

Criatividade e resistência em Luther Blissett: o nome múltiplo como tática antimidiática⁴⁹

Dairan Mathias Paul

Introdução

Em 2014, Luther Blissett (L. B.) completa 20 anos desde a sua primeira utilização. Nascido em Bolonha, na Itália, o “Projeto Luther Blissett” dura de 1994 até 1999, ano em que o grupo que originou o Projeto realiza uma espécie de suicídio simbólico, renunciando o nome e formando o coletivo de escritores Wu Ming Foundation. Estes, por sua vez, lançam romances de cunho histórico e passam a travar uma luta contra os direitos autorais.

O artigo foca-se na primeira fase do Projeto⁵⁰, pois é nesse período que se forma o nome múltiplo Luther Blissett, junto com a ideia de utilizá-lo para criar situações abertas. A identidade de L. B., portanto, era inclassificável, uma vez que qualquer pessoa poderia ser um Blissett, bastando nomear-se como tal. É assim que nascem ações de ativistas Italianos sob a sua alcunha: histórias falsas foram criadas, geralmente tendo o nome de Blissett como protagonista, e posteriormente noticiadas, escancarando o jornalismo frágil praticado pela mídia da época.

Em um primeiro momento, contextualizaremos o nascimento de L. B. nos Centros Sociais Italianos no início da década de 1990. Após, vamos considerar as influências artísticas que permeiam a criação dos nomes múltiplos. Por fim, analisamos duas peças criadas por Blissett contra um programa de TV Italiano e um jornal da época.

49 Este artigo é baseado na monografia do autor (PAUL, 2013), orientado pela professora Aline Roes Dalmolin.

50 Roberto Bui, um dos idealizadores do Projeto, explica a diferença entre o nome Luther Blissett e o Projeto Luther Blissett: “o Projeto era a *network* original, a *network* das pessoas que começaram a usar o nome no meio dos 90. Enquanto, por exemplo, as pessoas que usam o nome Luther Blissett agora não são parte do Projeto Luther Blissett, elas simplesmente são Luther Blissett. O Projeto Luther Blissett era uma das possíveis organizações de Luther Blissett. De qualquer maneira, o Projeto Luther Blissett estava planejado para terminar em 1999. Era uma paródia, uma caricatura da economia soviética, com os planos de cinco anos. E também porque cinco anos era tempo suficiente para se conseguir resultados, conquistas concretas, e não era tempo demais” (SALVATTI, 2002, s/p).

Dos Centros Sociais às *networks*

O Projeto Luther Blissett nasce nos *Centri Sociali Occupati e Autogestiti* (CSOA ou simplesmente Centros Sociais), resquícios do movimento de 77 que desenvolvem as ideias pós-movimento Operaísta. Estes espaços de movimentações políticas e culturais desenvolveram-se ao longo de uma série de ocupações ilegais em propriedades públicas abandonadas, com hospitais, escolas e fábricas. Segundo estimativas de Klein (2001), há 150 Centros Sociais na Itália, sendo o maior e mais antigo situado em Milão, o *Leoncavallo*. Os CSOA eram compostos sobretudo por jovens e ativistas de esquerda que promoviam eventos culturais e políticos – daí a sua referência como *spazi Liberati* (espaços livres), uma espécie de quartel-general para um novo movimento de oposição que crescia no país.

Duas características próprias desses Centros eram a autogestão e o autofinanciamento. As construções ocupadas (chamadas de *squats*) eram dirigidas por uma comissão de gestão (os *comitati di gestione*) sem lideranças ou delegados, composto por pessoas envolvidas na ocupação. Decisões são tomadas através de assembleias, onde todos participantes tinham direitos iguais em qualquer discussão. Estas, por sua vez, aconteciam uma vez por semana, como forma de dividir informações e coordenar a extensa lista de atividades dos CSOA, que iam desde shows de bandas *underground* até projeção de filmes e oficinas de *workshop*. Todas eram financiadas pelos participantes, sendo que alguns eventos tinham o intuito único de arrecadar orçamento para a realização de projetos específicos – eram as *iniziative di auto-finanziamento*, iniciativas de autofinanciamento.

Uma observação de Klein (2001, s/p) relaciona os Centros Sociais a esferas políticas paralelas. Isto porque os CSOA Italianos, “mais do que tentar ganhar poder estatal, provêm serviços estatais alternativos – como creches e advocacia para refugiados – ao mesmo tempo em que confrontam o estado através da ação direta”. Lembramos que o contexto em questão refere-se ao biopoder, que se alarga para toda a vida social do cidadão, moldando papéis sociais e noções de identidade. Nesse sentido, o desafio dos Centros Sociais é criar uma identidade autônoma e subversiva que confronte o poder metropolitano – porque o poder se reproduz “através das relações sociais e dos modos com que as pessoas experimentam o tempo e o espaço da cidade” (CAPORALE, 2006, p. 5, tradução nossa). Sendo assim, os CSOA, por meio de ferramentas da autogestão e produção independente, promovem usos alternativos de espaços e ressignificam locais onde a vida social se reproduz.

O Projeto Luther Blissett origina-se a partir desse meio. Para compreendermos melhor seu nascimento, levaremos em conta duas ressalvas pontuadas por

Deseriis: a peculiaridade da situação sócio-política Italiana no começo da década de 1990 e a emergência da Internet como meio de comunicação de massa.

A Itália dos anos 1980, bem como uma série de outros países, sofreu a influência da política neoliberal – ainda que o país estivesse no comando do primeiro-ministro Bettino Craxi, de centro-esquerda. Após uma série de revoltas na década de 1970, Fiat volta a ser controle sobre seus trabalhadores. Nesse sentido, a turbinada no desenvolvimento econômico Italiano ocorre paralelamente a um processo de corrupção que assola todo o país.

No contexto mundial, a queda do “socialismo real” acaba por deslegitimar um sistema baseado na oposição entre regimes democráticos e comunidade. Sendo assim, a política pós-guerra da Itália amparava-se nessa separação: havia a Democracia Cristã, de direita, e o Partido Comunista, de esquerda. Com a derrocada do socialismo russo, expõem-se as “fragilidades do sistema partidário” (MORO, 2004, p. 57) e uma série de acusações de corrupção vem à tona sob o nome “Operação Mãos Limpas” (*Mani Pulite*), expedindo 2.993 mandados de prisão devido ao pagamento de propina para a concessão de diversos contratos públicos. Ao total, 6.059 pessoas estavam sob investigação, entre empresários, administradores locais, parlamentares e primeiros-ministros. Dez suspeitos cometeram suicídio.

A operação *Mani Pulite*, dadas as suas limitações (Silvio Berlusconi, por exemplo, foi primeiro-ministro até 2011, apesar de ser um dos investigados), consegue frear o avanço crescente da corrupção no país. Neste contexto, é importante percebermos a descrença política que abate a Itália, somado ainda a uma série de dívidas públicas e um mercado estagnado que exclui a geração mais jovem (DESERIIS, 2010). É assim que os Centros Sociais aparecem como uma oportunidade para que estudantes possam praticar suas habilidades com as novas tecnologias midiáticas que surgem, bem como se reunir para organizações políticas e também prover serviços sociais autofinanciados. Contribui para a vontade de realizar experimentos midiáticos uma certa insatisfação com a imprensa da época, já que, segundo Garcia (2011, p. 119), não há, na Itália, “uma distinção entre imprensa de qualidade e imprensa ‘popular’ do tipo sensacionalista, entre ‘*broadsheet*’ e tabloide”. Essa mistura, para Stalder (2000, s/p), seria característica do próprio país, uma vez que “eventos peculiares da história Italiana embarçaram a distinção entre ‘cultura séria’ e ‘cultura popular’ muito antes do pós-modernismo e sua cultura de pastiche tornarem-se conversa de intelectuais”.

A utilização de novas mídias nos Centros Sociais nos leva ao segundo ponto proposto por Deseriis (2010). O contexto da década de 1990 é marcado pela

difusão em massa dos primeiros celulares e também da Internet, assim como o decréscimo no custo de aparelhos eletrônicos, aproximando a produção amadora da profissional. É assim que muitos integrantes do Projeto Luther Blissett – originalmente universitários de Roma, Viterbo e Bolonha dos cursos de comunicação, sociologia, artes, literatura e filosofia – tornam-se “profissionais da mídia” (DESERIIS, 2010). Poucos já são jornalistas formados, de modo que a produção é eminentemente amadora.

Ao adquirir câmeras digitais e celulares, os integrantes dos Centros Sociais montam uma infraestrutura independente de comunicação baseada nos princípios da autoprodução e autodistribuição de vídeos, textos críticos e músicas – especialmente hip hop, punk/hardcore e bandas de reggae. Também contribuiu para esse crescimento a criação da Cybernet, uma *network* eletrônica que abrigava cerca de 30 BBS (*Bulletin Board Systems*). O BBS era um *software* que funcionava como um provedor, ao ser configurado no computador e, em seguida, ligado a uma rede telefônica através do modem. Era uma espécie de forma embrionária da Internet e, entre suas principais funções, a mais útil para os CSOA Italianos era a troca de mensagem entre seus membros.

Por fim, consideramos também a estética dos Centros Sociais. Segundo Caporale (2006), os CSOA reelaboram o conceito caótico do *punk* aliado a uma tecnologia de guerrilha provinda dos *hackers*. Ao mesmo tempo, eles também desenvolvem uma série de novas estéticas e performances, bebendo na fonte de movimentos *avant-garde* do último século que se preocupavam em abolir a separação entre “alta” e “baixa” cultura. Essas práticas artísticas podem ser aproximadas de Blissett se as pensarmos em termos de *network*, da forma com que são organizadas. *Networks* são redes de difusão, de relacionamento. Um exemplo são os *Bulletin Board Systems* citados anteriormente, ou seja, as formas embrionárias de Internet nos CSOA. Portanto, dentro da cultura dos BBS, um *networker* seria “qualquer pessoa capaz de gerar áreas de discussão e compartilhamento sem censura (ao menos, aparentemente)” (BAZZICHELLI, 2010, p. 70, tradução nossa). Em suma, a rede funciona como uma ferramenta para compartilhar experiências e conhecimentos, tendo importância crucial na organização de coletivos.

Bazzichelli (2010) analisa Blissett à luz do conceito de *network*, mas adicionando a ele uma dimensão artística. Desse modo, as *networks* seriam práticas de arte com um viés crítico no imaginário político. São justamente essas experimentações nos anos 1980 e 1990 que darão origem às atuais redes sociais da Internet. Segundo a autora, práticas *avant-garde* de arte, como a *mail art*, o Neóismo e o Projeto Luther Blissett foram um prelúdio da estrutura das platafor-

mas Web 2.0 – ou seja, aquelas que se baseiam no conhecimento compartilhado, tais quais as comunidades *wiki*. Desse modo, entendemos que as *networks* citadas não são determinadas primordialmente pela tecnologia, mas pela “criação de plataformas de compartilhamento e de contextos de troca entre indivíduos e grupos” (BAZZICHELLI, 2010, p. 68, tradução nossa), o que torna possível a definição de *networking* como “uma prática de criar *nets* (redes) de relações e como uma estratégia cultural que objetiva gerar conhecimento compartilhado (...)” (BAZZICHELLI, 2010, p. 68, tradução nossa).

As outras duas *networks* citadas pela autora – o Neoísmo e a *mail art* – possuem uma série de características em comum com Blissett. Elas incluem: 1) sua criação assentada em movimentos de grupos⁵¹; 2) o objetivo de redefinir o conceito de arte através de intervenções coletivas; 3) oposição a uma identidade rígida; 4) a substituição da “alta arte” através de práticas cotidianas que se utilizam da ironia; 5) a difusão de uma filosofia compartilhada que questione a instituição midiática e o sistema de artes, evidenciando suas falhas e vulnerabilidades ou colocando-as em crise. Ademais, Deseriis (2010) também identifica na *mail art* e no Neoísmo importantes influências estéticas no Projeto Luther Blissett, tendo, inclusive, participantes em comum nos grupos. Traçaremos um breve panorama sobre essas duas *networks*, a fim de identificarmos as semelhanças com Blissett.

A *mail art*, ou arte de correio, nasceu ao longo da década de 1960 e é considerada a mãe das *networks* (BAZZICHELLI, 2008). Seu fundador é Ray Johnson (HOME, 1999; DESERIIS, 2010), artista que enviava por correio os seus trabalhos (desenhos e mensagens carimbadas) a uma lista fixa de amigos. A *mail art* chega a ser denominada de “*network* eterna” pelo artista e sociólogo francês Robert Filliou devido à circulação de suas mensagens e também pelo seu mote principal – as relações. Isto porque ela enfatiza o aspecto do “presente”, uma vez que a arte é postada pelo correio e enviada a alguém. Dessa forma, criam-se relacionamentos espontâneos que se tornam centrais, posteriormente, para o entendimento da *network*. É nesse sentido que Bazzichelli (2008) se refere à *mail art* como ainda viva nos dias de hoje, se pensarmos nela como um mecanismo de relacionamento em nossa vida cotidiana.

Diversos “trabalhadores culturais”, conforme denomina Home (1999), constituíam a rede de *mail art*. Através do correio, com baixo custo, trocavam

51 A autora fala em “*grassroots networking structure*” (BAZZICHELLI, 2010, p. 70). *Grassroots* é um termo sem tradução no português e refere-se a movimentos populares, de grupos ou comunidades, com uma causa em comum. No caso de Blissett, sua origem remonta aos Centros Sociais italianos, conforme vimos anteriormente.

anotações, ideias, fotografias e notícias. Já nos anos 1970, pequenas listas de interessados nessas trocas cresciam, de modo que, progressivamente, milhares de indivíduos – da América do Norte, da Europa, do Japão – passaram a se engajar nessa “nova forma cultural” (HOME, 1999, p. 113) de distribuição de arte.

É dentro da *mail art* que proliferam os usos dos nomes múltiplos. Embora a primeira utilização não tenha ocorrido nesse meio, foi o nascimento de Monty Cantsin por Al Ackerman e David Zack, dois *mail artists*, que popularizou a ideia de criar personalidades compartilhadas.

A criação de Cantsin guarda algumas similaridades com Blissett, como, por exemplo, o desejo de torná-lo famoso. Essa compreensão de Blissett como um mito pop, de modo a utilizar lendas urbanas e estratégias publicitárias para construir uma reputação e inseri-lo na cultura pop é definida como mitopoese. Tal narrativa aberta a todos se baseia “no maior número possível de ‘retoques’ e intervenções subjetivas” (BLISSETT, 2001, p. 17).

A estrutura (tanto de Blissett como de Cantsin) funciona como uma *network* por seguir dois princípios (BAZZICHELLI, 2010): 1) o de abertura (*openness*, situações abertas), em que os processos de decisão que levam às ações dos nomes múltiplos são feitos coletivamente e não por uma autoridade central; e 2) o faça-você-mesmo (*do-it-yourself* ou DIY), a atitude de criar e construir de forma independente. O segundo termo é emprestado do movimento *punk* nos anos 1970, tido como uma forte subcultura *underground*.

Monty Cantsin, portanto, foi um nome múltiplo criado por *mail artists*, nascido nesse “meio” e espalhado principalmente por Montreal, no Canadá, e Baltimore, nos Estados Unidos. Cantsin foi também, simbolicamente, o “fundador” do Neoísmo (BAZZICHELLI, 2008). Isto porque, segundo Home (1999), esse movimento surge quando Istvan Kantor tem contato com o conceito de Monty Cantsin em 1978, e passa a desenvolvê-lo na sua volta à Montreal. Desde então, a *mail art* serve como canal de propaganda do Neoísmo, difundindo-o pela América, Europa e Austrália (BAZZICHELLI, 2010; 2008).

Luther Blissett, operário da arte: estética neoísta e psicogeografia

O Neoísmo – cujo nome é uma brincadeira com as vanguardas artísticas, juntando o prefixo *neo* com o sufixo *ismo* – passa a ser conhecido principalmente pelos textos de Stewart Home⁵², mesmo que eles estivessem muito relacionados à

52 Home é um autor britânico que participou do Neoísmo durante certo tempo, até romper com o movimento. Em 1994, funda a Aliança Neoísta, uma *network* constituída somente por ele. Foi através da Aliança que o autor colaborou com o Projeto Luther Blissett, escrevendo textos sobre

sua experiência pessoal com o movimento, de acordo com outros Neoístas (BAZZICHELLI, 2008). Desse modo, não há exatamente uma definição ou história linear do movimento artístico.

Em entrevista, Home (2004), explica que o Neoísmo era propagado para as pessoas através da *mail art*, como já citamos, mas também por amigos que divulgavam os chamados Festivais de Apartamento – ou seja, “eventos em que artistas sem público se juntavam e faziam *performances* uns para os outros” (HOME, 2004, p. 74), acontecendo, geralmente, na casa das próprias pessoas, com duração de uma semana. Apesar das *performances* e conferências, o objetivo principal, segundo Bazzichelli (2008), era simplesmente criar encontros pessoais entre os colaboradores neoístas. O cunho desses eventos, portanto, refere-se mais à celebração do que à *performance* em si.

Temos então que uma das características centrais da estética neoísta é a adoção de pseudônimos coletivos: além de Monty Cantsin, existiram outros, como Karen Eliot – frequentemente utilizado por Stewart Home –, Coleman Healy e tENTATIVELY a cONVENIENCE. No entanto, outro elemento a ser destacado é a importância do plágio, reelaborado a partir do *détournement* situacionista e entendido como uma “forma de atacar a propriedade privada” (HOME, 2004, p. 47). Stewart Home, após se afastar do Neoísmo e fundar a sua própria *network*, – a Aliança Neoísta – junta-se a Graham Hardwood e cria os Festivais do Plágio, realizando sua primeira edição em Londres, no ano de 1988. Estes eventos eram derivados dos Festivais de Apartamento, do Neoísmo, com a diferença de que, nos últimos, o plágio era apenas um elemento da discussão – nos festivais da Aliança Neoísta, eles são o tema principal. Discutiam-se questões como autoria e originalidade.

Tais tópicos serão evidenciados com maior ênfase no Wu Ming Foundation, o coletivo de escritores que sucede Luther Blissett e trata exclusivamente de temas como direitos autorais. No entanto, o debate dessas ideias já era caro à L. B., como podemos atestar no seguinte trecho: “é evidente que toda a produção textual (...) outra coisa não é, nem pode ser, do que o produto de cruzamentos

o Neoísmo e participando de *pranks*, como o que foi feito contra o programa Quem o Viu?. A respeito de Blissett, Home (2004, p. 77) destaca: “eu comecei a escrever como Luther Blissett enquanto articulava uma crítica do anarquismo. Isso significa que Luther Blissett conseguiu uma reputação bizarra na Inglaterra, onde estava mais associado à ultra-esquerda metaleira do que com a subcultura do punk rock, como aconteceu no resto da Europa. Eu também estive envolvido na tradução inglesa da crítica da facção debordista da Internacional Situacionista, Guy Debord Está Realmente Morto. Assim, para nós da Inglaterra, Luther Blissett tinha uma íntima relação com o processo de refazer a passagem entre teoria e prática”.

intertextuais, de sínteses entre produtos culturais diferentes (...) e que não podemos mais pretender ser ‘autores’ de nada, exatamente porque somos autores de tudo” (BLISSETT, 2001, p. 70). A ideia por trás da linha de raciocínio expressa por L. B. relaciona-se com a renúncia do nome próprio, da identidade – em outras palavras, a formação de um nome múltiplo. Mas há uma diferença entre ele e o plágio, conforme sublinha Nimus (2006, p. 33), pois o último ainda pode ser entendido como uma forma de arte, ao passo que o nome múltiplo infere justamente que “não existem ‘gênios’, e, por isso, não existem ‘proprietários legítimos’, existe apenas troca, reutilização e aperfeiçoamento de ideias”.

Nesse sentido, a crítica do nome múltiplo, no contexto de fala da autora, refere-se ao universo artístico – mas não seria exagero estendermos essa compreensão ao jornalismo. A ideia de que “não há gênios” serve como metáfora para uma crítica ao monopólio da fala por jornalistas e pessoas especializadas, legitimadas a adentrar o universo midiático – uma questão cara à Blissett e que será retomado em suas críticas.

Outra contribuição neoísta e que também provém do situacionismo é a psicogeografia. Essa técnica foi esboçada primeiramente nos anos 1950 pelos Letristas, que viam na arquitetura uma ferramenta para a transformação da vida. Para tanto, os situacionistas modificavam os mapas das cidades traçando novas rotas através de uma técnica exploratória chamada deriva, cuja origem remonta ao *flâneur* e às deambulações surrealistas. Debord (2007) explica que esse método consistia em vagar livremente pela cidade, guiando-se por caminhos desconhecidos e refletindo sobre os usos do seu espaço social. Pretende-se compreendê-la de maneira diferente e quebrar “seus códigos de relacionamento impostos pelos mecanismos de controle” (RICARDO, 2012, p. 73).

Ao longo dos anos 1980, a psicogeografia será renovada pela Associação Psicogeográfica de Londres⁵³ (APL), que tinha membros em comum com o Projeto Luther Blissett, como, por exemplo, Stewart Home. A APL atualiza a versão

53 A Associação Psicogeográfica de Londres (APL) foi uma invenção de Ralph Rumney durante a conferência que formou a Internacional Situacionista, a partir da unificação de duas vanguardas (Internacional Letrista e Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista). O nome foi inventando durante a própria convenção para aumentar o internacionalismo do evento, escreve Home (1999, p. 52), já que Rumney seria o único inglês no local. No entanto, a APL, com a dissolução da IS, passa a ter vida própria e ganha força especialmente a partir dos anos 1990, tendo como principal membro o próprio Stewart Home. Uma vez que este também participava do Projeto Luther Blissett, podemos entender que as influências da psicogeografia no nome múltiplo partem do teórico e ativista inglês.

situacionista da deriva, adicionando outro componente: a transmissão ao vivo de informações através de radiodifusão e telefones (DESERIIS, 2010).

Podemos exemplificar isso através da Rádio Blissett, um veículo comunitário de Bolonha em que todos os redatores se chamavam Luther Blissett “e utilizavam a primeira pessoa do singular para se referir, sem distinção, às façanhas próprias e às dos outros, o que chamou a atenção também da imprensa nacional” (BLISSETT, 2001, p. 36). A rádio transmitia ao vivo o “patrulhamento” de diversos Blissetts que colocavam a deriva em prática andando a pé e contatando o estúdio através de cabines telefônicas. Os ouvintes também poderiam ligar para o programa e direcionar o que a patrulha deveria fazer, e em qual local.

A experiência deu certo e foi levada até Roma, onde, devido ao tamanho da cidade, foi necessário o uso simultâneo de celulares e carros patrulheiros pelos Blissetts na rua (DESERIIS, 2010). Em um caso específico do dia 17 de junho de 1995, dezenas de Blissetts (artistas e *performers*) entraram em um ônibus noturno carregando confetes, bebidas e sons portáteis. Uma verdadeira festa *rave* móvel foi armada e transmitida ao vivo pela Rádio Blissett através das pessoas que realizavam a cobertura por celular. O acontecimento dura até a polícia bloquear a passagem e obrigar os participantes a descerem do ônibus. Eles discutem com os policiais e um deles chega a disparar tiros para o alto, que são ouvidos por milhares de pessoas devido à transmissão pela Rádio Blissett⁵⁴. Devido às discussões, 18 pessoas são detidas. Quatro acabam sendo processadas por desacato à autoridade e só serão absolvidas em 2002 (WU MING FOUNDATION, 2008).

Posteriormente, a história obteve ampla divulgação e possibilitou o reconhecimento de Blissett como um coletivo de resistência oriundo dos centros sociais. A *performance* ficou conhecida como Ônibus Neoísta, e a referência ao movimento artístico não foi feita à toa, uma vez que certas características dele são evidentes, como a ênfase no humor. Esse tipo de resistência “divertida” cria zonas de libertação cuja essência “é a intensificação da existência compartilhada por uma multidão de singularidades” (OLIVEIRA, 2006, p. 118). A *rave*, especificamente, tem por característica principal a fugacidade e a intensidade radical. “Viver para festejar implica uma forma própria de estar no mundo que não se coaduna com empregos formais, em que o foco está no horário de trabalho e não no horário reservado ao lazer” (OLIVEIRA, 2006, p. 119).

54 Um trecho de áudio com os tiros dos policiais pode ser escutado no *site* oficial da Wu Ming Foundation, em <<http://www.wumingfoundation.com/bus17061995.mp3>>. Acesso em: 31 ago 2014.

Estes momentos de fuga da realidade são uma tática relacionada por Oliveira (2006) às Zonas Autônomas Temporárias (conhecidas como TAZ – *Temporary Autonomous Zone*), conceito desenvolvido pelo teórico libertário Hakim Bey em fins dos anos 1980 e amplamente difundido no meio *underground*. Consiste em zonas de libertação que necessitam de um meio concreto para existir, valendo-se de um constante processo de reterritorialização. Elas prescindem da mediação, uma vez que desejam “experimentar a existência de forma imediata” (BEY, 2011, p. 34). Se compararmos com Blissett, podemos entender que este *explora* a mediação – sendo que ela se refere aos jornalistas, onde a própria instituição midiática pode ser vista como TAZ, uma zona de experimentação.

Dentro desse contexto, Oliveira (2006, p. 45) classifica a TAZ como uma forma de resistência frente ao biopoder, uma vez que “a desordem não prevista, a indisciplina dos corpos, abala as estruturas da sociedade de controle”. Nesse sentido, também podemos considerar a ação de Blissett como resistência – um ativismo, ainda que não no sentido clássico do termo, já que ele não representa a figura de uma pessoa. Como o próprio se define, “L. B. é apenas um nome, uma marca adotada por centenas de pessoas que muitas vezes sequer se conhecem ou se comunicam uma com as outras. L. B. não é um grupo ou um movimento, mas um *pop star* coletivo” (BLISSETT, 2003, p. 93). A diferença no protesto de Blissett em relação a outros é que este não se dá diretamente contra o sistema, porque “ele/ela trabalha dentro da mídia de massa, produzindo notícias falsas, lendas urbanas e tentando colocar em curto-circuito as contradições internas do espetáculo”.

Dessa forma, concordamos com a caracterização de Oliveira (2006) em relação às resistências: ao passo que os zapatistas, por exemplo, confrontam o sistema de forma direta, temos também resistências que se situam em uma esfera paralela, como as *raves*, os CSOA, a criação das TAZ. Blissett é resistência *híbrida*: há confronto indireto com o sistema, pois se dá *dentro* dele, e há criação de esferas paralelas *fora* dele, como no caso do Ônibus Neoísta. Há a influência do movimento operaísta dos anos 1970, através da colaboração entre trabalhadores imateriais e a utilização dos meios de comunicação. Mas há também as vanguardas artísticas, que buscam experimentos e derrubam a seriedade da militância política. Luther Blissett, portanto, é um operário da arte.

As narrativas falsas de Luther Blissett: táticas antimidiáticas contra o biopoder

Neste item, traremos dois *pranks* efetuados por Blissett e caracterizaremos suas ações como oriundas da mídia tática, em oposição à mídia alternativa.

O conceito de *prank* (trote) é utilizado por Salvatti (2010) como um golpe que rompe ordens autoritárias e hierárquicas, sendo dotado de aspectos artísticos, políticos e humorísticos.

Cada peça será analisada a partir de duas dimensões⁵⁵ propostas por Mazetti (2008a) a fim de diferenciar a mídia tática da alternativa. Os relatos utilizados na análise estão disponíveis no *site* do Projeto Luther Blissett e foram traduzidos⁵⁶. De acordo com as dimensões de Mazetti (2008a), os *pranks* analisados serão: 1) prostituta soropositiva (dimensão espaço-temporal e midiática); 2) *Quem o Viu?* (dimensão discursiva e política).

Na primeira ação, Luther Blissett envia uma carta para o jornal *Il Resto del Carlino*, “o tabloide mais popular da Bolonha” (DESERIIS, 2010, p. 85). No relato da peça, L. B. explica que o ataque foi feito contra um jornal de direita que continha discursos racistas e homofóbicos contra gays, prostitutas africanas e transexuais (BLISSETT, 1995).

A fim de ridicularizá-lo, Blissett cria uma história fantasiosa de uma prostituta soropositiva que contamina seus clientes furando camisinhas. A ideia é disseminar uma onda de pânico moral e observar até que ponto a mídia pode contribuir na profusão do medo, especulando a respeito do fato sem checá-lo.

No dia 19 de outubro de 1995, *Il Resto* publica a carta⁵⁷ enviada por Blissett passando-se pela prostituta com o seguinte título: “Carta alarmante para o nosso jornal. Começam as investigações oficiais”. A matéria enfatiza que o conselho editorial do jornal normalmente recusa cartas anônimas, mas decidiu publicar esta devido ao seu conteúdo chocante. O texto ainda adiciona que a notícia será publicada “sem nenhum comentário, pois não é nosso dever verificar a verdade. Antes, é dentro da competência da polícia, para o qual nós já entregamos a carta original” (BLISSETT, 1995, s/p) e que, se a história for verdadeira, a autora da carta é uma “disseminadora de pragas” consciente. Por fim, matéria consulta a

55 A categoria “espaço-temporal” é originalmente denominada por Mazetti de “perspectivas derivadas de Certeau”. A modificação foi apenas estilística. Já a dimensão discursiva chamava-se “entre o moderno e o pós-moderno”, mas, ainda que o autor não aprofunde um debate entre esses dois momentos históricos, preferimos trocar o nome da categoria para evitarmos possíveis equívocos.

56 *Site* do Projeto: <<http://www.lutherblissett.net/>>. Acesso em 31 ago 2014. Para mais detalhes das traduções dos relatos, ver PAUL (2013).

57 Disponível na íntegra em: <http://www.lutherblissett.net/archive/110_en.html>. Acesso em 31 ago 2014.

opinião de três especialistas: um grafologista, que observa os traços de escrita no texto e analisa a personalidade do indivíduo, um psicólogo e um imunologista.

No dia seguinte, Blissett critica essa escolha em um comunicado à imprensa: “nenhum desses ‘especialistas’ pode entender alguma coisa, mas não se esqueça que eles têm uma graduação e uma reputação!” (BLISSETT, 1995, s/p). Ele também comenta o discurso do jornal contra prostitutas, transexuais e soropositivos e diz que o veículo publicaria qualquer notícia referente a estes temas a fim de difamá-los. Por fim, Blissett (1995, s/p) destaca que “qualquer um pode inventar o próximo furo do *Carlino*”, bastando ler um livro de grafologia, fazer certos erros de digitação e criar situações cotidianas banais.

Para analisarmos a dimensão midiática do *prank*, elucidamos três pontos de Mazetti (2008a): as competências, a relação com os meios e a relação com a mídia convencional. A mídia tática preza pela experimentação, herança provida de movimentos artísticos como o Neoísmo e o Dadaísmo. É por isso que, diferentemente da alternativa, a tática não se preocupa com a eficiência de suas ações. Daí também deriva a crítica à fala especializada, questionando *quem* pode fazer o quê, de modo a valorizar e incentivar a produção amadora.

No caso de Blissett, tais características são observadas na sua origem, os Centros Sociais. Isto porque o Projeto Luther Blissett não é formado somente por profissionais formados, mas estudantes de Sociologia, Artes, Filosofia e Comunicação. A facilidade em adquirir novas mídias – câmeras de vídeo, *softwares* de edição –, graças à difusão de aparelhos eletrônicos nos anos 1990, quebra a barreira entre produções amadoras e profissionais, possibilitando que os membros do Projeto pudessem executar suas ações.

A mídia alternativa tende a se profissionalizar a fim de angariar credibilidade perante seu público, valorizando a eficiência do seu conteúdo e prezando por um padrão de qualidade – os “pré-requisitos para a participação no universo midiático – da expressão corporal frente a uma câmera de vídeo ao domínio da técnica do *lead* no jornalismo, por exemplo.” (MAZETTI, 2008a, p. 31) A sua posição em relação à mídia convencional é reativa (*idem*, p. 84), pois ela busca “oferecer um modelo ‘melhor’” no seu conteúdo, o que denota uma visão instrumental dos meios de comunicação.

Tal preocupação não perpassa a mídia tática, pelo fato de que ela enfatiza a forma em detrimento do conteúdo de sua mensagem. Sua relação com as mídias é reflexiva, pois questiona e implanta dúvidas quanto aos seus usos. A tática não pretende se consolidar como uma alternativa em relação à hegemônica, justamen-

te por se colocar fora da disputa de conteúdos entre mídia alternativa vs. mídia hegemônica.

Vimos que a motivação inicial para a realização do *prank* foram os discursos preconceituosos de *Il Resto*. Para contornar essa situação, L. B. não se foca no conteúdo. Uma mídia alternativa poderia escrever matérias que denunciam falhas na cobertura feita pelo periódico contra as prostitutas ou enviar cartas reivindicando as matérias preconceituosas. No entanto, o comunicado de Blissett não diz como se deve tratar a cobertura de casos de pânico moral. Pelo contrário: deixa que a mídia aja por si mesma e assuma a importância de um conteúdo sem checá-lo, chamando a fala de especialistas. A revelação da farsa ridiculariza a matéria e o próprio jornal, tornando absurdas as análises dos especialistas – o que leva ao questionamento de quem pode adentrar no universo midiático. Nesse sentido, o *prank* parece querer demonstrar o quão fácil é ludibriar os jornalistas do *Carlino* – “qualquer um pode construir o furo de amanhã”, lembra Blissett (1995, s/p). Sua relação com a mídia é exploratória, pois valoriza os aspectos que constroem e dão significados à notícia.

Quanto à dimensão política do *prank*, ainda levando em consideração o contexto da peça, podemos classificá-la como uma ação de antipoder – pois ele é uma mudança circunscrita na esfera cultural, nas relações cotidianas e no desenvolvimento de uma nova potência de *vida*, de forma que “anule todas as formas de autoritarismo e ative a participação”. Um antipoder que não almeja qualquer forma de poder. Aplicado à Blissett, essa relação estende-se aos meios de comunicação e aos seus regimes de verdade que são *esvaziados* e não *substituídos* por outros – visto que não há uma busca por uma nova verdade e tampouco por outro poder.

A análise da relação de L. B. com o poder também se liga à sua ideologia. De acordo com Mazetti (2008a), a mídia tática é incerta quanto a esse aspecto: por vezes, sua postura ideológica não é clara, pois ela busca mais confundir do que denotar um ponto de vista explícito. Essa consideração é aplicável à Blissett, pois o *prank* da prostituta soropositiva não lança uma crítica formal que detalhe maneiras corretas de “como” cobrir alguma notícia relativa a minorias. No entanto, nos parece inegável que há uma postura ideológica pelo fato de que L. B. se opõe a determinadas práticas sensacionalistas, o que motiva seus *pranks*. A diferença é que estes aspectos podem ser apreendidos nos seus relatos ou comunicados posteriores à realização das peças, e não nas ações propriamente ditas. Entendemos que a finalidade das fraudes reside muito mais no seu processo de experimentar

narrativas coletivas e ridicularizar o regime de verdade da instituição midiática do que apresentar-se propriamente como uma alternativa a ela.

A mídia alternativa crê em uma ideologia que, geralmente, se opõe a de veículos mais tradicionais. É isso que as legitima perante seu público, juntamente com seu logocentrismo, ou seja, a utilização de argumentos racionais baseados na racionalidade – o que não é o caso da mídia tática, que preza pelo humor. A mídia alternativa também deseja tomar o poder e alcançar o maior número possível de leitores, tornando suas ações universais. Já as de Blissett são localizadas – basta pensarmos que elas possuem veículos definidos, como a carta que é endereçada a *Il Resto del Carlino*.

O segundo *prank* foi aplicado contra o programa *Quem o Viu?* (*Chi l'ha visto?*, no original), um *reality show* que existe desde 1989 e é transmitido até os dias atuais pela Rai 3, canal pertencente à empresa estatal RAI. *Quem o Viu?* conta com a ajuda dos telespectadores que enviam informações à redação na busca de pessoas desaparecidas, de adolescentes que fogem de casa a pacientes fora do hospício. A crítica direcionada na peça é contra a vigilância ao estilo do panóptico foucaultiano. Conforme o próprio Blissett (2001, p. 45), “no programa *Quem o Viu?* celebra-se, de forma até aberta, uma das características do Poder: a capacidade de espionar qualquer um”.

Para a realização do *prank* foi inventado o personagem Harry Kipper, um artista britânico que recentemente visita a Itália e desaparece ao realizar uma performance. A fim de disseminar a história, um *release* via fax⁵⁸ é enviado no dia 3 de janeiro para a agência de notícias ANSA. No dia seguinte, jornais locais como *Il Messaggero Veneto* publicam o texto sem nenhuma mudança em relação à mensagem original. O *release* explica o sumiço do quando fazia um tour pela Europa de bicicleta, e que amigos próximos a Kipper contaram a sua intenção de viajar ligando diferentes cidades por uma linha imaginária a fim de formar a palavra “ART”. Harry teria conseguido traçar o “A” de Madri a Londres e Roma, e depois o R, através de Brussels, Bonn, Zurich, Geneva e Ancona. Seu desaparecimento ocorre quando estava prestes a completar a letra “T”. No fax ainda estava o contato de “artistas” próximos a Kipper, que o hospedaram durante sua viagem (ou seja, outros membros do Projeto Luther Blissett).

Dias depois, a equipe do programa contata o Blissett que enviou o fax e diz estar interessada em cobrir o caso. Os jornalistas do *reality show* apuram o caso e entrevistam os diversos “amigos de Kipper” (ou seja, Blissetts) que hos-

58 Texto disponível na íntegra: <http://www.lutherblissett.net/archive/030_en.html>. Acesso em: 31 ago 2014.

pedaram o artista em suas casas enquanto ele viajava. Uma das fontes sugere que Kipper estava até mesmo em Londres, no que a equipe viaja até lá e entrevista Stewart Home, outro Blissett. *Quem o Viu?* chega a filmar na cidade o que seria a “casa velha de Kipper”. No entanto, quando o programa estava prestes a ir ao ar, a farsa é descoberta pela equipe do *reality* devido a alguns boatos que davam conta do caso ser fictício. No entanto, o caso toma conta dos jornais, visto que um *release* do episódio de *Quem o Viu?* sobre Kipper já tinha sido enviado à imprensa semanas antes.

A dimensão discursiva deste *prank* será analisada a partir da produção de discursos com efeitos de verdade. Nesse sentido, a mídia tática opõe-se a essa prática por estimular ações de desinformação – isto porque ela questiona seu lugar de fala e não precisa se legitimar. Já a mídia alternativa, baseada em práticas jornalísticas, necessita dessa legitimação perante o seu público-leitor. Portanto, ampara-se em uma concepção de verdade.

Os regimes de verdade, como característica inerente a diferentes sociedades, vinculam-se ao exercício de poder e são transmitidos por aparelhos políticos e econômicos (FOUCAULT, 2007). No caso dos meios de comunicação, não se trata de um processo unilateral verticalizado, pois há um reconhecimento do receptor do discurso – o “contrato paradigmático fiduciário” (ALSINA, 2009, p. 48) entre mídia e público, onde o jornalista atua no esforço de angariar credibilidade. Os efeitos de verdade baseiam-se na convicção do leitor e funcionam quando o “direito à palavra” do jornalista é validado (CHARAUDEAU, 2012).

Dentre as estratégias para se construir um discurso credível ao público, constam técnicas jornalísticas, como a consulta a especialistas e a utilização de dados e aspas. Charaudeau (2012) enumera três procedimentos para se obter um efeito de autenticidade: a) designação identificadora, b) analogia e c) visualização. O primeiro consiste em mostrar as provas dos fatos, seja através de testemunhas ou documentos (como a transcrição da carta da prostituta soropositiva). A imagem, em especial, eleva o grau de realidade das provas. No caso da analogia, utiliza-se a reconstituição dos fatos quando estes não são possíveis de serem mostrados, com detalhamentos e comparações. Por fim, a visualização mostra o que é invisível a olho nu ou o que geralmente não é audível. Estes procedimentos acabam também por funcionar como um constante processo de autolegitimação do jornalismo.

O *prank* de *Quem o Viu?* é considerado por Blissett (1995) como a melhor prova do quão efetiva a tática do nome múltiplo pode ser, por demonstrar a eficácia da articulação em rede com os membros de Bolonha, Udine e Londres.

Ao percorrer as cidades atrás dos amigos de Kipper, *Quem o Viu?* recorre ao procedimento de designação do qual trata Charaudeau (2012). Isso inclui *testemunhas* (a entrevista com fontes) e a utilização, em especial, de *imagens* (a filmagem da antiga casa do artista, em Londres).

Por fim, tomando como base a dimensão espaço-temporal, entendemos que a mídia *tática* é assim denominada em oposição à mídia alternativa, que é *estratégica*. Esta, por sua vez, desenvolve-se em um centro de poder circunscrito em determinado lugar, pois necessita de um espaço próprio, isolado de outros, a fim de que nele se administrem relações exteriores com inimigos (CERTEAU, 2012). Mazetti (2008a) cita o jornal *Le Monde Diplomatique* como exemplo de mídia alternativa, mas esse modelo pode ser estendido a publicações do Brasil, como Carta Capital e Caros Amigos. Tais mídias são estratégicas por se valerem de um lugar de fala: o espaço do jornal são as próprias páginas do veículo. É por isso que elas atuam sob o seu tempo, de acordo com sua periodicidade, e não necessitam de oportunidades para emitir críticas.

Já a mídia *tática* tensiona o terreno inimigo na falta de um lugar para si e acaba dependendo de ocasiões. Joga com *insights*; atua em momentos de surpresa. É efêmera e oportuna – a “arte do fraco” (CERTEAU, 2012, p. 95), que “utiliza” o tempo, quando pode, a seu favor, por não ter sua total posse. Como consequência da falta de um lugar próprio, as táticas possuem grande potencial de mobilidade e invisibilidade.

No caso do *prank* descrito, ele existiu pois segue a lógica de um *reality show* que busca pessoas perdidas, sendo criado a partir dele. Portanto, utilizou o programa a seu favor, atuando no lugar do outro: o *prank* não existiria se não fosse a própria mídia a propagá-lo. Ele também é efêmero, uma vez que se refere a um episódio do programa, tendo um tempo próprio para que a peça terminasse.

Considerações finais

Mazetti (2008a, 2008b) pontua que a crítica feita pela mídia *tática* enquadra-se no que os pesquisadores franceses Cardon e Granjon denominam de crítica expressivista. Ela se dá em oposição à crítica contra-hegemônica, típica da mídia alternativa, que se preocupa com questões ideológicas e políticas dos meios de comunicação. Dentre as pautas dessa corrente, estão a denúncia da função propagandista da mídia tradicional, questionamentos acerca de alianças da imprensa com grandes corporações, perseguição das empresas jornalísticas ao lucro.

A crítica expressivista, por sua vez, encontra lugar nas ações de Blissett, e rechaça o monopólio da fala por especialistas ou profissionais. Sua abordagem

quanto à mídia é processual, uma vez que enfatiza não os resultados concretos das ações, mas o caminho percorrido. “O objetivo se torna redistribuir e generalizar a capacidade dos atores sociais de tomar posse dos meios de simbolização e de representação do seu mundo social” (MAZETTI, 2008b, p. 10). Não se almeja uma reforma do sistema midiático ou uma transformação do jornalismo para que represente mais fielmente a realidade, mas, sim, o estímulo à apropriação coletiva da mídia. De acordo com Cardon e Granjon (2003 *apud* MAZETTI, 2008a, p. 63), o conceito de multidão, desenvolvido por Hardt e Negri, encontra seu lugar neste tipo de crítica, uma vez que “se opõe à arquitetura de dominação e resistência definida pela tradição marxista que dá base à crítica contra-hegemônica” Trata-se de singularidades múltiplas que não se veem representadas em nenhum formato – e Luther Blissett é, justamente, uma multiplicidade; uma multidão ao mesmo tempo individualizada pelo anonimato e unida pela figura comum de L. B.

Nesse sentido, Deseriis (2010) considera Blissett como a figura do poder comum, justamente porque ele se baseia na cooperação e na força-cérebro de diversos trabalhadores imateriais. Representa o excesso, a criatividade-além que o biopoder não consegue capturar, diluído em singularidades. Sendo assim, mais do que um mero zombador da mídia, Luther Blissett e seu exército invisível configuram-se como resistências biopolíticas.

Referências

- ALSINA, Miquel Rodrigo. *A construção da notícia*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.
- BAZZICHELLI, Tatiana. *Networking: the Net as Artwork*. Digital Aesthetics Research Center: Aarhus University, 2008.
- _____. Towards a critique of social networking: practices of networking in grassroots communities from mail art to the case of Anna Adamolo. In: *Interface: a journal for and about social movements*, Volume 2 (2): 68-78, 2010.
- BEY, Hakim. *TAZ: zona autônoma temporária*. São Paulo: Conrad, 2011.
- BLISSETT, Luther. *Guerrilha psíquica*. São Paulo: Conrad, 2001.
- _____. *How Luther Blissett held the homophobic hacks up to ridicule*. 19 oct 1995.
- CAETANO, Miguel Afonso. *Tecnologias de resistência: transgressão e solidariedade nos media tácticos*. Dissertação de mestrado. Departamento de Sociologia do Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa, Lisboa, 2006.
- CAPORALE, Alesandra. Video activism and self representation in the Italian social-movements. In: *Revista Interdisciplinar de Sociologia e Direito*, pp. 02-11. Rio de Janeiro, Editora PPGSD-UFF, 2006.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*: 1. artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2012 [1980].

CHARAUDEAU, Patrick. *Discurso das mídias*. São Paulo: Contexto, 2012.

DESERIIS, Marco. Lots of money because I am many': The Luther Blissett project and the multiple-use name strategy. In: B.O. Firat and A. Kuryel (eds.). *Cultural Activism: Practices, Dilemmas and Possibilities*. Thamyris/Intersecting: Place Sex and Race, 2010, Vol. 21. Amsterdam: Rodopi, pp. 65–93.

DEBORD, Guy. Da geografia urbana. In: INTERNACIONAL SITUACIONISTA. *Deriva, psicogeografia e urbanismo unitário*, pp. 34-47. Porto Alegre: Deriva, 2007.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 23ª ed. São Paulo: Graal, 2007.

GARCIA, Fernanda Di Flora. *Sobre os Centros de Permanência Temporária na Itália e a construção social da não-pessoa*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas de Campinas, Campinas, SP, 2011

HOME, Stewart. *Manifestos neoístas: greve da arte*. São Pauo: Conrad Editora, 2004.

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

KLEIN, Naomi. Squatters in white overalls. *The Guardian*, United Kingdom, 8 jun. 2001. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/world/2001/jun/08/globalisation.comment>>. Acesso em: 31 ago 2014.

MAZETTI, Henrique Moreira. *Ativismo de mídia: arte, política e tecnologias digitais*. 2008. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Rio de Janeiro, 2008.

_____. *O expressivismo como contestação midiática*. In: 17º Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação COMPÓS., 2008, São Paulo. Anais do 17º Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. São Paulo: UNIP, 2008b.

MORO, Sergio Fernando. *Considerações sobre a Operação Mani Pulite*. Revista CEJ (Brasília), v. 26, p. 56-62, 2004.

NIMUS, Anna. *Copyright, copyleft e creative anti-commons*. Berlim, 2006. Anticopyright. Disponível em: <<http://www.midiaindependente.org/es/blue/2011/08/496280.shtml>>. Acesso em: 31 ago 2014.

OLIVEIRA, Lúcia Maciel Barbosa. *Corpos indisciplinados: ação cultural em tempos de biopolítica*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Ciências da Informação, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

PAUL, Dairan. *O guerrilheiro Luther Blissett: criação de táticas antimidiáticas contra o biopoder*. Monografia de Conclusão de Curso. Departamento de Ciências da Comunicação. Santa Maria: UFSM, 2013.

RICARDO, Pablo Alexandre Gobira de Souza. *Guy Debord, jogo e estratégia: uma teoria crítica da vida*. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

SALVATTI, Fabio. *O prank como opção performativa para a rede de ativismo político contemporâneo*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. São Paulo: USP, 2010.

_____. "Não há „depois da revolução“, o processo é contínuo, já começou..." [Entrevista disponibilizada em 11 de novembro de 2002, a Internet]. 2002. Disponível em: <<http://www.wumingfoundation.com/Italiano/salvatti.html>>. Acesso em: 31 ago 2014.

STALDER, Felix. *Digital identities patterns in information flows*. Talk given at the Intermedia Departement, Academy of Fine Arts, Budapest, 2000. Disponível em: <http://felix.openflows.com/html/digital_identity.html>. Acesso em: 31 ago 2014.

WU MING FOUNDATION. *Wu Ming Foundation: quem somos, o que fazemos*. 2008. Disponível em: <http://www.wumingfoundation.com/Italiano/bio_portugues.htm>. Acesso em: 31/08/2014.