

CIRCUITO PELA ARTE E RESISTÊNCIA: TERRITÓRIOS DE AÇÃO

Melissa Rocha

Mestranda do P.P.G. Artes Visuais da EBA/UFMG

RESUMO

O artigo realiza um paralelo entre as *Utopias Piratas*, e os desvios da arte brasileira como suporte de atuação artística. Há ainda um atravessamento com a proposta apresentada no livro *TAZ: Zona Autônoma Temporária*. As utopias piratas, pequenas ilhas independentes e as zonas autônomas encontram reverberações em trabalhos realizados fora do circuito convencional de arte.

Palavras - chave: arte, circuito, território, utopias piratas.

ABSTRACT

This paper aims to realize a in comparison between Pirate Utopias and the brazilian art deviation like art action support. An cross over with the propose of the book TAZ: TemporaryAutonomous Zone also. The pirate utopias, little independent islands and the autonomous zone meet the reverberations in the works realized outside the conventional art circuit.

Key - words: art, circuit, territory, pirate utopias.

Ilhas Piratas

Entre o século XV e XVII, muitos europeus residentes em estados da costa da Barbaria (Marrocos, Argélia e Tunísia) se converteram ao islamismo. As mulheres foram convertidas por meio de casamentos com mulçumanos. E os homens? Geralmente presos de guerra, sem muita resistência aceitaram a conversão na ânsia de intensificar a prática da pirataria. Para os homens convertidos, os cristãos reservavam a alcunha de Renegados, ou seja, apóstatas, vira-casacas, traidores, já que a Europa Cristã encontrava-se em guerra com o Islã. Portanto, turcos, correspondiam a qualquer mulçumano, incluindo os mouros do norte da África, e os Renegados, eram todos aqueles que haviam virado turcos.

Esses Renegados, em sua maioria se tornaram corsários da Barbaria e foram responsáveis pela fundação de várias “utopias piratas”. Por “utopias piratas”, definem-se territórios nômades e temporários, espaços de ação e vivência desprovida de qualquer regimento formal. Diante de um espaço oportuno, os piratas fundavam enclaves territoriais permanentes ou semipermanentes. A

localização deveria conter características estratégicas, facilitadoras de circulação, ao mesmo tempo em que precavida de uma possibilidade de dominação rival.

Pode-se citar a República de Salé como uma legítima “utopia pirata”, pois, de todos os estados da Barbaria, foi a única a alcançar a independência, já que foi governada por um conselho de capitães corsários. A estrutura administrativa dotava-se de uma intenção explícita de impedir que o poder político se cristalizasse ou que uma estabilidade governamental fosse criada, a organização deveria ser fluída, mesmo que proporcionando uma rotina de turbulências iminentes. Todas as tentativas de se estabelecer o controle, recebiam como resposta a violência.

A partir dessa descrição, permite-se vislumbrar os piratas como figuras libertárias, providos de ideais embrionários, ora de anarquismo, ora de comunismo e de democracia. Nômades intrínsecos, esses hereges viajantes disseminavam através de uma rede primitiva, modos de viver de mini-sociedades, suspensas temporal e espacialmente de um controle. Primeiramente destinada aos negócios escusos, como trânsito clandestino de mercadorias e porto de abastecimento de produtos essenciais, logo, essas mini-sociedades geraram primitivas redes de informação. A atitude pirata seria um ensaio, senão um exemplo, de pequenas zonas autônomas temporárias. ZAT ou TAZ é um ato de guerrilha que resulta em uma área de terra, de tempo, de imaginação que têm como intuito, gerar espaços virtuais ou não, de liberdade plena, que surgem e desaparecem aleatoriamente.

Pela maré da Arte e resistência

Autonomia e temporalidade são premissas do circuito pela arte e resistência. Assim como a errância, que transforma seus agentes em estrangeiros, dotados de uma inquietude diante da estabilidade, de um furor pela circulação e pela troca. Os metecos – atribuição dada aos estrangeiros na Grécia antiga – encontravam-se à margem da cidadania, dos direitos políticos na *pólis*. O indivíduo errante carrega consigo este caráter transitório, desenraizado em

disseminação. Sendo indiferente permanecer ou não na superfície de um espaço, sua presença é legitimamente reconhecível, mesmo por meios que estabeleçam sua exclusão, endossando sua impermanência através da supressão de seus direitos.

Para os gregos, os metecos estavam mais próximos da natureza que da cultura, eram eles que resgatavam o dinamismo à cidade, como bárbaros, que atravessavam a ordem de um corpo social protegido e programado. A exclusão do errante desse corpo social instituído, deriva de seu potencial subversivo, da possibilidade que a massa reconheça no seu contrário suas próprias mazelas: o caráter amorfo e impessoal, a domesticação dos impulsos, do imaginário e da poesia. A cômoda troca de proteção por submissão.

Curiosamente, a etimologia da palavra existência – união do prefixo grego *ex* que significa procedência, “de”, e *sístere* do grego *ísteme* de tradução primitiva levantar, erguer, originou o sentido básico do verbo em latim *existere*, como em “sair de” – aponta para o movimento, a circulação, o corte, a partida e o longínquo. Pensando em arquétipos, há de se considerar que o êxodo se traduz em existir, tal qual a narrativa *Terceira margem do rio*, descrita por Guimarães Rosa. O pai de família ordeiro que encomenda uma canoa resistente e durável e se retira sem motivos aparentes, para uma deriva sem destino e sem retorno:

Ele não tinha ido a nenhuma parte. Só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais. (ROSA, 1988:32).

Há, na estória de Guimarães Rosa, a tensão entre o lugar e o não lugar, existente também na estruturação social. Ao considerar a afirmação de Durand de que o território (*topos*) é o lugar do mito genuína, pode – se estender à sociedade o poder de exprimir ainda, o desejo de um não lugar – *u-topos* – a utopia que também lhe fundamenta e movimenta. Por extensão, fica evidente o desdobramento dialético de que uma ordem estabelecida vigora somente a

partir de uma ação contrária, de algo que venha desordená-la, solapar sua estabilidade e, por conseguinte burlar os mecanismos de normalização.

A errância é um ato primitivo que perpetua uma impossibilidade de controle, através da sua impermanência, de suas características mutáveis, advindas da transitoriedade. O caráter nômade, por exemplo, é antitético à modernidade com seus ideais de identificação e codificação, do assentamento das massas destinadas ao trabalho e à residência fixa. O ideal de poder moderno residiu na uniformização e na paragem absoluta, na anulação das idiossincrasias do homem privado de experiências e de aventuras. Nesse contexto, o estranho, o estrangeiro consegue se esquivar de padronizações, na medida em que é um elemento vetorial de interação com a exterioridade, bem como com as variadas formas de alteridade. O vaguear do errante, assume um ato de resistência dentro de um contexto econômico de produção, em que se reservam ao uso do tempo, objetivos produtivos e se condenam como vício, os hábitos de ociosidade.

O território, o espaço a ser percorrido, pode adquirir traços afetivos quando situado no âmbito das trocas. O exercício da troca transmuta-se no ponto de partida para o estabelecimento de relações diversas. Através da atuação dos agentes itinerantes, integrantes de um mecanismo de circulação, as relações criadas por eles abrem precedentes para quebras de barreiras instituídas, a ocorrência de influências de maneira espontânea e horizontal, a mestiçagem sob diversos âmbitos seja ideológica, política, cultural e emocional. O aspecto imaterial da errância, mais especificamente de suas potencialidades afetivas e sentimentais, é um meio para geração de laços e circulação cultural e humana.

Sob o aspecto arquetípico, Hermes seria a representação mítica da deriva. Conhecido como deus dos viajantes, dos ladrões, dos comerciantes, é dotado de calçados alados. O deus do vento que toca e atravessa o espaço, a natureza e as edificações, sem, no entanto, se prender a eles. Pés para atravessarem a terra e as asas para saírem dela. Responsável pela comunicação entre os deuses, Hermes seria mais um instrumento atuante de troca simbólica, de disseminação. A psicogeografia dos situacionistas

compartilha desses aspectos de resistência, ao propor as deambulações em ambiente urbano, o mapeamento do espaço intermediado pelas sensações.

Paralelo ao território físico, encontra-se o espaço virtual como reflexo das aspirações libertárias, onde se situam definitivamente as utopias piratas e/ou zonas autônomas temporárias. Na *Internet*, a apropriação perde a conotação de roubo, relativo aos direitos autorais, para ganhar ares poéticos de informação livre no contexto da cibercultura. O Hermes cibernético definitivamente carregaria sob suas asas um mapa infundável de *hiperlinks*. A rede ainda é um ambiente com características de um “entre-lugar”, ou um não lugar, desprovido de jurisdições ainda que temporalmente, um território dotado de uma certa impunidade que proporciona uma profusão significativa de ações desviantes.

Vale lembrar que na década de 80, ocorreu a queda de um símbolo típico de “entre-lugar”, o muro de Berlim, uma divisão concreta da cisão de uma nação em duas, diametralmente opostas. Sob sua muralha, escondia-se a terra de ninguém, um território desterritorializado, desprovido de uma pátria, por situar-se no limite, na intersecção de dois espaços contrapostos politicamente. Tais espaços, entretanto, tornam-se suportes consideráveis de atuações poéticas, haja vista a atuação do grafiteiro Banksy no muro que separa a Cisjordânia de Israel (FIG.1) e dos milhares de grafites, pichações no próprio extinto muro de Berlim. Mesmo que não atravessem ou destruam o potencial isolante da edificação, a intervenção está para além dos limites físicos, se estabelece a partir de uma forma afetiva e legítima de ação.

Terra à vista: Brasil

A imaterialidade presente em ações invisíveis e rizomáticas, que transitam entre circuito artístico e de resistência, as inserem igualmente em um território poroso, novamente um “entre-lugar”, que se vigora a partir de um desvio, um distúrbio dentro de um comportamento convencional. Da seara brasileira das décadas de 1960 e 1970, destacam-se os desvios criados por Cildo Meireles e Antônio Manuel. O trabalho de ambos ilustra o uso de suportes mercadológicos de forma poética. Os artistas se dispõem da própria dinâmica de um circuito

existente, para inserir uma mudança de conteúdo, na sua mensagem. Ao mesmo tempo em que o suporte da ação permanece impune e em movimento, mesmo que por um hiato temporal.

Já as ações de Artur Barrio e Hélio Oiticica no espaço público, refletem a condição do Brasil e da arte em seus respectivos contextos, obras que são frutos de desdobramentos circunstanciais, sejam eles políticos, econômicos, sociais e mesmo artísticos, que traduzem a necessidade de apresentar os trabalhos, mesmo que fora do âmbito paternalista do circuito oficial, do espaço tradicional de exibição. *Da adversidade, vivemos.*

A idéia era ser um propositor, criar as regras e atuar taticamente segundo as próprias condições estabelecidas. Estava em vigor o período das invenções, da experimentação, da anti-arte. Novamente o princípio dialético que constitui uma definição, a negação, o contrário, que determina e legitima sua permanência. O uso de suportes, a imaterialidade como produto de arte, os manifestos por si só, constituem uma lista rica de obras e proposições artísticas do período. O ato de convidar o espectador a sair de sua posição passiva, o insere como agente do circuito, um novo vetor de propagação e compartilhamento poético.

As Inserções em Circuitos ideológicos (1970) de Cildo Meireles, só existem na medida em que as pessoas as pratiquem. A prática permite que o circuito se concretize e se expanda. O trabalho se estabelece através da ação e do anonimato, como pequenas sabotagens ao circuito oficial de consumo. Já em *O às 24h* (1973) de Antônio Manuel, um encarte clandestino em um periódico carioca, as propostas expositivas proporcionaram uma contra-informação, um distúrbio no discurso. Entre as propostas apresentadas no suplemento *O Dia* estão os *Margianos*, tema recorrente em alguns trabalhos de Oiticica, como o estandarte *Seja Marginal, Seja Herói* e o *bólide caixa 18*, homenagem ao *Cara de cavalo* (1966). A opção por colocar esses personagens cotidianos e reais em evidência, reflete por vezes a intenção de que se volte o olhar para o que está claro: o marginal é também o próprio artista, que como ele, existe e atua à margem de um circuito.

Alheio às discussões conceituais, o espaço urbano surge como suporte do fazer artístico. A rua — espaço de encontros e conflitos — abriga democraticamente seus interventores marginais e oficiais. Há muito utilizado por muralistas, pichadores e grafiteiros, o território das cidades acolhe também ações conceituais e efêmeras. Apesar de se situarem fora do cubo branco, intervenções urbanas dispendiosas, virtuosas, ordinárias, carregam consigo o apadrinhamento de poderosas logomarcas institucionais.

Esse novo marketing de luxo, personalizado, *glamourizado* e intelectualizado por um circuito tradicional da arte, criado também sob a luz de bondosas leis de incentivo, emaranham ainda mais as fronteiras das relações entre arte e instituição e entre público e privado. Atuar no espaço urbano tornou-se uma tendência, que acabou por capturar para dentro de um mercado dotado de regras e controles, a espontaneidade criativa. Essa tendência favoreceu a proliferação de grifes paternalistas de produção de arte urbana, como o *Arte Cidade* em São Paulo e *Interferências Urbanas* no Rio de Janeiro. Há ainda, os planejamentos de domesticação das classes menos favorecidas, por meio da “arte”, como o *Projeto Guernica* em Belo Horizonte para citar alguns.

Paralelo ao conto de fadas do eixo Rio-São Paulo, há um território de produção significativa. Entra em cena um personagem potencializador da ação no espaço urbano, o espaço virtual. As ruas e a rede constituem um elo, uma via poderosa de escoamento e troca de produção. Ocorre de fato, um circuito marginal, as pequenas zonas autônomas temporárias que partilham o desejo de se manterem descentralizadas, horizontais e abertas. Outro aspecto considerável é a possibilidade de que elas sejam mais representativas da diversidade criativa em ação.

A rede se estabelece como um não lugar, uma desterritorialização que gera descontinuidade, uma zona flutuante e contagiante de espacializações, produções plurais e dinâmicas, que se traduzem em uma reinvenção dos modos de viver e conviver. Fato é, que mesmo se edificando uma barreira para o acontecimento poético, os artistas encontraram soluções pertinentes para sua transposição. Pode-se afirmar que a *internet*, a rua e a casa se

transformam em suportes para esse circuito. Cabe aos artistas se apoderarem de suas ilhas de atuação e troca.

Juliana Monachesi ressalta que “a potência maior da arte contemporânea está na rua ou está na casa – duas possibilidades não antagônicas de encontro, troca e afeto”. (MONACHESI, 2003). Dessa forma, as múltiplas conexões constroem um espaço híbrido de integração, de organização e exposição, que acaba por expandir o campo de possibilidades e atuações.

Diante da discussão do espaço urbano, do embate instituição e produção de arte surgem inúmeras possibilidades de desdobramento da atuação artística seja ela na rede virtual ou urbana, ou melhor, ambas em simbiose. Participei ativamente da gênese de um coletivo de atuação artística no espaço da cidade, que ansiava por um espaço desprovido de critérios curatoriais, de limites formais, de restrições espaciais, materiais e de conteúdo, enfim, a liberdade criativa.

Em dezembro de 2005, Belo Horizonte abriga a primeira ação de um conjunto de artistas advindos da EBA/UFMG em busca de um espaço plural e dinâmico de atuação. Às margens da Lagoa da Pampulha, próximo à Universidade Federal de Minas Gerais e ao MAP – Museu de Arte da Pampulha, uma casa abandonada se torna-se um atelier aberto por duas semanas. Durante este período, a casa acolheu os artistas e suas intervenções temporárias. A idéia inicial era invadir um espaço abandonado e ocioso da cidade e nele intervir, o que resultou em um apanhado de possibilidades espaciais, levantadas pelos artistas em questão, dentro da cidade. Entretanto, não havia interesse em muros e terrenos baldios, mas em um espaço, mesmo que insalubre, que se aproximasse de uma casa. A falta de água potável e energia elétrica desenharam os limites das atuações do grupo, que estabeleceu um período efêmero de abertura e posterior exibição dos trabalhos. Estes permearam múltiplas categorias como desenho, performance, pintura, escultura, fotografia, vídeo e o que mais se dispusesse. Realizei intervenções (FIG. 2 e 3) nas paredes semidestruídas da casa utilizando tinta látex e tinta spray; as artistas

Natalya Dimov (FIG. 4), Bárbara Ahouagi realizaram performances, Daniella de Moura, Daniel Mendes (FIG. 5), Anderson Dian instalações para citar alguns.

A concretização de uma mostra efêmera e coletiva, a criação de um ambiente de atelier aberto, desprovido de regras e curadorias propiciou um impulso visceral para que esta situação não findasse em uma única edição. Os artistas instituíram então o coletivo aberto e horizontal Kaza Vazia¹ como “galeria de Arte” Itinerante para vias de atuações futuras. Na medida em que as atuações ocorreram, o caráter aberto do coletivo permitiu a dissidência e admissão de novos membros o que evidenciava o caráter idiossincrático do grupo, porém abriu precedentes para diluição de sua proposta primeva. As ações mais recentes do grupo ocorreram em caráter bem diverso de seus ideais originais, mediante incentivos financeiros e regras, leia-se censuras, estabelecidas através de vínculos com as instituições como nas ações nº6 e nº8 do Kaza Vazia, respectivamente no *Arte Hoje na Contemporaneidade*² em Ouro Preto (2008) e no *Verão Arte Contemporânea*³ (2009) em Belo Horizonte.

Um curto-circuito nos fios que tecem a realidade cultural e artística de Belo Horizonte gerou uma inquietação, uma necessidade de criar um circuito alternativo, uma Kaza nômade para seus “habitantes – artistas” (também nômades). O que se observa, atualmente, é que o coletivo abandonou o “curto” para cumprir o circuito. Ao iniciar seu ciclo criativo dotado de uma liberdade estabelecida, uma permeabilidade intrínseca, permitiu-se a penetração de outros ideais e novas ambiências de atuação que não pertenciam ao universo de sua proposta inicial, concretizada em situações adversas e bem menos confortáveis que as proporcionadas pelas vias institucionais. As invasões criativas outrora autônomas e espontâneas, hoje são apadrinhadas e datadas por editais. O KV antes antagonico ao espaço formal, protagonista de ações independentes sob autogestão poética, agora segue o fluxo da sujeição. Da adversidade, morremos.

¹ Kaza Vazia - Galeria de Arte Itinerante foi fundada por um grupo de artistas estudantes de Belo Horizonte inquietos com a cena sonolenta do circuito artístico da cidade, a falta de espaço e iniciativa cultural de artistas e instituições com intuito de gerar espaço de criação e fruição de arte.

² O *Arte Hoje na Contemporaneidade* é um seminário anual vinculado à FAOP – Fundação de Arte de Ouro Preto voltado para profissionais das artes, gestores culturais, professores, estudantes e pessoas interessadas na arte contemporânea. Em 2008, o tema central era Arte Pública, Intervenções e Cidades.

³ O VAC - *Verão Arte Contemporânea* em 2009 entrou em sua terceira edição. Desde 2006, é um evento anual promovido pelo grupo de Teatro Oficina Multimídia, Keyla Monadjemi (Mercado Moderno) e Rui Moreira com a realização do Grupo Oficina Multimídia e co-realização da Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte, que promovem a atuação sazonal de diversas linguagens artísticas na capital mineira.

IMAGENS



FIG. 1 – Intervenção, Banksy.



FIG. 2 - Intervenção. Kaza Vazia, Melissa Rocha 2005.



FIG. 3 - Intervenção. Kaza Vazia, Melissa Rocha 2005.



FIG. 4 - Performance, Kaza Vazia. Natalya Dimov, 2005.



FIG. 5 – Instalação, Kaza Vazia. Daniel Mendes. 2005.

REFERÊNCIAS

DURAND.G. Le Retour des immortels, In *Le Temps de de penser*, Gallimard, 1982, p. 27.

MAFESSOLI, Michel. *Sobre o nomadismo vagabundagens pós modernas*. Rio de Janeiro, Record: 2001.

MONACHESI, Juliana. *A casa onírica*. Catálogo de exposição. São João da Boa Vista, SP: 2003. Disponível em <

[http://www.galeriavermelho.com.br/v2/artistas.asp?idioma=pt&estaPagina=textos&id_a rtistas=31](http://www.galeriavermelho.com.br/v2/artistas.asp?idioma=pt&estaPagina=textos&id_artistas=31)> Acesso em 10/12/2008.

ROSA, Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira: 1988. p. 32.

WILSON, Peter Lamborn. *Utopias Piratas. Mourous, Hereges e Renegados*. Conrad, São Paulo: 2001

FIG. 1 - Banksy, Muro da Palestina, grafite. Detalhe. Fonte:

Disponível

em: <http://www.flickr.com/photos/eddiedangerous/2131695917/sizes/o/>. Acesso em 10/03/2009.

FIG. 2 e 3. Fotos: Rocha, Melissa

FIG. 4 e 5. Fotos: Dimov, Natalya

Currículo

Mestranda do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFMG, orientada pela Profa. Dra. Maria Angélica Melendi. Artista multimídia. Graduada em licenciatura em Artes Plásticas pela Universidade Federal de Minas Gerais. Integrante do Grupo de Pesquisa *Estratégias da Arte em uma Era de Catástrofes* EBA/UFMG.