise nos mercados imobiliários e sérias dificuldades nas instituições financeiras, agravadas pelo aumento do preço do petróleo devido à guerra árabe-israelense (HARVEY, op. cit., 135-136).

³ Entre 1973 e 1975, estabelece-se uma forte deflação no mundo capitalista. Instaura-se um período conturbado de reestruturação econômica e reajuste social e político. Sistemas de produção e de mercadização – caracterizados por processos de trabalho e mercados mais flexíveis –, de mobilidade geográfica e de mudanças no consumo determinam uma época de fluidez e de incertezas. A queda dos custos dos transportes, a comunicação via satélite, a internet, a aceleração do tempo de giro na produção e a redução do tempo de giro no consumo transformam a experiência humana do espaço e do tempo. As distâncias diminuem e as fronteiras nacionais se diluem. Forma-se um mercado mundial e disperso, controlado pelo capital fictício (HARVEY, op. cit., 137, 119, 140).

abandona sua carreira artística, sinalizando o fim de uma época de valores sólidos, ideologias e heroísmos.

A partir de então, "o novo, o fugidio, o efêmero, o fugaz e o contingente"⁴ transformam-se em palavras de ordem. A realidade torna-se um produto do discurso, uma ficção simbólica que é percebida como uma entidade autônoma real.⁵

Marcelo Cidade entra em cena. Inicia sua formação artística em 2002, em meio ao entorpecimento mundial desvelado pelo atentado espetacular de 11 de setembro. As imagens das explosões no World Trade Center de Nova Iorque invadem ao vivo as telas de televisão do mundo globalizado e escancaram o lado ficcional da realidade "real". Entretanto, ao invés de atirar o mundo de volta ao

Real,⁶ a catástrofe do WTC é usada como o sedativo que permite à ideologia dominante – agora no lugar da vítima inocente – aparentemente "renormalizar-se". O chamado ao enfrentamento da dura realidade⁷ que poderia sanar a incerteza e a dispersão mundiais, na verdade, apenas perpetua o estado de adormecimento. Em 2007, Cidade renuncia ao papel de artista, movido pela mesma inércia que, anos antes, o levaria a adotá-lo.

⁴ HARVEY, *Condição pós-moderna*, 1992, p. 161.

⁵ ZIZEK, *Bem-vindo ao deserto do real*, 2003, p. 34.

⁶ O filósofo esloveno Slavoj Žižek chama de Real aquilo que só é suportável se transformado em ficção (ZIZEK, op.cit., 2003, p. 34).

⁷ Segundo Žižek, esse "chamado ao enfrentamento da dura realidade" pós-11 de setembro é ideologia em estado puro. Ele alerta para a semelhança entre o slogan de hoje "Americanos, acordem!" e o brado de Hitler para o povo alemão: "Deutschland, erwache [Alemanha, acorde]!", que significava exatamente o contrário (ZIZEK, op.cit., 2003, p. 13).

No âmbito nacional, o intervalo de trinta anos entre a atuação dos dois Marcelos é demarcado por situações de oposição. Do Campo atua durante a vigência do AI-5⁸, no auge da repressão política e cultural. Assim como seus contemporâneos, acredita numa revolução que solucione ou, pelo menos, diminua as diferenças sociais no país. Sua arte subversiva fala da vida, sinaliza controvérsias, questiona regras. Visa denunciar os problemas nacionais: a desigualdade social, o poder das forças armadas, o colonialismo perpetuado sob o disfarce do imperialismo norte-americano. Cidade nasce no fim da ditadura, em meio à euforia das eleições diretas e do pluripartidarismo. Forma-se em meio à desilusão nacional com o pretense governo de esquerda do Presidente Lula. Não acredita na situação, na oposição, nem na revolução. Sua arte banal e despretensio-

sa ilustra a condição desmanchada da conjuntura atual.

Do Campo vive em plena ditadura militar mas acredita na possibilidade de mudança, seja na política, seja na arte. Otimista, confia na efetividade do fazer artístico como resistência ao poder político, julga poder excluir seu trabalho do mercado da arte e crê na existência da obra de arte desvinculada da mercadoria. Cidade, por sua vez, vivencia a frustração pós-Collor.⁹ Acomodado, não acredita mais em grandes mudanças ou melhorias, sabe que não existe fora do mercado e debocha tanto da arte quanto da vida. Do Campo é ingênuo e heróico, Cidade é malicioso e trocista. Do Campo age para encontrar-se, Cidade deriva para perder-se.

A crença numa mudança advinda de uma liderança revolucionária é

⁸ O Ato Institucional número 5 foi uma medida provisória redigida em 13 de dezembro de 1968 e extinta em 1978. O AI-5 deu poderes absolutos ao regime, fortalecendo a linha dura do governo militar. Entre outras coisas, fechou o Congresso Nacional, autorizou a intervenção nos estados e municípios, determinou a censura prévia e suspendeu o habeas corpus para os chamados crimes políticos.

⁹ Fernando Collor de Mello foi o primeiro presidente eleito por voto direto após o regime militar. Ficou no governo de março de 1990 até dezembro de 1992. Renunciou após um processo de impeachment deflagrado por uma série de acusações de corrupção.

substituída pela fé numa transformação através da emergência; a tentativa de driblar o mercado, pela aceitação de sua onipresença e da impossibilidade de se estar fora dele; o projeto de uma arte desvinculada da mercadoria, pelo sequestro dos procedimentos da antiarte e pelo humor negro estilo *Jackass*¹⁰.

A identidade contraditória mas complementar entre do Campo e Cidade é realçada pela utilização dos sobrenomes locativos. Por um lado, ao evocarem lugares, expressam afinidades entre os dois Marcelos. Por outro lado, a relação entre prenome e sobrenome dá-se de maneira diferente: um Marcelo vem de, o outro é. O primeiro Marcelo conecta-se ao Campo por meio da partícula "do," que sugere uma relação de proveniência, de deslocamento. Ele representa o êxodo para a cidade em busca de uma situação melhor. Vem do Campo, do rústico, do primitivo,

do simples. Pressupõe a existência do devir, da diferença entre o aqui e o lá, o antes e o depois, o dentro e o fora. O segundo Marcelo não vem de lugar nenhum, ele é. É Cidade, é arte, é malícia, é complexidade. Não existe mais possibilidade de deslocamento. Não existe nenhum lá, nem depois, nem fora.

¹⁰ *Jackass* é um programa que estreou na MTV americana em 2000, a partir de filmagens feitas por Johnny Knoxville e amigos, para o filme de skate *Big Brother*. Nelas, Knoxville apresenta-se testando vários aparatos de autodefesa em si mesmo. A série norte-americana mostra os protagonistas em cenas violentas, ridículas, idiotas e perigosas. Foi interrompida em 2002, após diversas controvérsias.

Tanto do Campo quanto Cidade atuam em São Paulo, numa megalópole cujo tecido urbano constitui-se de diversas subcidades com interesses conflitantes. Suja, cinzenta, heterogênea e caótica, São Paulo é também o maior polo cultural e financeiro do Brasil. Não é rodeada por uma natureza exuberante como algumas capitais brasileiras, nem permeada por maravilhas arquitetônicas como outras. Não é cosmopolita e glamorosa como as megalópoles norte-americanas ou europeias, nem atrasada ou provinciana como algumas capitais latino-americanas. Destituída de cultura original, evidencia a condição brasileira de nação construída na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro, à qual nada parece estranho, porque tudo o é.¹¹ Nessa pista imprecisa e escorregadia, do Campo dissipa-se com o tempo e Cidade patina exaustivamente sem sair do lugar.

O intervalo temporal entre os dois Marcelos determina territórios de atu-

ação distintos: o da crença otimista e o da acomodação desmanchada. Essa diferença é realçada pela disparidade entre a formação artística de ambos. Do Campo estuda arquitetura na FAU-USP, pois acredita numa obra de arte integrada e politicamente atuante na sociedade. Criada em 1948, a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo foi um dos centros artísticos e políticos mais ativos durante a ditadura militar no Brasil. Em 1969, a FAU é transferida para a Cidade Universitária, como parte da estratégia do governo para diminuir a agitação estudantil potencializada pela proximidade com a Faculdade de Filosofia (localizada, até 1969, no atual Centro Universitário Maria Antonia). O edifício no novo *campus* é projetado por João Batista Vilanova Artigas, em 1962. No mesmo ano, uma reforma curricular propõe a escola como um espaço para a convergência das "artes, das humanidades e das técnicas."¹²

¹¹ No ensaio *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, Paulo Emílio Sales Gomes descreve assim a nós brasileiros. (GOMES, *Cinema*, 1997, p. 90).

¹² FAUUSP, FAU.

Artigas projeta o prédio da FAU-USP como um lugar para "a espacialização da democracia."¹³ O aprendizado político e a socialização são tão importantes quanto especulações estéticas e desenvolvimentos técnicos. Os ambientes são fisicamente interligados. As divisões utilizadas para separá-los marcam as diferenças de usos e funções, sem seccioná-los totalmente. No vão livre central, situa-se o Salão Caramelo, sede de eventos cívico-culturais, que manifesta enfaticamente a importância dada por Artigas à convivência entre alunos, professores e funcionários. Os amplos espaços abertos e a comunicação entre os diferentes setores propagam o ideal de uma vida acadêmica coletiva e politizada.

Decretam a necessidade da continuidade espacial para a socialização da informação e das decisões.

A arquitetura não é simplesmente uma arte, mas uma manifestação social. A faculdade não forma apenas arquitetos, mas "artistas completos"¹⁴. Suas instalações são a materialização do ideário – utópico – de seus professores¹⁵: um lugar onde as decisões pedagógicas são tomadas em conjunto, por docentes, alunos e funcionários. O projeto educativo da FAU-USP combate o controle autoritário e coibitivo, posto em prática pelo governo então vigente¹⁶.

Já Cidade presta vestibular para artes plásticas por acaso, e acaba na

¹³ ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL ARTES VISUAIS. *O Edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo - FAU/USP*.

¹⁴ ARTIGAS, *Caminhos da arquitetura*, 1999, p. 156.

¹⁵ Em 1969 – ano da instauração do AI-5, da ocupação da Maria Antonia e da intervenção norte-americana no ensino superior –, o novo edifício da FAU acabou adquirindo um sentido contrário ao imaginado originalmente por Artigas. Ao invés de um lugar para a "espacialização da democracia," onde seria projetada a nova sociedade justa, tornava-se um exílio (entre idílico e lúgubre) daqueles que lá permaneceram (ARANTES, *Arquitetura Nova*, 2002, p. 95).

¹⁶ Entretanto, se, por um lado, os espaços interligados e comunitários da FAU-USP propagavam um ideário democrático contrário ao programa repressor da ditadura em vigor, por outro lado, esses mesmos espaços abertos e permeáveis dificultavam os encontros furtivos necessários para o planejamento de atos de insurgência, e facilitavam a infiltração dos espiões do governo. Criavam, assim, condições ideais para que a vigilância ubíqua e incontrolável da sociedade de controle se instalasse comodamente (ver nota 18).

Fundação Armando Alvares Penteado por falta de opção. Instituída em 1947, por meio do testamento do conde Armando Alvares Penteado, a FAAP cria, em 1967, uma das mais importantes escolas de artes visuais do Brasil. A origem "aristocrática" e elitista da Faculdade de Artes Plásticas da FAAP não impede que ela abrigue professores e alunos recalcitrantes e controversos, como Nelson Leirner e Leonilson.

A partir de 1990, a FAAP implementa uma série de reformas com a intenção de construir uma "escola do futuro." Inspirada pelo modelo acadêmico norte-americano, visa se transformar num "centro de discussão de problemas brasileiros e internacionais e aproximar os alunos do empresárioado"¹⁷. O patrimônio imobiliário é

recuperado, a faculdade e a biblioteca são informatizadas, e os centros de convenção e o teatro, reformados. Professores e alunos começam a ser beneficiados com programas de intercâmbio internacionais, ampliando suas referências culturais e perspectivas profissionais.

As novas instalações exigem medidas de segurança mais eficazes, tais como catracas eletrônicas, portais detectores de metal e câmeras de vigilância¹⁸. Nesse ambiente protegido/vigiado, os formandos em artes plásticas estudam, lado a lado, obras que nascem de relações amigáveis com o sistema de poder e práticas "marginais" ou "subversivas," legitimadas pela historiografia da arte. Sob a vigilância horizontal e panôptica da instituição, os estudantes

¹⁷ FAAP. FAAP - desde 1947.

¹⁸ As instalações vigiadas da FAAP ilustram o que Deleuze chamou de "sociedade de controle": um sistema de controle aberto e contínuo, que vem substituindo o encarceramento completo da "sociedade disciplinar" de Foucault. Esta organiza-se sob a forma de uma série de espaços fechados – a família, a escola, o quartel, o hospital, o hospício –, cujo paradigma é a prisão ou a fábrica. Nela, o indivíduo transita de uma clausura para outra, sempre submetido a alguma forma de vigilância e disciplina, até ser finalmente trancafiado no espaço fechado derradeiro que é o cemitério (Cf. FOUCAULT, *Vigiar e punir*, 2004). Na "sociedade de controle" de Deleuze – cujo paradigma é a empresa ou o comércio –, os espaços já não são rigidamente demarcados, as fronteiras vão tornando-se cada vez mais permeáveis, e a vigilância monocêntrica vem sendo substituída pelo controle virtual e ubíquo (O FRANCO ATIRADOR, *A mutação do estado de sístase*).

aprendem a ser "jovens artistas". Repetem estratégias "marginais" das gerações anteriores, antes consideradas arte de resistência, agora transformadas em puro espetáculo. Abastecem assim a demanda capitalista pelo "novo-sempre-igual"¹⁹. Os jovens-artistas-mercadoria da FAAP diluem-se na autoridade onipresente e dispersa da instituição. Contaminam-se mutuamente e emaranham-se nas teias da disciplina²⁰.

¹⁹ O efeito dessa inovação contínua é destruir os investimentos e habilidades do passado, promovendo a destruição criativa embutida na própria circulação do capital. O capitalismo internaliza regras que garantem que ele permaneça uma força permanentemente revolucionária e disruptiva em sua própria história mundial (HARVEY, *Condição pós-moderna*, pp. 102-103).

²⁰ O controle e a repressão não vêm mais de uma força externa e centralizada, e sim das "formas clandestinas assumidas pela criatividade dispersa, tática e paliativa" daqueles já presos nas redes da "disciplina" (HARVEY, *op.cit.*, p. 197).

Major
forces
to be

Marcelo do Campo é a lógica para compreender Marcelo Cidade. Este é o fantasma daquele. Aquele é o lastro deste. Entretanto, do Campo é um lastro fantasmático, pois, apesar de ser o sustentáculo de Cidade, não passa de um espectro, de uma evocação obsedante, de um sonho que sonha outro sonho. Cidade é, portanto, uma espécie de projeção invertida da projeção, um eco distorcido de um reflexo, o som fora de sincronia de do Campo.

Marcelo do Campo vive através da legitimação do falso. Suas obras foram construídas para remeter a um tempo e a um lugar específicos. Marcelo Cidade se enterra em meio a realidades falsificadas. Sua biografia e obra são ora compartilhadas, ora espelhadas, ora incompatíveis com as de outros. Episódios genuínos acumulam-se sobre percursos possíveis mas não trilhados. Memórias miscigenam-se a delírios. Desejos disfarçam-se em imagens. Reconstruções revezam-se com plágios para estimular desvios e alucinações.

Marcelo do Campo e Marcelo Cidade são fantasmas impressos na realidade, cicatrizes espectrais originadas por contato direto, ausência e espelhamento.

Desterritorialização.
Fugir sem sair do lugar.
Abrir uma fenda e vaziar.
Tornar-se outro permanecendo
o mesmo.
Devir-Marcelo.

Obsessão.
Saciar uma falta indefinida.
Reencenar.
Recontextualizar experiências de
outros. "Fazer à maneira de".
Repetir incessantemente um
estribilho para preencher uma
lacuna que não existe.
Consolidar terapêuticamente um
novo sujeito reterritorializado,
uma imitação desviada.
Marcelo do Campo.

Histeria.
Ocupar uma identidade sem
substância.
Vestir uma máscara.
Roubar experiências de outros.
Anamorfosear a realidade.²¹
Adquirir forma do ponto de vista
desviado do próprio desejo.
Criar um espectro aglutinante sem
consistência simbólica, uma mera
sombra daquilo que não é.²²
Marcelo Cidade.

Esquizofrenia.
Ser transformado enquanto autor.
Desordenar.
Transformar-se enquanto leitor.
Romper.
Destruir-se enquanto artista.

²¹ Cf. ZIZEK, *How to read Lacan*, 2006, p. 70.

²² *Ibidem*, pp. 35, 68, 69 e 70.

Bibliografia

ADRIANI, Götz. *Joseph Beuys: drawings, objects and prints*. Stuttgart: Institute for Foreign Cultural Relations, 1989.

ALVES, Cauê; MONACHESI, Juliana. Experimentos pioneiros. São Paulo: 2004. Apresentado em *Trópico*: em obras / história. São Paulo. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1997,1.shl>. Acesso em: abril de 2008.

ARANTES, Pedro Fiori. *Arquitetura nova*: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões. São Paulo: Editora 34, 2002.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. Tradução: P. L. Capra. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ARTIGAS, Vilanova. *Caminhos da arquitetura*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999.

ASBURY, Michael. *O Hélio não tinha ginga*. Apresentado em Fórum Permanente: museus de arte entre o público e o privado. São Paulo: 2007. Disponível em: http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.painel/coletanea_ho/ho_asbury. Acesso em: abril de 2008.

ASSIS, Machado. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Produzido pelo Ministério da Cultura, Fundação Biblioteca Nacional, Departamento Nacional do Livro. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetailheObraForm.do?select_action=&co_obra=2038. Acesso em: janeiro 2010.

BARTHES, Roland. *Camera lucida*. New York: Farrar Straus and Giroux, Inc., 1981.

BAUDRILLARD, Jean. *A arte da desapaixão*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire*: um lírico no auge do capitalismo. Tradução: José Carlos Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

_____. *Passagens*. Organização da edição brasileira: Willi Bolle; colaboração da organização da edição brasileira: Olgária Chain Féres Matos, tradução: Irene Aron, Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007, 1ª reimpressão.

_____. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992.

BERGAMO, Mônica. Consumir e gozar! E não estocar. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 14 abr. 2008. Ilustrada, p. E 2

BEZERRA DE MENEZES, Ulpiano T. A crise da memória e as ambiguidades da amnésia social. In: Simpósio Internacional FIAT 30+ / São Paulo. Trabalho não publicado.

BORJA-VILLEL, Manuel J. et al. *Lygia Clark*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies; Paris: Réunion de Musées Nationaux; Marseille: MAC, Galeries Contemporaines des Musées de Marseille; Porto: Fundação de Serralves; Bruxelles: Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts, 1998.

BOTINADA: A origem do punk no Brasil. Direção de Gastão Moreira. São Paulo: ST2 Vídeo, 2006. 1 DVD (110 min.): digital, NTSC, son., color. Legendado. Port., ing., esp.

BOURDON, David. *Warhol*. New York: Harry N. Abrams Inc, 1989.

BRETT, Guy et al. *Helio Oiticica*. Rotterdam: Witte de With, 1992.

BROMWICH, David. Reflections on the word genius. *New Literary History*, volume XVII, Nº. 1, outono 85.

BUCK-MORSS, Susan. *Walter Benjamin*: escritor revolucionário. Tradução: Mariano López Seoane. Buenos Aires: Interzona Editora S.A., 2005.

CABBANE, Pierre. *Marcel Duchamp*: Engenheiro do tempo perdido. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

CALVINO, Italo (Org.). *Contos fantásticos do século XIX*: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CANDIDO, Antonio et al. *A Personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

CHADWICK, Whitney. *Women, art and society*. New York: Thames and Hudson, 1996.

CHAIA, Miguel (Org.). *Arte e política*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.

CLARK, William George; WRIGHT, William Aldis (Ed.). *The complete works of William Shakespeare*. New York: Grosset & Dunlap Publishers, 1911.

COHN, Sergio; Pimenta, Heyk (Org.). *Maio de 68*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

COLECCIÓN Jean-Luc Godard y el Grupo Dziga Vertov (1968-1974). Direção: Jean-Luc Godard, Jean-Henri Roger, Groupe Dziga Vertov, D.A. Pennebaker, Jean-Pierre Gorin. Intérpetres: Gian Maria Volontè, Allen Midgette, Cristiana Tullio-Altan, Jerome Hinstin, Paolo Pozzesi, Yves Afonso, Jean-Luc Godard, Marty Balin, Amiri Baraka, Juliet Berto, Jane Fonda, Jean-Pierre Gorin. Espanha: Intermedio, 2008. 5 DVDs (633 min.): digital, PAL, son., color., Fra.

COLEGRAVE, Stephen; SULLIVAN, Chris. *Punk.: A life apart*. London: Cassel Illustrated, 2004.

CRAVEN, Jackie. How the twin towers fell. Apresentado em: *About.com:Architecture*. Disponível em: http://architecture.about.com/od/worldtradecenter/ss/twintowers_3.htm. Acesso em: janeiro de 2009.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução a partir de: <http://www.terraviva.pt/IlhadoMel/1540>, 1997. Disponível em: <http://www.geocities.com/projetoperiferia4/se.htm>. Acesso em: maio de 2009.

_____; WOLMAN, Gil. Um guia prático para o desvio (A user's guide to détournement). Publicado originalmente em: *Les Lèvres Nues*, no 8, Maio 1956. Tradução para o inglês por: Ken Knabb <http://bopsecrets.org/SI/detourn.htm> (levemente modificada pelo «Sindicato do Rock» www.sindicatodorock.cjb.net a partir da versão intitulada «Métodos de Desvio» na Antologia da Internacional Situacionista). Disponível em: <http://www.geocities.com/projetoperiferia4/detour.htm>). Acesso em: maio de 2009.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Tradução: Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1988.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas, SP: Papirus, 1993.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL ARTES VISUAIS. *O edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo - FAU/USP*. Histórico. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=marcos_texto&cd_verbete=4094. Acesso em: maio de 2009.

EXAME NACIONAL DE ENSINO MÉDIO. *Competência 5 - texto referencial*: Chacina no Carandiru. Disponível em: http://www.enem.coc.com.br/temas_c5_t3.asp. Acesso em: abril de 2008.

FAAP. *FAAP - desde 1947*: História. São Paulo. Disponível em: <http://www.faap.br/instituicao/index.htm>. Acesso em: abril de 2008.

FAUUSP. *FAU*. Disponível em: <http://www.usp.br/fau/fau/>. Acesso em: abril de 2008.

FANZINE MADAME SATÃ. São Paulo: Fanzine Editorial Ltda., n. 18 a 22, 1985-1986.

FELIX, Jorge. UNE. *A Revista*, São Paulo, Ano 02, n. 7, pp. 48-65, set. 2002.

FINKELPEARL, Tom. *Dialogues in public art*. Cambridge, Massachusetts - London: The MIT Press, 2000.

FLAM, Jack (Ed.). *Robert Smithson: The collected writings*. New York: New York University Press, 1996.

FÓRUM CENTRO VIVO (Org.). *Violações dos direitos humanos no Centro de São Paulo*: propostas e reivindicações para políticas públicas. São Paulo, 2006.

FOSTER, Hal. *The return of the real*. Massachusetts: The MIT Press, 1996.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Tradução: Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. Of other spaces. In: *Documenta X: the book*. Ostfilden: Cantz-Verlag, 1997.

_____. *Vigiar e punir*. Tradução: Lígia M. Ponde Vassalo. Petrópolis: Vozes, 2004.

FUNDAÇÃO ARMANDO ALVARES PENTEADO. *Trigésima anual da Fundação Armando Alvares Penteado-FAAP*. catálogo. São Paulo: Pancrom, 1998. Catálogo de exposição.

GADAMER, Hans-Georg. *A atualidade do belo: a arte como jogo, símbolo e festa*. Tradução: Celeste Aida Galvão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

GIANNOTTI, José Arthur. A nova teoria da representação. In: *Arte e filosofia*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.

GOMES, Paulo Emílio S. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1997.

GULLAR, Ferreira. *Arte brasileira hoje*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*: Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. Tradução: Adail Ubirajara Sobral, Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

HOFFMANN, E. T. A. *Les frères de Saint-Sérapion*. Tradução: Madeleine Laval. Paris: Éditions Phébus, 1981.

INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.

JACQUES, Paola Berenstein (Org.). *Apologia da deriva*: escritos situacionistas sobre a cidade. Tradução: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JAPPE, Anselm. *As aventuras da mercadoria*: para uma nova crítica de valor. Tradução: José Miranda Justo. Lisboa: Antígona, 2006.

JAREMTCHUK, Dária Gorete. *Jovem arte contemporânea no MAC da USP*. 1999. 166 p. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola

de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

JEDER Mensch ist ein Künstler: Joseph Beuys. Direção de W. Krüger. São Paulo: Instituto Goethe. 1 Videocassete (50 min.): VHS, NTSC, son., color. Dublado. Port.

JOHNSON, Steven. *Emergência*: a dinâmica de rede de formigas, cérebros, cidades e softwares. Tradução: Maria Carmelita Pádua Dias. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2003.

KAMITA, João Masao. *Vilanova Artigas*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000.

KOTIK, Charlotta et al. *Louise Bourgeois: The locus of memory, works 1982-1993*. New York: Harry N. Abrams, Inc., 1994.

KRAUSS, Rosalind. *A voyage on the North Sea*: art in the age of the post-medium condition. London: Thames and Hudson, 2000.

_____. *O fotográfico*. Tradução: Anne Marie Davée. Barcelona: Editorial Gustavo Gili SA, 2002.

_____. *The originality of the avant-garde and other modernist myths*. Cambridge / London: The MIT Press, 1985.

LALANDE, André. *Vocabulário técnico e crítico da filosofia*. Tradução: Fátima Sá Correia, Maria Emília V. Aguiar, José Eduardo Torres, Maria Gorete de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

LEE, Pamela M. *Object to be destroyed: The work of Gordon Matta-Clark*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2000.

LESSING, G.E. *Laoconte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda, 1998.

LINDENBERG, Nestor. *Os esportes: Traçado e Técnica Construtiva dos Campos Esportivos*. São Paulo: Editora Cultrix, 1981.

LIPPARD, Lucy. O dilema. In: BATTCOCK, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 177-189.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin - aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. Tradução: Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.

LUCIE-SMITH, Edward. *Artoday*. London: Phaidon, 1995.

MACHADO, Arlindo. *Os anos de chumbo: mídia, poética e ideologia no período de resistência ao autoritarismo militar (1968 – 1985)*. Porto Alegre: Sulina, 2006.

_____. *O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

MARTINS, Luiz Renato. *Formação e desmanche de um sistema visual brasileiro moderno?*, Objetivos. Disponível em: <http://sistemas1.usp.br:8080/fenixweb/fexDisciplinaAux?tipo=D>. Acesso em: julho de 2008.

MOURE, Gloria. *Gordon Matta-Clark*. Madrid: Museo Nacional Reina Sofia; Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2006.

MUSIL, Robert. *Posthumous papers of a living author*. Tradução: Peter Wortsman. Harmondsworth: Penguin Books, 1995.

NESBIT, Molly; OBRIST, Hans Ulrich; TIRAVANILJA, Rirkrit. What is a station? In: BONAMI, Francesco; FRISA, Maria Luisa (Ed.). *50th International Art Exhibition - dreams and conflicts: the dictatorship of the viewer*. Venezia: La Biennale di Venezia, 2003, pp. 327-336.

OBRIST, Hans Ulrich (Ed.). *Do It*. New York: Independent Curators Incorporated, 1997.

O COMEÇO do fim do mundo. São Paulo: SESC Pompéia. 1 DVD (50 min.): digital, NTSC, son., color. Port.

O FRANCO ATIRADOR. *A mutação do estado de sístase*. Disponível em: http://malprg.blogs.com/francoatirador/2005/02/a_mutao_do_esta.html. Acesso em: maio de 2009.

O LIVRO negro da USP. São Paulo: ADUSP, 1978.

OSSIAN. *The poems of Ossian*. Translation James Macpherson, Esq. Leipzig: Bernard Tauchnitz, 1847.

PANOFSKY, Erwin. *Idea: a evolução do conceito do belo*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp*. New York: Arcade Publishing, 1990.

PERNIOLA, Mario. *Do sentir*. Tradução: Antonio Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

POWER, Kevin. *James Lee Byars: vislumbra o perfecto*. Valencia: Ivam, 1995.

PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Tradução: Mario Quintana. São Paulo: Globo, 2006. (Em busca do tempo perdido, v. 1).

QUENEAU, Raymond. *Exercices de style*. Barcelona: Impression Novoprint, 2003.

RACIONAIS MC. *Sobrevivendo no Inferno*. São Paulo: Cosa Nostra: 1998. 1 disco compact (60 + min.): digital, estéreo. RA 001. RATOS DE PORÃO; CÓLERA. *Ratos de Porão e Cólera ao vivo*: gravado no Teatro Lira Paulistana 17.03.85. São Paulo: Ataque Frontal, 1985. 1 disco de vinil, 33 1/3 rpm, microsulcos, estéreo.

REZENDE, Tatiana. *Para não esquecer: "Massacre da Praia Vermelha"*. Rio de Janeiro: 2007. Disponível em http://www.une.org.br/home3/opiniao/artigos/m_10704.html. Acesso em: abril de 2008.

RYOKI, André; Ortellado, Pablo. *Estamos vencendo! resistência global no Brasil*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica*. Tradução: Paulo Perdígão. Petrópolis: Editora Vozes, 1997.

SERAPIÃO, Fernando. *O "paradoxo de Perret" em São Paulo*. Publicado originalmente em *Projetodesign*, Edição 298, Dezembro de 2004. Disponível em: <http://www.arcoweb.com.br/debate/debate73.asp>. São Paulo: 2008. Acesso em: abril de 2008.

SCHWABSKY, Barry. Openings: Beatriz Milhazes. *Artforum*, volume XXXIV, Nº. 9, maio 1996.

SOL LEWITT. *Of sun and stars / sobre o sol e as estrelas*: Sol LeWitt Drawings / Desenhos de Parede de Sol LeWitt: catálogo. São Paulo: Fund for U. S. Artists at international festivals and exhibitions, 1996. Catálogo: 23ª Bienal Internacional de São Paulo.

SIERRA, Santiago. *Santiago Sierra*. Disponível em: http://www.santiago-sierra.com/996_1024.php. Acesso em: janeiro de 2009.

SZEEMAN, Harald, (Ed.). *Live in your head: when attitudes become form: words, concepts, processes, situations, information* = Wenn Attitüden Form werden: Werke, Konzepte, Vorgänge, Situationen, Information: Kunsthalle Bern 22.3 -27.4.1969: catálogo. Bern: Kunsthalle, 1969. Catálogo de exposição.

TONELLI, Giorgio. Genius from the Renaissance to 1770. *Enciclopedia of the History of the Ideas*.

WEITEMEIER, Hannah. *Yves Klein 1928-1962*. Tradução: John William Gabriel, Worpswede. Köln: Benedikt Taschen, 1995.

WITTKOWER, Rudolf. Genius: individualism in art and artists. *Enciclopedia of the History of the Ideas*.

ZIZEK, Slavoj. *A visão em paralaxe*. Tradução: Maria Beatriz de Medina. São Paulo: Boitempo, 2008.

_____. *Bem-vindo ao deserto do real: cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas*. Tradução: Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Boitempo, 2003.

_____. *How to read Lacan*. New York: W.W. Norton & Company, Inc., 2006.

Este livro foi editado em 2010, como parte das exigências da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Artes Visuais. É composto por duas partes: *Marcelo do Campo 1969-1975* e *Marcelo Cidade 2002-2007*. A primeira parte é uma versão comentada de minha dissertação de mestrado, apresentada na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, em 2003, sob a orientação do Prof. Dr. Marco Giannotti. Ao texto original foram acrescentadas anotações feitas a partir das observações da banca examinadora, composta pelos Profs. Drs. Carmela

Gross e Miguel Chaia. A versão atual é uma rediagramação feita a partir da edição publicada pelo Instituto Itarú Cultural, em 2006. A segunda parte deste livro – *Marcelo Cidade 2002-2007* – foi desenvolvida para apresentar e contextualizar um tipo de produção artística que presenciei como professora do curso de Artes Plásticas da FAAP, entre 1994 e o presente. *Do Campo a Cidade* foi diagramado por Paula Tinoco (www.nocampo.com.br) e revisado por Regina Araki. O tratamento das imagens e o acompanhamento gráfico foram feitos por Leandro da Costa.

Esta é uma obra de pura ficção. Qualquer semelhança com lugares, fatos e pessoas conhecidas é mera coincidência.