

Resistências criativas: os coletivos artísticos e ativistas no Brasil

.....**Henrique Mazetti**

Afirmar que a criatividade, o humor e o afeto não faziam parte do instrumental contestatário antes da virada para o século XXI seria, sem dúvida, uma demonstração de desconhecimento histórico. A contracultura dos anos 1960 ao redor do mundo, o dadaísmo alemão na República de Weimar (e os desdobramentos artísticos e políticos das vanguardas históricas europeias) e a interpretação bakhtiana das festas carnavalescas da Europa medieval, são apenas alguns exemplos que demonstram como a luta contra as relações de poder estabelecidas incorporaram ou se fizeram valer, também, de valores simbólicos, culturais e afetivos ao longo da história. No entanto, é o estereótipo de um manifestante amargurado, ascético, estéril e entediante que, por muitas décadas, ocupou o imaginário coletivo.

A eclosão das manifestações conhecidas como Dias de Ação Global – que tiveram na chamada “Batalha de Seattle”, em 1999, seu momento mais noticiado – pode ser assinalada como um elemento chave para o início do processo de desconstrução deste imaginário em que a militância política é representada (nem sempre fielmente) por aspirantes a mártires e figuras empedernidas⁴⁹. Ao contrário, as manifestações que ocuparam, e ainda ocupam, os noticiários de todo o mundo apresentam, muitas vezes, protestos criativos, coloridos, bem-humorados e teatrais, sem que seus participantes vejam comprometida sua carga crítica e oposicionista.

Pode-se argumentar que o caráter lúdico destas demonstrações anticapitalistas não passa de um ajuste estratégico que visa adequar o discurso crítico dos manifestantes às lógicas midiáticas (Assis, 2006). Assim, seria possível chamar atenção para demandas políticas que de outro modo não encontrariam espaço nos noticiários (ou, então, receberiam uma cobertura negativa). Todavia, ao examinar

49 Exemplar do anseio dos próprios manifestantes por repensar seu papel social e lutar contra os estereótipos associados a eles foi o convite feito pelo grupo inglês *Reclaim the Streets* a todos os envolvidos nos protestos dos Dias de Ação Global para “abandonar o ativismo” (Ludd, 2002). Inspirado nas idéias de Raoul Vaneigem (2002), membro do grupo artístico e político francês Internacional Situacionista nos anos 1960, o convite era, na verdade, uma tentativa de criticar a prática de ativismo como uma espécie de sacrifício próprio, em que o ativista se isola do mundo como expert em transformações sociais.

algumas práticas de resistência contemporâneas, é possível sugerir que as táticas lúdicas utilizadas nos Dias de Ação Global não significam meramente a submissão das manifestações políticas aos ditames midiáticos, mas refletem mudanças mais profundas nas concepções e práticas de resistência.

Ao pensarem as forças que se rebelam contra as formulações da soberania global na contemporaneidade, Negri e Hardt (2001; 2005) sublinham a necessidade de não se repetir, simplesmente, as ações e as estratégias organizacionais já sedimentadas de luta contra a exploração capitalista da sociedade. Em um misto de diagnóstico e prognóstico da conjuntura recente, os autores sugerem que a militância atual não deve se basear na atividade representativa, mas em práticas constituintes. As resistências contemporâneas, encarnação do conceito de *multidão*, assumem, portanto, um caráter inovador, construtivo e positivo. Isto porque, se a nova ordem do poder global se funda no terreno da biopolítica, que entrelaça questões políticas, econômicas, culturais e sociais, o mesmo deve ocorrer com as práticas que pretendem desafiar o “império”.

Neste quadro interpretativo, a comunicação e a criatividade adquirem importância fundamental para a construção de um posicionamento crítico. Negri e Lazzarato ponderam que:

Hoje, na época da política comunicacional, ela [a crítica radical] se manifesta como potência autônoma e constitutiva dos sujeitos. O tornar-se revolucionário dos sujeitos é o antagonismo constitutivo da comunicação contra a dimensão controlada da própria comunicação, isto é, que libera as máquinas da subjetivação de que o real é hoje constituído (2001, p. 39).

Ou seja, as modalidades comunicativas, colaborativas e expressivas tornam-se, em si mesmas, práticas de resistência, capazes estabelecer novos arranjos subjetivos, novos modos de ser e estar no mundo.

Este ponto de vista tem encontrado sua mais proeminente expressão na identificação dos desafios propostos pelas redes colaborativas na Internet às tradicionais concepções de propriedade intelectual, além de uma miríade de dissonâncias possibilitadas pela reprodutibilidade e circulação digital de informação e cultura. Ao pensar o potencial subversivo das redes *peer-to-peer* e do movimento do *software* livre, Malini (2003) chega a se questionar, inclusive, até que ponto ainda é válida a luta pelo controle da informação corporificada nos jornais de bairro, rádios comunitárias e outras formas de comunicação alternativa e popular.

A análise do potencial crítico propiciado pelas redes informáticas enfatiza as formas organizacionais que se insinuam como opções mais democráticas, cele-

bra a dimensão colaborativa da comunicação e o caráter disruptivo da inovação. Contudo, ela não contempla, de maneira mais palpável, a irrupção da afetividade e da imaginação nas práticas de resistência contemporâneas. Percorrendo um caminho teórico distinto do de Negri, Boaventura de Sousa Santos aproxima-se do posicionamento do pensador italiano ao sustentar que “é através da imaginação que os cidadãos são disciplinados e controlados pelos Estados, mercados, e outros interesses dominantes, mas é também da imaginação que os cidadãos desenvolvem sistemas coletivos de dissidência e novos grafismos da vida coletiva” (2002, p. 46).

No Brasil, a utilização da criatividade e da imaginação como forma de resistência tem se exemplificado nos inúmeros coletivos ativistas e artísticos surgidos nas principais capitais do país, desde o início da década de 2000. Observado por jornalistas (Assis, 2005; Matias, 2003; Monachesi, 2003; Silva, 2006) e pesquisadores (Araújo, 2007; Cabral, 2007; Mazetti, 2006; 2008a, 2008b; Rosas, 2004; 2005; 2006; Szaniecki, 2008), o fenômeno do coletivismo artístico e ativista no país é, no entanto, de difícil limitação conceitual, dada a heterogeneidade das atividades que podem ser enquadradas dentro de seu arcabouço.

O coletivismo artístico e ativista no Brasil

Em março de 2003, uma matéria no caderno Ilustrada da Folha de São Paulo anunciava a “explosão do a(r)tivismo”. De acordo com a jornalista Juliana Monachesi (2003), crescia o número de coletivos em diversas partes do país que reuniam influências dos situacionistas franceses e um *revival* da arte contestadora brasileira das décadas de 1960 e 1970. Com trabalhos de perfis políticos e anti-institucionais, os novos grupos possuíam o intuito de se posicionar com a intenção de “atacar a máquina da globalização neoliberal, contra o desmanche das instituições culturais e contra o canibalismo da produção artística pelo sistema comercial” (idem).

Contudo, frente à “explosão” do coletivismo artístico de cunho político no país alardeada pela imprensa, havia aqueles que defendiam a idéia de que os coletivos de arte brasileiros já existiam há algum tempo, surgindo, desfazendo-se e replicando-se de forma intermitente desde a década de 1970. Para Rosas (s/d), a “onda” dos coletivos criada pela mídia refletia, na verdade, indícios de cooptação destas manifestações pelo mercado. Deste modo, a arte coletiva de teor ativista estava sendo transformada em uma moda e o “a(r)tivismo” oferecido como um produto cultural de rebeldia inofensiva para leitores ávidos por “novas tendências”. Em outro texto, Rosas (2004) sugeria que o coletivismo artístico recente no

país é um “fenômeno de proporções bem maiores e razões mais profundas que a vã filosofia dos cadernos culturais poderia imaginar”.

Para entender este fenômeno, no entanto, é preciso defini-lo ou, pelo menos, indicar suas peculiaridades. E o primeiro passo para tanto é assumir a diversidade e a ambigüidade que caracterizam estas manifestações. Os coletivos de arte e ativismo atuantes no país dedicam-se a uma verdadeira infinidade de práticas: alguns desenvolvem trabalhos de intervenção urbana, na tentativa de levar a arte para o dia-a-dia e problematizar a privatização do espaço público; outros se voltam para sabotagens midiáticas e guerrilha semiótica, em paródias ou adulterações da publicidade comercial. Determinados coletivos se engajam na luta pela circulação de informação, distribuindo livros pela Internet e criticando as leis que regem os direitos autorais, enquanto coletivos distintos trabalham com performances teatrais nas ruas ou promovem instalações e apresentações multimídia. Há ainda atividades baseadas em filmagens *in loco* – o videoativismo –, na organização de festas, encontros e conferências; na manutenção de ocupações semelhantes aos *squats* europeus, em trabalhos conjuntos com movimentos sociais ou em oficinas de experimentação com tecnologias digitais etc.

Sintetizar o fenômeno dos coletivos como uma prática artística também é problemático. Alguns grupos mantêm uma relação mal resolvida com a arte institucional, ora criticando-a e buscando espaços para ultrapassá-la, ora dialogando e inserindo-se em galerias e exposições mais tradicionais. Já outros coletivos parecem nutrir uma concepção completamente distinta de arte – ligada à experimentação, à brincadeira e à descoberta, e não aos cânones da história da arte. O “discurso oficial” encontrado nos cadernos culturais assegura que os coletivos artísticos e ativistas contemporâneos buscam re-oxigenar o projeto de ressignificação da arte iniciado com as vanguardas históricas européias (Monachesi, 2003; Rosas, 2004, 2005). Todavia, a maneira como os coletivos mergulham nesta busca difere de caso a caso. Enquanto integrantes de determinados coletivos se descrevem como artistas, outros renegam o título, preferindo reforçar o caráter contestador de suas manifestações.

Neste sentido, Cabral (2007) acredita que os coletivos são uma das diversas modalidades de participação política adotadas pela juventude brasileira contemporânea. A pesquisadora concorda com o posicionamento de Rosas (2004) de que o fenômeno da organização em coletivos ultrapassa em complexidade um simples tipo de associação entre os artistas atuais, para se transformar em um novo plano de atuação da resistência jovem, urbana e de classe média. No entender da pesquisadora, “os coletivos queriam dizer respeito mais a um determinado

tipo de associação, caracterizada por falta de hierarquias e uma certa efemeridade, do que a um novo fenômeno artístico pós-moderno. Eram a versão brasileira dos ‘grupos autônomos’ do hemisfério Norte” (Cabral, 2007, p. 99-100).

Ao ponderar o caráter político dos coletivos brasileiros, porém, é preciso fazer algumas ressalvas. A primeira observação, talvez óbvia, é a de que nem todos os coletivos de arte possuem, necessariamente, teor ativista. Esta afirmação é importante, pois o posicionamento crítico dos coletivos muitas vezes é obliquo ou, até mesmo, ambíguo. Por um lado, existem coletivos cujas práticas concretas vão ao encontro do seu discurso contestador e o seu comprometimento social é claro – o que não implica sua eficácia. Entretanto, por outro lado, algumas manifestações de determinados coletivos apresentam uma falta de foco nas suas intenções (Rosas, 2005).

Vale lembrar, neste caso, as ponderações de Foster (1996) sobre o perigo de se enredar em uma certa ingenuidade ao tomar todo discurso artístico com teor político como realmente crítico às relações de poder. O autor ainda alega a necessidade de se ter cautela em não superestimar algumas atividades que tendem a interpretar a arte como resistente em seus próprios termos. Com tom precavido, o crítico de arte identifica uma espécie de voluntarismo de uma parte do campo artístico, que, ao se aproximar da política em seus trabalhos, adota críticas semi-prontas, em “voga”. É difícil não pensar nas observações de Foster ao analisar, por exemplo, a desenvoltura com a qual o coletivo paulista BijaRi apresenta, em seu *site*⁵⁰, seus trabalhos de cunho artístico e contestador ao lado de suas atividades comerciais, voltadas, principalmente, para o mercado publicitário.

Deste modo, sob a expressão “coletivos artísticos e ativistas” configura-se uma semi-caótica e desordenada variedade de grupos com distintos modos de ação e divergentes perspectivas quanto à arte e à política. Entretanto, as idiosincrasias dos coletivos nacionais são fundamentais para o seu próprio entendimento. Seria possível obter conceituações mais restritas, caso um recorte mais específico fosse utilizado. Esta operação, porém, dar-se-ia às custas de uma das principais características deste fenômeno: a sua natureza diversa, o que não impede que os grupos atuem em conjunto e formem redes colaborativas (Cabral, 2007; Mazetti, 2007; Rosas, 2005).

Portanto, ao invés de direcionar esforços em busca de definições monolíticas acerca do fenômeno do coletivismo artístico e ativista no Brasil, talvez fosse mais interessante apostar em estudos de caso específicos, capazes de distinguir as peculiaridades dos mais diferentes coletivos nacionais para compreender a plura-

50 <http://www.bijari.com.br/>

lidade que os caracteriza. Com este intuito, são apresentadas, a seguir, observações sobre dois coletivos atuantes no país: o Media Sana, sediado em Recife e que trabalha com apresentações multimídia, e o Poro, grupo de intervenção urbana com base em Belo Horizonte. Estas breves análises⁵¹ têm como principal objetivo investigar como estas manifestações utilizam o humor, o afeto e a criatividade como combustível para o questionamento e a crítica social, ou seja, como os coletivos atuam como resistências criativas.

Faça-você-mesmo midiático: o coletivo Media Sana

O Media Sana é um coletivo de artistas multimídia que trabalha principalmente com performances audiovisuais de cunho crítico. Formado em 2002, em Recife, ele é composto por Gabriel Furtado, 40 anos e dono de um estúdio musical em Recife; Queops Negão, que tem 35 anos e se define como alguém que “já fez de tudo nessa vida” como trabalhar de ator e organizar produções musicais; Kelly Lima, 21 anos, *designer* e produtora cinematográfica; e Leandro Guimarães, um estudante de 22 anos. Todos os integrantes do coletivo residem na capital pernambucana. Inicialmente voltados apenas para a música, a descoberta de ferramentas tecnológicas como os *softwares* de VJ possibilitou a inserção de experimentações visuais no trabalho do coletivo. Assim se deu o embrião da fórmula – refinada ao longo dos anos – que rege as performances do grupo.

É difícil transmitir fielmente as apresentações do coletivo ao vivo. Nas performances que tive a oportunidade de observar, Igor Medeiros e Gabriel Furtado se ocupam de computadores, bateria eletrônica e teclados conectados a um *mixer* de áudio e vídeo responsáveis pela música, de estilo eletrônico, seco e repetitivo, e as imagens, projetadas em um telão. Longe dos olhos do público, Queops Negão é filmado sobre um fundo *chroma key* e tem sua imagem inserida na projeção, em intervenções em que assume a função de um mestre de cerimônia (MC), interagindo com a platéia e guiando a performance – seja dando informações ou apresentando e contextualizando o próximo número. Kelly Lima, de filmadora em punho, capta imagens do público, que em certos momentos são também inseridas no telão.

51 A metodologia utilizada nos estudos de caso envolveu a observação presencial das atividades dos coletivos, entrevistas não-dirigidas com seus membros e coleta de informações na imprensa e na internet. Versões mais extensas dos estudos de caso, assim como informações mais detalhadas sobre a metodologia utilizada podem ser encontradas na minha dissertação de mestrado (Mazetti, 2008a).

Com estes elementos típicos, que podem variar de acordo com a estrutura disponível e os integrantes do coletivo presentes, o Media Sana apresenta aquilo que chamam de “canções midiáticas”. O termo se refere ao fato de que a imensa maioria do material visual utilizado nas apresentações do grupo é retirado da programação diária da TV. Trechos de telejornais, novelas, propagandas, debates, entrevistas, discursos políticos e depoimentos de anônimos que constroem as narrativas predominantes da televisão comercial são recortados e recombina- dos, ao vivo, para constituírem, então, uma crítica a estas narrativas⁵².

Entre os temas abordados pelo grupo estão: a distorcida construção da realidade social pela mídia comercial, a sufocante ubiquidade da propaganda no cotidiano, o poder desmesurado do mercado e das grandes corporações na sociedade e a falência da política institucional. Além disso, o Media Sana desenvolve um discurso em favor daquilo que chamam de “cultura livre”, isto é, a garantia do acesso à informação e à cultura sem os entraves econômicos e jurídicos provenientes das leis autorais em vigência no país.

Para os integrantes do grupo, a reciclagem de trechos da televisão comercial não é vista como simples ferramenta estilística. Mas, sim, como uma forma de consumo ativo, uma resposta pessoal à produção televisiva comercial. Enquanto há uma preocupação do coletivo em conscientizar seu público sobre os temas abordados através dos excertos da programação diária da TV, o próprio fazer destes vídeos, o ato de assistir criticamente e recortar os trechos da televisão são entendidos também como um desafio à lógica midiática que coloca os receptores – no caso, os próprios membros do Media Sana – como coadjuvantes passivos dentro de todo o processo.

As “canções midiáticas” do coletivo são, ao mesmo tempo, disruptivas e dialógicas. Elas aspiram questionar os meios de comunicação comerciais, o senso comum de que o que aparece na TV, pelo simples fato de ser midiaticizado, é verdade, mas não como um questionamento que tem fim em si mesmo. A intenção é divulgar para o público as múltiplas possibilidades de interpretação a que o ma-

52 As atividades do coletivo não se resumem às performances ao vivo. Além de ocasionalmente ter seus vídeos apresentados em mostras audiovisuais, o Media Sana constantemente se engaja em oficinas de leitura crítica da mídia e de *softwares* livres (que conjugam uma introdução à utilização do sistema operacional aberto Linux e lições de produção de áudio e vídeo com ferramentas livres). Além disso, o grupo ainda trabalha em projetos específicos como o “Intervenção Midiática”, realizado em 2005, que consistia em levar uma mídia móvel – uma Kombi com câmeras, computadores, telão e transmissor de TV de baixo alcance – para as ruas de Recife, para incentivar os transeuntes a produzirem conteúdo e participarem da transmissão.

terial veiculado pela mídia está sujeito, assim como a possibilidade de o próprio público se tornar produtor de informação e cultura.

Ainda que sejam confrontacionais, as performances do Mídia Sana não apontam para uma obstrução da mídia por completo, uma negação improdutiva e paralisante dos meios de comunicação comerciais. Ao contrário, tentam fomentar no público a capacidade de decodificarem ativamente as mensagens veiculadas pela grande mídia para tornarem seu posicionamento mais participativo.

O Media Sana se insinua como uma provocação, um chamado ou convite à prática midiática como um instrumento para o exercício da cidadania. O coletivo pode atacar a primazia do mercado na atualidade ou o caráter manipulador da publicidade utilizando-se de dados, números e citações de especialistas. No entanto, a maneira como isso é feito, através dos fragmentos recombinados e repetidos nas suas apresentações, tem um caráter eminentemente questionador e aberto. A maior força discursiva do Media Sana está em transformar aquilo que é dado como certo em pontos de interrogação.

Os integrantes do coletivo vêm suas performances como uma espécie de inversão do entretenimento e do espetáculo, que se traduz no uso do humor em ironias e paródias construídas a partir das recombinações visuais dos trechos televisivos. Para os membros do Media Sana a diversão e a afetividade andam juntas com a crítica mais incisiva e o apelo à cidadania. Quando perguntado sobre como é possível conjugar política e diversão, Gabriel Furtado responde que:

Acho que isso tem a ver com a evolução da sociedade mesmo. As passeatas de protesto não são quase sempre carnavalescas? Não acredito que as críticas tenham sempre que ser sisudas. Nos países do primeiro mundos já se manifestam vários movimentos que conjugam as duas coisas, como o “reclaim the streets”. No entanto, me parece que a intenção é mais inversa: fazer da diversão um ato político. Às vezes penso que é uma mudança de paradigma mesmo.

Arrisco-me, todavia, a entender a menção ao carnaval feita pelo integrante do Media Sana de maneira menos relacionada com a festa brasileira, e sim com a noção bakhtiniana de carnavalesco. Para Bakhtin (1981, 1987) o carnaval, mais do que um espetáculo de caráter ritual, oferecia uma cosmovisão alternativa caracterizada pelo questionamento lúdico de todas as normas. A apropriação dos elementos simbólicos da cultura oficial com o intuito de desmistificá-los, ao transformá-los em objetos de humor por meio de ironias e paródias; a abolição de hierarquias e a aproximação entre atores e espectadores; a luta para se liberar e evitar a perpetuação de pontos-de-vista dominantes; a oferta de um olhar para o universo

com novos olhos, que questionam a ordem habitual; a criatividade ambivalente de mudança e renovação, em que o carnaval surge como força regeneradora. Todas estas características, identificadas por Bakhtin nas festas carnavalescas da Europa medieval, podem ser transferidas para o Media Sana e sua relação com a mídia.

Contudo, enquanto o carnaval bakhtiniano é uma expressão popular, as performances do Media Sana, mesmo que se apropriando do conteúdo televisivo transmitido cotidianamente para os lares brasileiros, estão presas à utilização de tecnologias e de uma linguagem que não estão tão presentes assim no dia-a-dia da população, o que pode evitar a interação que o grupo pretende fomentar. Mesmo que o coletivo venha pensando formas de colocar o público como agente ativo e interessado nas apresentações, ainda há o risco das performances do Media Sana serem tomadas como elitistas, voltadas para um público informado. A própria linguagem escolhida pelo grupo se transforma, às vezes, em um entrave.

Sem ignorar os obstáculos que o coletivo enfrenta, é interessante identificar algumas senhas para se entender as crenças políticas que atuam como força motriz para as ações do coletivo. Neste sentido, o primeiro aspecto se revela na incapacidade do grupo – seja por uma tácita recusa, seja pela falta de articulação conceitual – de formular ou abraçar um projeto consistente de transformação social baseada em uma ideologia bem definida. O que se observa nas falas dos integrantes do coletivo é a vontade de experimentar novas modalidades de protesto, menos abstratas e mais voltadas para o cotidiano. O que traz à tona um segundo aspecto relevante quanto às inclinações políticas do coletivo. Tanto o discurso quanto as práticas do Media Sana apontam para uma aposta na transformação pessoal como passo fundamental para a transformação social. Há uma expectativa, por parte do coletivo, de que o fomento da criatividade, do julgamento crítico e da liberdade de expressão possam reverberar positivamente nas estruturas sociais.

Em busca do deslocamento do olhar: o coletivo Poro

Em 2002, num congresso da União Nacional dos Estudantes (UNE) sediado em Recife, cédulas monetárias que circulavam pelo evento apresentavam um carimbo onde se lia em letras maiúsculas “FMI”; circundando a sigla da instituição financeira mundial, em letras menores, o epíteto: “Fome e Miséria Internacional”. No ano seguinte, novas cédulas com o selo foram espalhadas em outro encontro de política estudantil, desta vez em São Paulo. Notas marcadas circularam, ainda, em festas estudantis em Belo Horizonte; em vários outros momentos cotidianos, em uma mesa de bar ou em uma roda de amigos, por exemplo, mais cédulas foram carimbadas e disseminadas. Uma versão em espanhol do carimbo

do FMI foi feita na Argentina e chegou a outros países da América Latina. Logo, o dinheiro se transformou também em um meio de crítica à instituição financeira mundial e suas intervenções em economias domésticas em outros países.

O carimbo do FMI é uma iniciativa do coletivo Poro, formado na capital mineira por volta de 2002 pela dupla Marcelo Terça-Nada, fotógrafo e web-designer, e Brigida Campbel, designer gráfica e ilustradora, que anteriormente participavam de outro coletivo, o GRUPO, originado na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Desde a sua constituição, o Poro tem produzido intervenções urbanas das mais variadas espécies, em que o foco principal no espaço público é trabalhado em atividades de cunho efêmero e lúdico.

As asserções do grupo são marcadas pela sutileza, ao apelarem, na maioria das vezes, para o aspecto afetivo e sensitivo e não para o discurso verbal. A crítica ao sistema (econômico, social, simbólico) vigente está presente nos trabalhos do Poro, assim, de uma forma oblíqua, por vezes poética ou suavemente irônica, da mesma maneira em que são experimentais e efêmeras as alternativas propostas pelo coletivo a estes sistemas. Para o Poro, o campo de atuação é o dia-a-dia da urbe; a cidade é entendida sempre como um lugar de diálogo, de troca de experiência e de afeto com o outro. Assim, as ferramentas que o coletivo utiliza estão enraizados no cotidiano: carimbos, panfletos, cartazes, lambe-lambes e *outdoors*. Há ainda a transformação de objetos ordinários, cédulas monetárias e camisetas, por exemplo, em mídias, mas é a própria concepção da cidade como lugar de experiência comunicacional que as atividades da dupla sugerem, como se o grupo incorporasse e pretendesse potencializar a polifonia cidadina que Canevacci (1993) acredita permear o tecido urbano.

O Poro enumera seis objetivos para suas ações: 1) apontar sutilezas; 2) criar imagens poéticas; 3) trazer à tona aspectos da cidade que se tornam invisíveis pela vida acelerada nos grandes centros urbanos; 4) estabelecer discussões sobre problemas da cidade (falta de cor, crescimento não sustentável, concreto/vegetação etc.); 5) refletir sobre as possibilidades de relação entre os trabalhos em espaço público e os espaços expositivos “institucionais” como galerias, museus etc.; e 6) reivindicar a cidade como espaço para a arte.

Com este espírito, diversos trabalhos foram desenvolvidos. Em uma ação semelhante à distribuição de cédulas monetárias com o carimbo do FMI, o Poro colocou em prática o projeto “Propaganda política dá lucro!!!”. Nos períodos eleitorais de 2002 e 2004, o coletivo confeccionou um santinho tipográfico que anunciava o “Curso Profissionalizante Cara-de-pau”, que prometia formar publicitários *free-lance* em apenas uma semana para trabalharem com marketing político

nas eleições. O panfleto anunciava até mesmo a ementa do curso, que incluía entre seus tópicos: “como vencer uma discussão sem precisar ter razão” e “estratégias de sonegação fiscal e superfaturamento de orçamentos”. Distribuído em locais públicos e em situações como palestras, filas e pontos de ônibus, o panfleto foi ainda afixado em quadros de aviso, paredes de bar, bancas de jornal e galerias de arte. Foi colocado junto aos demais *folders*, *flyers* e cartões de divulgação em cinemas, centros culturais e outros lugares que dedicam um espaço para a oferta de anúncios desse tipo. Finalmente, foi digitalizado e distribuído pela Internet por *e-mail*, em uma tentativa de se criar uma espécie de corrente.

Já no Fórum Social Mundial de 2004, o grupo produziu camisetas com uma paródia do *slogan* da corporação agrícola multinacional Monsanto, uma das maiores responsáveis pela disseminação de sementes transgênicas no mundo. O epíteto escolhido pela empresa continha apenas o verbo “Imagine” (provavelmente associando suas práticas de adulteração genética das sementes à construção de um possível futuro melhor); a camiseta produzida pelo Poro continha os dizeres “Imagine... um mundo onde as sementes já nascem mortas... Este mundo é patrocinado pela Mon\$anto” (agregando ao *slogan* da empresa o fato de que suas sementes geneticamente modificadas eram estéreis).

O uso do humor e da paródia nos trabalhos do Poro, mesmo que de modo singelo, apontam para a mesma lógica bakhtiniana de carnavalização que caracteriza a reciclagem midiática posta em prática pelo Media Sana. Opera-se, nos dois grupos, uma tentativa de recodificar os signos culturais, não para oferecer um outro sentido dominante, uma verdade “mais justa”, mas para abrir diferentes possibilidades de interpretação. Assim como o coletivo multimídia de Pernambuco, a dupla mineira pretende produzir inquietação e transformar aquilo que era dado como natural em momentos de reflexão. No entanto, este deslocamento não se dá somente por meio de paródias de *slogans* de corporações multinacionais ou santinhos. Ao mesmo tempo em que o Poro investe esforços nestes tipos de empreitadas, também atua em intervenções de maior cunho poético, em que a experiência urbana se torna objeto de questionamento de modo mais sensível e abstrato.

Assim, em 2004, com o objetivo de “salpicar um pouco de poesia” nos transeuntes da cidade de Belo Horizonte, o coletivo produziu centenas de rosas de papel celofane vermelho e plantou-as em um canteiro abandonado em uma das principais avenidas da cidade. No mesmo ano, o grupo criou uma “enxurrada de letras” nas ruas do bairro de Santa Teresa, no Rio de Janeiro, ao espalhar letras feitas com papel cartolina como se elas estivessem escorrendo de canos e escoadouros de água por mais de trinta pontos do bairro.

O Poro explica que “muito nos incomoda o fato de que tudo hoje em dia vira ‘mídia’ para a publicidade – há propaganda num número cada vez maior de lugares: nos postes de iluminação, dentro dos ônibus, na mesa do bar, no guardanapo de papel”. Assim, a dupla sustenta a possibilidade de que suas intervenções trabalhem a favor de uma retomada do espaço público frente à invasão publicitária no dia-a-dia: “o espaço simbólico das cidades não pode ficar nas mãos da publicidade, que utiliza o espaço público como se fosse um espaço privado”, explica o coletivo, ao justificar suas ações.

Ao contrário de outros coletivos artísticos e ativistas, que agregam a arte como um horizonte de atuação possível, mas não fundamental, as iniciativas do Poro partem do campo artístico para reverberar suas posições políticas e pôr em prática a tentativa de ressignificar os meios de comunicação. Entretanto, a concepção de arte que emana dos trabalhos do Poro não se enquadra, pelo menos de imediato, nas obras de arte que preenchem galerias e museus e convidam o público à contemplação. Pelo contrário, como garante em seu *site*, o coletivo acredita em uma arte que “crie relações entre pessoas” – ou seja, uma arte que seja, fundamentalmente comunicativa e participativa.

Terça-Nada observa que a intenção do Poro é levantar questões sobre os problemas da cidade e realizar “uma ocupação poética dos espaços”. Segundo o artista: “acreditamos que a cidade deve ser cada vez mais reivindicada como espaço para a arte. Através de nossas ações, tentamos problematizar a relação das pessoas com a arte, a relação das pessoas com a cidade e a relação da arte com a vida.” A noção de uma arte que se volta para a vida, em contraposição com a arte voltada para si mesma, é um projeto que, de acordo com o teórico alemão Peter Bürger (1984), teria se iniciado a partir das manifestações das vanguardas históricas européias, cujo objetivo era reintegrar a arte no contexto cotidiano. Para o autor, foi neste período em que se tornou possível a identificação e a crítica da arte como uma instituição, autonomizada da vida.

Burgüer (op. cit.) sugere que os movimentos de vanguarda europeus do início do século podem ser definidos como um ataque ao estatuto da arte na sociedade burguesa. Não como uma negação de uma forma anterior de arte – ou seja, um estilo – nem como uma demanda de que as obras de arte devessem ser socialmente significantes, pois o que as vanguardas históricas colocavam em jogo não se relacionava com o conteúdo de trabalhos individuais. Para o autor, a crítica das vanguardas históricas se direcionava à maneira como a arte funcionava na sociedade, ou seja, seu efeito social.

Em muitos sentidos, os trabalhos do Poro sugerem a recuperação do projeto das vanguardas históricas, ou um momento nacional da “tradição subversiva” enxergada por Home (2003), que no Brasil poderia ter em seus antecedentes os arroubos modernistas e antropofágicos da década de 1920, o concretismo dos anos 1950, os trabalhos de Hélio Oiticica, Cildo Meireles e outros artistas da geração Neoconcretistas, a Tropicália, as experiências teatrais de Augusto Boal, assim como iniciativas artísticas coletivas nos anos 1970 como 3nós3, Viajou Sem Passaporte, Manga Rosa e Tupi Não Dá (Araujo, 2007; Freitas, 2007; Rosas, 2005). É interessante ressaltar, contudo, que o Poro, ao mesmo tempo em que faz intervenções urbanas, também participa de exposições, mostras e outros eventos de arte de caráter mais institucionalizado

Indagados sobre a tensão entre a arte e o engajamento social presente em seus trabalhos, o Poro afirma que, “o trabalho do Poro é arte, não temos dúvida em relação a isso. O engajamento político faz parte de nós enquanto pessoas, e esse traço da nossa personalidade naturalmente produz ecos na nossa produção”. Aqui, talvez, encontra-se novamente a indicação de que, impossibilitados de vislumbrar formas de transgressão mais amplas em que valha a pena investirem esforços, os coletivos artísticos e ativistas se contentam com atividades que miram reposicionamentos subjetivos, micropolíticas do cotidiano que não pretendem uma transformação plena da sociedade, mas atuam em contextos específicos, mirando, por vezes, até mesmo apenas um “deslocamento do olhar.”

Enquanto algumas manifestações de intervenção urbana apresentam uma atitude bem mais beligerante em relação às atuais configurações sociais, por meio de um ataque à publicidade ou às convenções arraigadas no cotidiano (Mazetti, 2006), a sutileza característica das ações do Poro talvez possa ser interpretada como um acirramento da ênfase na dimensão afetiva, e não ideológica, que muitas manifestações de resistência contemporâneas se propõem a trabalhar. Neste caso, mais do que uma ação reativa contra as assimetrias de poder que se desenrolam na sociedade, as atividades do coletivo emergem como explorações urbanas em busca da constituição de novas sensorialidades, que se utilizam dos meios de comunicação mais enraizados no cotidiano como um modo de fomentar sensibilidades e gerar inquietações. Os situacionistas acreditavam que uma nova sociedade necessitava de um novo urbanismo (Jacques, 2003); e é exatamente isso que o Poro tenta por em prática.

Considerações finais

“Poucos conceitos resistem tanto a uma definição categórica quanto o de *resistência*”, afirma Freire Filho (2007, p. 13). Isto se deve, em parte, à intensa polissemia que o termo irradia nos debates atuais. Outrora circunscrita a manifestações coletivas, organizadas, de grande amplitude e que visavam transformações estruturais e sistemáticas da sociedade, a concepção de resistência abriga agora também diferentes atividades localizadas, cotidianas, muitas vezes individuais, que enfatizam a mudança nos fluxos de poder, mesmo que temporariamente, e atentam aos processos de produção de subjetividade.

É inegável que a abertura semântica do termo propiciou algumas apropriações intelectuais, no mínimo, dúbias – para críticos mais comedidos – ou simplesmente populistas e acríticas, para aqueles que se vinculam a uma linha de pensamento maximalista ou mais ortodoxa. Mas, é patente, também, o fato de que a emergência de novas modalidades e estratégias de resistência e luta não se devem somente a mudanças de quadros teóricos, às divergências epistemológicas ou às diferentes posições políticas dos analistas sociais que tomam por objeto as práticas de contestação e dissenso na contemporaneidade. Mudanças concretas nas conjunturas políticas e socioeconômicas também podem explicar o surgimento de manifestações que se pretendem resistentes, mas que se recusam a apenas emular os tradicionais modelos de questionamento, procurando novas maneiras de formular críticas e propor alternativas às configurações sociais sedimentadas.

É sob o prisma da busca de opções e do gosto pela experimentação que as manifestações dos coletivos artísticos e ativistas nacionais contemporâneos são melhor interpretadas, mas não, necessariamente como uma substituição das mais tradicionais modalidades de crítica. Invalidar determinadas práticas de dissenso em favor de atividades contemporâneas que ainda não terminaram de germinar e das quais ainda pouco se sabe é uma atitude, no mínimo, contraproducente. Ao mesmo tempo, é preciso continuar investigando as maneiras como o poder se legitima e se naturaliza na atualidade, assim como não se pode ignorar as experiências alternativas e as idéias que buscam desestabilizar o senso comum.

Referências

ARAÚJO, Lúcio Henrique. *Orquestra Organismo*: poética do agenciamento coletivo. Monografia de conclusão de curso de Pós-Graduação. Especialização em História da arte moderna e contemporânea da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, Curitiba, 2007.

ASSIS, Diego. Grupo põe bigodinhos em outdoor de SP. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, p. 7, 30 abril de 2005.

ASSIS, Érico Gonçalves de. *Táticas lúdico-midiáticas no ativismo político contemporâneo*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Ciências da Informação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos. São Leopoldo, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense, 1981.

_____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987.

BURGER, Peter. *Theory of the avant-garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

CABRAL, Ana Julia Cury de Brito. *O contra-espetáculo da era neoliberal: estratégias artísticas e midiáticas da resistência jovem no Brasil*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.

CANEVACCI, Massimo. *A cidade polifônica: ensaios sobre a antropologia da comunicação urbana*. São Paulo: Studio Nobel, 1993.

FOSTER, Hal. *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. Cambridge/London: MIT Press, 1996.

FREIRE FILHO, João. *Reinvenções da resistência juvenil: os estudos culturais e as micropolíticas do cotidiano*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

FREITAS, Artur. *Contra-Arte: vanguarda, conceitualismo e arte de guerrilha – 1969-1974*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em História do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Feral do Paraná, Curitiba, 2007.

HARDT, Michael e NEGRI, Antonio. *Império*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. *Multidão*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

HOME, Stewart. *Assalto à cultura: utopia subversão guerrilha na (anti)arte do século XX*. São Paulo: Conrad, 1999.

JACQUES, Paola Berenstein (org). *Apologia da deriva* (escritos situacionistas sobre a cidade). Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

LAZZARATO, Maurizio e NEGRI, Antonio. *Trabalho Imaterial*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

LUDD, Ned (org.). *Urgência das ruas*. São Paulo: Conrad, 2002.

MALINI, Fabio. A informação como arma política: do confinamento ao descontrole. In: COCCO, Giuseppe, GALVÃO, Alexander P. & SILVA, Gerardo (orgs.). *Capitalismo cognitivo: trabalho redes e inovação*, p. 151-191. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2003.

MATIAS, Alexandre. Núcleos de produção sem hierarquia fundem ativismo e diversão. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, p. 1, 01 de dezembro de 2003.

MAZETTI, Henrique. Ativismo de mídia: arte, política e tecnologias digitais. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

_____. O expressivismo como contestação midiática. *Revista Interin*, nº 5, 2008. Disponível em: http://www.utp.br/interin/edicao_05/art_livre_henrique.htm. Acesso em 01/09/08.

_____. Ativismo midiático, redes sociais e novas tecnologias de informação e comunicação. Trabalho apresentado no II Congresso da Comunicação na Região Sudeste, Juiz de Fora, 2007.

_____. Entre o afetivo e o ideológico: as intervenções urbanas como políticas pós-modernas. *ECO-PÓS*, vol. 9, nº 2, p. 122-138, 2006.

MONACHESI, Juliana. A explosão do a(r)tivismo. *Folha de S. Paulo*, Mais!, p. 4-9, 06 de abril de 2003.

ROSAS, Ricardo. Notas sobre o coletivismo artístico no Brasil. *Trópico*. S/d. Disponível em: <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2578,1.sh>. Acesso em 10/05/2006.

_____. Nome: coletivos, senha: colaboração. In: *Guia de Navegação FindEtático*. p. 7-8. São Paulo: midiatatica.org, 2004.

_____. Hibridismo coletivo no Brasil: transversalidade ou cooptação? 2005. Disponível em: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/forum/viewtopic.php?t=57esid=7ae01e3ab717d1fd1659495ab6dda381659495ab6dda38>. Acesso em 10/05/2006.

_____. Gambiarra: alguns pontos para se pensar uma tecnologia recombinante. *Caderno Videobrasil: arte, mobilidade, sustentabilidade*, v.2, p. 36-53, 2006.

SZANIECKI, Barbara. Quem não tem cão, caça com *gato*: Comunicação e sociabilidade de resistência. Trabalho apresentado no XVII Encontro da Compós, São Paulo, 2008. Disponível em: http://www.compos.org.br/data/biblioteca_317.pdf. Acesso em 01/09/2008.

SILVA, Adriana Ferreira. Grupo faz 'ativismo' em ação em São Paulo. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, p.4, 6 de dezembro de 2006.

VANEIGEM, Raoul. *A arte de viver para as novas gerações*. São Paulo: Conrad, 2002.

■.....**Henrique Mazetti** é Mestre em Comunicação e Cultura pela ECO/UFRJ e professor de Comunicação da Facsum/UNIP.