UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
CENTRO DE ESTUDOS LATINO-AMERICANOS SOBRE CULTURA E COMUNICAÇÃO

Arte de Guerrilha: práticas contemporâneas

Felipe Olalquiaga

Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito para obtenção do título de Especialista em Gestão de Projetos Culturais.

Orientadora: Prof. Dra Cláudia Fazzolari

São Paulo
2019

ARTE DE GUERRILHA: práticas contemporâneas[1]

Felipe Olalquiaga[2]

Resumo:
O presente artigo analisa o conceito de arte de guerrilha e seus desdobramentos ao longo das últimas décadas com o objetivo de criar uma reflexão sobre os preceitos de uma arte de guerrilha na cena contemporânea brasileira. Primeiramente, realizou-se um retorno histórico à década de 1960, na qual surgem os primeiros textos conceituais aproximando a prática artística à prática guerrilheira. Em seguida, buscou-se entender de que maneira essa produção se modificou ao longo das décadas de 1980 e 2000. Por fim, discursa-se acerca do que seria uma prática de guerrilha artística contemporânea no contexto atual.

Palavras-chave: Arte. Política. Arte de Guerrilha. Arte Contemporânea. Arte Brasileira.

Resumen:
El presente artículo analiza el concepto de arte de guerrilla y sus desdoblamientos a lo largo de las últimas décadas con la finalidad de crear una reflexión sobre los preceptos de un arte de guerrilla en la escena contemporánea brasileña. Primero, realicé un retorno histórico a la década de 1960, cuando surgen los primeros textos conceptuales aproximando la práctica artística a la práctica guerrillera. En seguida, pretendí entender de qué manera esa producción se modificó a lo largo de las décadas de 1980 y 2000. Finalmente, riflito acerca de que sería una práctica de guerrilla artística contemporánea en el contexto actual.

Palabras clave: Arte. Política. Arte de Guerrilla. Arte Contemporaneo. Arte Brasileña.

Abstract:
This article analyzes the concept of guerrilla art and its developments over the last decades in order to create a reflection on the precepts of a contemporary Brazilian guerrilla art. First of all, a historical return was made to the 1960s, when the first conceptual texts appeared bringing the artistic practice closer to guerrilla practice. Then, an analysis is made to understand how this production changed during the 1980s and 2000s. Finally, I reflect about what would be a contemporary artistic guerrilla practice in the current context.

Key words: Art. Politics. Art of Guerrilla. Contemporary art. Brazilian Art.

[1] Trabalho de conclusão de curso apresentado como condição para obtenção do título de Especialista em gestão de projetos culturais.

[2] Bacharel em Artes Visuais pela Universidade de Brasília, Mestre em Artes na linha de pesquisa Poéticas Contemporâneas pelo PPG-Artes da Universidade de Brasília.

1. INTRODUÇÃO

Ao longo das décadas de 1960 e 1970, diversos países latino-americanos sofreram golpes de estado que instauraram regimes totalitários. Em oposição a esses governos, surgiram em todo o continente grupos paramilitares que utilizavam principalmente táticas de guerrilha como ferramentas de combate. Paralelamente, o continente europeu começou a se recuperar da recessão econômica seguida da Segunda Guerra Mundial e diversos movimentos sociais que buscavam uma renovação sociocultural se fortaleceram. No âmbito das artes visuais, a discussão sobre os limites conceituais da arte moderna, questionada inicialmente pelo movimento dadaísta, encontrava novamente um ambiente propício ao seu desenvolvimento.

A produção artística latino-americana buscou conciliar um discurso político-social de enfrentamento a uma conjuntura pouco propícia às liberdades democráticas com uma pesquisa experimental que buscava renovar os parâmetros e linguagens tradicionais da arte. Pesquisadores como Frederico Morais, Décio Pignatari e Julio Le Parc, ao analisarem essa produção, realizaram uma aproximação conceitual entre essas práticas poéticas e o modo de operação dos grupos de guerrilha que atuavam no continente.

A década de 1980 será reconhecida posteriormente como a década do retorno a pintura. Recentemente, essa narrativa vem sendo reescrita e uma larga produção nas linguagens de performance, intervenção urbana e happenings vem sendo resgatada. Existiu um movimento intenso de contracultura impulsionado pelos movimentos sociais que questionaram visões hegemônicas sobre racialidade, gênero e sexualidade. Neste panorama, confrontava diretamente uma sociedade ainda mais moralista e conservadora após quase duas décadas de ditadura militar, o movimento fortaleceu suas bases.

Ao longo da década de 2000, em meio às novas possibilidades de comunicação proporcionadas pela democratização da internet, começam a se organizar diversas ações artísticas e culturais que tentam retomar uma aproximação com os movimentos sociais urbanos. Um dos exemplos notórios desse movimento é a série de eventos que ocorreram na Ocupação Prestes Maia em São Paulo. Se, por um lado, essas produções se aproximam da criação da década de 1960 pela forma

e pelo conteúdo, por outro carregam também, diversas vezes, a irreverência, o desbunde e o carácter festivo de produções da década de 1980.

O presente artigo tem como objetivo, primeiramente, analisar o conceito de arte de guerrilha. Para isso foram utilizados como base teórica os textos *Contra A Arte Afluente: O Corpo É O Motor Da Obra*, de Frederico Morais, *Guerrila Culturelle*, de Julio Le Parc, *Teoria da Guerrilha Artística*, de Décio Pignatari e o texto *Arte Contemporânea Colonial,* de Luis Camnitzer. Em seguida, buscou-se refletir sobre os desdobramentos que essa produção combativa brasileira sofreu durante a década de 1980. Foi realizada também, uma entrevista com a pesquisadora Bianca Tinoco, que publicou a dissertação *Performance e Geração 80*, a qual reflete sobre a cena performática brasileira durante o período. Em seguida analisa-se as ações que ocorreram na Ocupação Prestes Maia. Para isso, foi utilizada como fonte de pesquisa a dissertação de Sebastião Oliveira Neto, *Situação Prestes Maia: o processo de colaboração entre artistas, coletivos artísticos e o Movimento Sem-Teto do Centro*. Além disso, realizou-se uma entrevista com Túlio Tavares, artista presente nas ações no Prestes Maia. Para finalizar, Alla Soüb, artista contemporânea e pesquisadora na área de performance foi entrevistada, e refletiu-se brevemente sobre a atual conjuntura política e social brasileira.

2. ARTE DE GUERRILHA

Ditadura, Revolução e Renovação.

Artur Freitas, em *Arte de Guerrilha,* faz um estudo da produção brasileira das décadas de 60 e 70, levando em consideração não somente o cenário político e como este influenciou a produção da época, mas também como o próprio percurso da arte contemporânea levaria ao surgimento de uma arte guerrilheira. Como destaca o autor:

> A conjuntura da arte na América Latina, preocupada em conciliar um compromisso social a uma pesquisa experimental, acabou sustentando o curioso propósito de manipular alegorias políticas de amplo repertório, como por exemplo, a massificação, a censura e o imperialismo. Isso resultaria em uma forma de fazer arte que se pôs simultaneamente a favor e contra o público, disposta a conscientizá-lo pelo choque (FREITAS, 2013. p.54)

Décio Pignatari publica em 1967 o artigo *Teoria da Guerrilha Artística*, no qual realiza um paralelo entre as estratégias de ação utilizadas pelas guerrilhas e a

produção artística do que ele denomina como uma metavanguarda. Segundo o autor, a guerrilha, assim como a metavanguarda, se organizaria em uma estrutura constelar, na qual as ações se dariam de forma simultâneas e abertas, em oposição à guerra clássica baseada na linearidade. A guerrilha seria "uma estrutura móvel operando dentro de uma estrutura rígida, hierarquizada" (PIGNATARI, 1967, p.168). Portanto, seu efeito só poderia ser constatado se contemplado como totalidade, se reconhecida como estrutura - informação -, e não como causa e feito, como linearidade de eventos – redundância - do enfrentamento clássico. (PIGNATARI, 1967)

Para o autor, uma vanguarda artística não poderia mais ser considerada como um movimento de remodelação de uma estrutura e símbolos pré-existentes. Uma vanguarda consciente de si se voltaria contra o sistema, atuaria na margem, negaria a instituição e o estabelecimento das coisas, e se voltaria para a vida sendo, por fim, antiartística, se reconhecendo como estrutura e não como evento (obra). Configurando-se como processo experimental constante, a metavanguarda atuaria como uma guerrilha que se "reinventa a cada passo e a cada combate num total descaso pelas categorias e valores estratégicos estabelecidos" (PIGNATARI, 1967, p.168).

> Num sistema, convém distinguir entre estrutura e eventos propiciados por essa mesma estrutura - o que corresponde à distinção que se possa fazer entre estratégia e tática. A informação está do lado da estrutura, a redundância do lado do evento. E por isso que o *establishment* absorve mais facilmente eventos do que estruturas[...] Dada sua taxa máxima de informação[...] sua absorção ameaça de destruição a estrutura absorvente (PIGNATARI, 1970, p.171).

Em 1968, o artista argentino Julio Le Parc escreve o artigo intitulado *Guerrilla Cultural.* Nesse artigo, ressalta que a sociedade está dividida em dois blocos: de um lado, uma minoria privilegiada que determinaria, em todas as circunstâncias, (politicas, econômicas e culturais) as regras sociais; de outro lado a maioria da população submetida a essas normas. Além disso, define que essa minoria, que tem como objetivo manter esse estado atual de poder, embora mude as aparências, sempre tende a estabilização das relações sociais. Essa minoria não modifica, portanto, suas dinâmicas de dominação. (LE PARC, 2006 p.200)

Para Le Parc, seria a função do artista "*poner en evidencia en el interior de cada medio las contradiciones existentes*", (LE PARC, 2006, p.199) "organizar uma

espécie de guerrilha cultural contra o estado atual das coisas" (LE PARC, 2006, p.202), e combater qualquer tentativa de estabilização social. Desse modo, o artista não direcionaria a produção a uma busca pela inovação dentro do campo artístico, mas a uma mudança nas regras de comunicação. A arte deveria despertar a capacidade agressiva da população, criar uma consciência coletiva que questionasse as relações de dominância, para que assim pudesse determinar por si própria como se desenvolveriam suas vivências e sua participação no comum social (LE PARC, 2006, p.202)

> *El interés reside de hoy en adelante, no ya en la obra de arte (con sus cualidades de expresión, de contenido, etc.), sino en la impugnación del sistema cultural. Lo que cuenta es, más que el arte, la actitud del artista.*(LE PARC, 1968)

Em 1970, Frederico Morais publica no periódico *Revista de Cultura Vozes* o artigo intitulado *Contra a Arte Afluente: O Corpo é o Motor da Obra,* apontando a procedência de seu pensamento no artigo *Pignatari*. Nele, o autor defende que o conceito de obra estaria morto. Assim a função do artista não seria mais a de realizador de obras, mas a de propositor de situações que, ao contrário da contemplação, deveriam ser vivenciadas, experimentadas. A arte, abandonando suportes físicos, seria puro processo. (MORAIS, 1970 p.45)

Morais, assim como Pignatari, realiza o paralelo entre o fazer arte e a guerrilha, e sugere que o artista é um guerrilheiro - cria emboscadas, um estado permanente de tensão, e situações nebulosas, provocando ao fruidor sentimentos de estranhamento, repulsa e, acima de tudo, de medo (MORAIS, 1970, p.49). A arte abandona a instituição para atuar na vida, "onde tudo pode transformar-se em arte, mesmo o mais banal evento cotidiano" (MORAIS, 1970, p.49).

> O artista é o que dá o tiro, mas a trajetória da bala lhe escapa. Propõe estruturas cujo desabrochar, contudo, depende da participação do espectador. O aleatório entra no jogo da arte, a "obra" perde ou ganha significados em função dos acontecimentos, sejam eles de qualquer ordem[...] a todo momento pode surgir a emboscada da qual só sai ileso, ou mesmo vivo, quem tomar iniciativas. (MORAIS, 1970, p.51)

Para o autor, na guerra tradicional institucionalizada da arte, todos tinham papéis rígidos definidos: o artista, o público, o curador, o crítico. Na guerrilha artística, todos são guerrilheiros, todos necessitam tomar iniciativa. Portanto, esses papéis e essas funções mudariam continuamente de posição, podendo o próprio artista se tornar vítima de uma emboscada tramada pelo fruidor (MORAIS, 1970,

p.50). Se a história da arte se baseava em produtos acabados, começava-se a tecer uma história guerrilheira da arte, constituída de inconclusões, ideias que não foram, projetos ou, como o autor define, *probjetos*.

Por fim, Morais defende uma poética da precariedade, uma arte pobre, que desafiaria os conceitos hegemônicos da arte afluente e seus materiais nobres e duradouros, “o importante é fazer da miséria, do subdesenvolvimento, nossa principal riqueza”(MORAIS, 1970, p.59). Ressalta que a América Latina e países tidos como de “terceiro mundo” teriam um papel fundamental na produção dessa contra-arte afluente, pois aqui, em países historicamente marginalizados, encontrava-se sua potência maior da experimentação, tanto pelo fator histórico quanto pelo fator político (MORAIS, 1970, p.59)

> O que importa, não custa repetir, é a ideia, a proposta. Se for necessário, usaremos o próprio corpo como canal da mensagem, como motor da obra. O corpo, e nele os músculos, o sangue, as vísceras, o excremento, sobretudo a inteligência. (MORAIS, 1970, p.59)

Também no ano de 1970, o artista uruguaio Luís Camnitzer publica o artigo *Arte Contemporânea Colonial.* Nele, o autor define que o artista colonial subjugado ao sistema de referências artísticas ditadas pela metrópole, isto é, pelo colonizador, estaria sempre sujeito somente a três possibilidades de atuação: “estilo internacional", o "folclorismo" ou a subordinação ao conteúdo político-literário (CAMNITZER, 1970, p.270).

O estilo internacional, por seguir tendências estéticas ditadas pela metrópole, estaria permanentemente em atraso em relação às inovações promulgadas nos centros imperiais (CAMNITZER, 1970, p.270). O folclorismo, uma reação ao estilo internacional, buscaria bases nas tradições locais normalmente não sensíveis à realidade imediata, podendo levar ao que ele define como escapismo, além de, em grande maioria sendo o artista um indivíduo externo a essas tradições, estaria apenas consumindo-a. (CAMNITZER, 1970, p.271) Por fim, a terceira opção, a subordinação ao conteúdo político-literário pode se limitar à produção de ilustrações, adquirindo uma função meramente didática e pouco propícia à originalidade de criação. (CAMNITZER, 1970, p.271)

Diante disso, o autor propõe duas possibilidades de contestação para o artista colonial. A primeira seria atuando dentro do sistema de referências relativo ao campo artístico. Isso consistiria em “assumir o subdesenvolvimento econômico como

estímulo cultural, sem julgamentos de valor relativos". (CAMNITZER, 1970, p.272) A segunda seria a de utilizar a própria guerrilha urbana como mecanismo de desestruturação cultural. Para Camnitzer, embora esses grupos de guerrilha urbana estivessem distantes aos sistemas de referências tradicionais da arte, eles diversas vezes atingiam um caráter altamente estético (CAMNITZER, 1970, p.273).

> [...]há determinados casos em que a guerrilha urbana atinge níveis estéticos, transcendendo amplamente a função puramente política do movimento. É quando o movimento alcança esse estágio que ele realmente se encaminha para a criação de uma nova cultura, em vez de simplesmente fornecer novas formas políticas a velhas percepções. (CAMNITZER, 1970, p.273)

De 17 a 21 de abril de 1970 ,ocorreu em Belo Horizonte a mostra *Do Corpo à Terra.* Promovida pela Hidrominas e sob a curadoria de Frederico Morais, a mostra consistiu em uma série de intervenções artísticas no Parque Municipal. Na ação, Artur Barrio, apresenta *Trouxas Ensanguentadas*, *Situação T/T1* (figura1). O artista enrola lixo, pedaços de carne, ossos e excrementos em pacotes de tecido amarrados com sisal. Suja esses pacotes com sangue, rasga, perfura, desmantela e os joga à beira do Ribeirão Arrudas.

Barrio desloca o transeunte disperso na rotina cotidiana da vida para o enfrentamento da perplexidade da realidade brasileira da época – assusta e tensiona. A dubiedade imagética das trouxas confundindo-se com o lixo do esgoto ou uma desova do esquadrão da morte (organização de extermínio que perseguia e matava cidadãos tidos como perigosos para a sociedade) instiga os instintos. A matéria, a precariedade, e a abjeção são impostos sem nenhum tipo de veladura. Barrio instaura um sentimento de terror e medo no transeunte.

Em 1970, Cildo Meireles inicia sua série de intervenções em objetos cotidianos intitulada *Inserção em Circuitos Ideológicos* (figura 2). Em *Projeto Coca-Cola,* grava uma série de frases, como por exemplo "Yankees go home" em garrafas de Coca-Cola e as devolve à circulação. Em Projeto Cédula, após o assassinato do jornalista Vladimir Herzog pelo governo militar, que escarniamente divulgou a notícia como um suicídio, Meireles carimba cédulas com a frase "Quem Matou Herzog?" e, novamente, as coloca em circulação.

Inserção em Circuitos Ideológicos retoma o questionamento levantado por Duchamp com seus *ready-made*. Porém, se esse deslocava objetos banais para dentro do espaço expositivo, Meireles devolve esses objetos ressignificados para o

universo cotidiano dos objetos banais. Uma ação de guerrilha, atuando nos feixes do sistema, nas brechas abertas pelo próprio sistema. Como argumenta Arthur de Freitas, “questiona alegorias políticas de grande repertório” (FREITAS,2013, p.54), o sistema capitalista, o imperialismo americano, a violência do estado, como questiona também a instituição artística, o local da Arte e as linguagens artísticas tradicionais engessadas por um sistema de regras altamente hierarquizado.

A produção cultural latino-americana buscava restabelecer seus parâmetros suleadores, desvincular-se de padrões e normativas que não cabiam e não diziam respeito aos países do sul e emancipar-se politicamente e culturalmente do colonialismo/imperialismo cultural e econômico. Em um momento de inovação e experimentação de novos suportes poéticos, enfrentava-se governos ditatoriais. A violência e a censura eram reais, palpáveis e cotidianas. A guerrilha não era apenas cultural. Existia um inimigo nítido – a ditadura militar. As produções teóricas e artísticas do período serão marcantes para a história da arte latino-americana. O conceito de uma arte de guerrilheira se fixaria, sendo estudado e utilizado até os dias de hoje, embora se faça necessário analisarmos quais foram seus desdobramentos ao longo do tempo.

3. 1980
Pintura, Individualismo e Desbunde

Em meados da década de 1970, o governo militar brasileiro começava a demonstrar com evidência sua ineficiência em gerir economicamente o país. Sua política de incentivo ao crescimento econômico, custeada por capital privado estrangeiro e sucessivos empréstimos a fundos monetários internacionais, se mostrava ineficiente, principalmente após a crise mundial do petróleo de 1973. A retração econômica de grandes potências mundiais, aliada ao endividamento econômico, seriam os principais fatores que culminaram na hiperinflação que assolou o país anos mais tarde (TINOCO, 2009, p.66).

Prevendo sua insustentabilidade frente à forte instabilidade social e econômica, no final da década de 1970 o regime militar começou a tomar medidas sinalizando uma abertura política e um possível retorno à utópica democracia. No entanto, este era um processo inevitável, e essa forma lhes garantia uma passagem segura e livre de futuras represálias. No início de 1979, o AI-5 é extinto, no mesmo

ano é sancionada a Lei no 6.683, garantindo anistia aos exilados políticos e possibilitando seu retorno ao país. Em 1982, volta-se a permitir o pluripartidarismo, em 1983 inicia-se a campanha Diretas Já, e finalmente em 1985, em uma eleição indireta, Tancredo Neves é eleito presidente do Brasil após 21 anos de ditadura militar.

Neste cenário, o coletivo 3Nós3, composto pelos artistas Hudinilson Jr., Mario Ramiro e Rafael França, realiza entre 1979 e 1982 uma série de intervenções urbanas na cidade de São Paulo. Em *Ensacamento* (figura 3), um dos trabalhos que ganhou maior destaque realizado em 1979, o coletivo encapuza com sacos plásticos cerca de 50 estátuas do centro de São Paulo durante a madrugada, do Museu do Ipiranga e do Monumento às Bandeiras de Victor Brecheret. Na manhã seguinte, entram em contato anonimamente com diversos veículos de comunicação se passando por cidadãos indignados com a ação. Pode-se observar, nessa série de intervenções urbanas, características ainda muito marcantes de uma poética guerrilheira típica das décadas anteriores, embora elas também anunciem de certa maneira as mudanças políticas, sociais e culturais que viriam ocorrer na década seguinte.

O processo de abertura política após longos anos repressão, o avanço acelerado de veículos de comunicação em massa como a indústria televisiva, e o fortalecimento de uma indústria de consumo modificariam profundamente a sociedade. O pensamento macropolítico, mobilizado pela exigência de transformar de maneira radical e definitiva as condições da existência das décadas anteriores, começa a dar lugar ao pensamento micropolítico, uma busca por novas maneiras e novos modos de subjetivação. Era necessário buscar novas estratégicas críticas de interpelação entre o fazer poético e o fazer político.

Os coletivos artísticos começam a se distanciar de uma política tradicional partidária e, em contrapartida, se aproximam dos movimentos sociais que se fortaleciam desde a década de 1960, como o movimento negro, o movimento feminista e o movimento LGBTI. O corpo ganha destaque especial como território de ativação poética e política, principalmente o corpo sexualizado. O sujeito revolucionário começa a dar lugar a um “sujeito-escória desviado” (CARVAJAL, *et al*., 2012, p.11).

Para Roberto Amigo, a produção artística da década 1980 tem suas bases estruturadas nos saldos da derrota. Para o pesquisador, se na década de 1960 e

1970 existia uma aspiração artística em atuar diretamente no processo revolucionário, na década seguinte a arte perde esse caráter messiânico e profético. (AMIGO, 2012, p.145). Era necessário reativar os espaços de afeto e sociabilização reprimidos pelo regime militar, espaços de experimentação, de vínculo com o outro, ações que posteriormente seriam designadas por Roberto Jacoby como “estratégias da alegria” (JACOBY, 2011, p.411) Fazia-se necessário resguardar o estado de ânimo, criar uma política do êxtase, na qual o prazer regia como principio ordenador, ou melhor, desordenador (CARVAJAL, *et al*., 2012, p.11).

> El cuerpo mártir, 9iolência9, debe dejar lugar al cuerpo desnudo y danzante. Del cuerpo torturado al cuerpo festivo, haciéndose cargo de la mutación producida por la 9iolência de los setenta. Los cuerpos sobrevivientes declaran el goce como uma demanda política (AMIGO, 2012, p.145)

No inicio da década de 1980 o coletivo Gang, formado pelos artistas Eduardo Kac (Bufão do Escracho), Cairo de Assis Trindade (Príncipe Pornô), Teresa Jardim (Dama da Bandalha), Denise Henriques de Assis Trindade (Princesa Pornô), Sandra Terra (Lady Bagaceira), Ana Miranda (Cigana Sacana), Cynthia Dorneles, Daniel e Joana Trindade (Os Surubins), espalha por toda a cidade do Rio de Janeiro o pixo OV3RGOZE (Figura 4). No mesmo ano publicam o Manifesto Pornô, finalmente após cerca de dois anos de atuação, realizam sua última e uma das mais significativas ações, um happening no Posto 9 da Praia de Ipanema, sendo finalizado com uma Passeata Pornô com todos os artistas nus mergulhando no mar. Para o coletivo, era necessário criar um transtorno no espaço urbano, combater o conservadorismo, reencarnar urgentemente o verbo gozar na sua máxima dimensão (HENARO, NOGUEIRA, 2012, p.199).

A insurgências de corpos disformes, sexuais, que buscavam romper a Heteronormatividade machista e misógina, a busca pela reativação dos espaços afetivos e comunitários, a celebração e o desbunde como ferramentas políticas surgem em diversos momentos pela América Latina ao longo da década. Na Argentina, Fernando “Coco” Bedoya organizava o projeto dos Museus Bailantes, uma convocatória aberta a músicos, atores, escritores e artistas visuais, a ocuparem um local em meio a uma festa, apresentarem seus trabalhos. No chile, as Yéguas Del Apocalipsis. Com suas performances na rua, questionavam a imposição de um padrão normativo e colonizador sobre corpos latino-americanos. No Brasil, Márcia X

realiza uma série de ações que questionam as normas impostas ao corpo feminino, o papel designado à mulher na sociedade e o modo de vida capitalista publicitário.

> Locas bailando en las plazas, locas yirando en puertas de fábrica, locas haciendo cola en los bañitos. Hablar del sexo de las locas es enumerar los síntomas -las penetraciones, las eyaculaciones, las erecciones, los toques, las insinuaciones- de una enfermedad fatal: aquella que corroe a la normalidad en todos sus wings. (PERLONGHER,1984)

Essas práticas artísticas e politicas de dissidência de gênero e liberação sexual confrontavam uma sociedade ainda mais imersa em um pensamento conservador e moralista após quase duas décadas de repressão. Se num primeiro momento o enfoque da violência dos estados totalitários foi diretamente dirigido a manifestações politicas partidárias, em meados dos anos 1970 e início dos 1980, com fortalecimento de movimentos civis, práticas e ações de dissidência começaram a ser entendidas como ameaças à ordem social (HENARO, NOGUEIRA, 2012, p.199).

Quando se realiza uma pesquisa aprofundada sobre a cena artística brasileira da década 1980, observa-se uma produção intensa de trabalhos que exploravam os limites conceituais de linguagens como a performance, a intervenção urbana e o happening. Apesar disso, posteriormente esse período será reconhecido como a década do retorno a pintura. Existiu, de forma gradativa, uma tendência ao apagamento de uma produção que não buscou alicerces em suportes físicos e não se enquadrava no movimento internacional de retorno à tela, impulsionado principalmente pelo fortalecimento do mercado de arte.

Bianca Tinoco, em *Performance e Geração 80* (2009), reflete sobre os processos que levaram à invisibilização da produção conceitual durante o período. Para a pesquisadora, existia uma tendência internacional de retorno a pintura impulsionada por movimentos como o neoexpressionismo e a transvanguarda. A crítica de arte brasileira e o mercado de galerias possuíam a ambição de internacionalização da produção brasileira. Portanto, vão buscar ressonâncias desses movimentos na produção nacional, se tornando ríspidas a qualquer produção de arte conceitual (TINOCO, 2009)[3].

A performance, um conceito ainda não estabilizado como linguagem artística no Brasil nesse momento, circulava fora dos tradicionais meios de arte e estava

[3] Em entrevista concedida ao autor em dezembro de 2018

muito ligada a outras linguagens, como a literatura e a música. Por esse cunho muitas vezes festivo e de irreverência, a crítica e o meio tradicional de arte não conseguiam ver essas manifestações como linguagens políticas artísticas. Eram vistas de certa maneira como "fanfarra de gente doida". Essa equação acabou por resultar que não existiu um movimento de consolidação da produção de arte conceitual do período que acabou entrando em esquecimento. Porém, como Tinoco ressalta, sua maior crítica é o que ocorreu posteriormente (TINOCO, 2018)[4] .

> *Minha crítica maior é ao posterior, a exposições que ocorreram a partir dos anos 2000, e livros que foram produzidos posteriormente. Já existia nesse período uma produção teórica e crítica sobre performance sendo realizada no Brasil, [...] por exemplo, em 2000 as performances da Laura Lima foram compradas pelo MAM de São Paulo. Então nesse momento não existe desculpa, qualquer revisão da produção artística da década 1980 deveria incluir a performance, assim como deveria incluir linguagens como instalação, a produção de vídeo muito forte naquele momento e a intervenção urbana. Não foi isso que se observou, [...] não existiu uma leitura crítica e contemporânea sobre o que foi de fato a produção daquele período* (TINOCO)[5].

Já na década de 1990, quando o Brasil é assolado pela crise econômica, a arte conceitual volta a se tornar interessante e inicia-se um movimento de resgate dessa produção. Neste processo de retorno, produções como de Cildo Meireles, Hélio Oiticica, Arthur Barrio ressurgem na crítica de arte brasileira e ganham novamente destaque. A produção conceitual da década de 1980 acaba caindo no esquecimento. Artistas como Ricardo Basbaum, Alexandre Dacosta, Jorge Barrão, Eduardo Kac, Alex Hamburger, Aimberê Cesar, Márcia X entre muitos outros, que estavam realizando performance, happenings, intervenções urbanas, embora tenham sido reconhecidos posteriormente por seus trabalhos principalmente em outras linguagens, não foram incluídos na dita "g–ração 80" - que acabou se estabelecendo como uma geração formada basicamente por pintores (TINOCO, 2018)[6].

Para Bianca Tinoco, a performance na década de 1980 pode ser entendida como uma produção de guerrilha, primeiramente por negar ser adquirida financeiramente, não somente se opondo como também criticando a lógica de mercado durante um período de intenso crescimento e fortalecimento deste.

[4] Em entrevista concedida ao autor em dezembro de 2018
[5] Em entrevista concedida ao autor em dezembro de 2018
[6] Em entrevista concedida ao autor em dezembro de 2018

Diferentemente de hoje, que temos uma produção performática ligada à academia e aos editais, na década de 1980 os performers irão buscar outros mecanismos de subsistência e financiamento de sua produção. Em segundo lugar, é uma produção de guerrilha por ser uma produção que atuava na rua, em um momento em que artistas se fechavam em seus ateliês e produziam diretamente para espaços expositivos tradicionais (TINOCO, 2018)[7]

A performance irá buscar o contato com um público que não é próximo a produção artística. Busca trazer um público que não é o público da arte para uma fruição artística. Mesmo quando se inserem nos espaços expositivos tradicionais, neste momento raramente a convite, os performers invadem e hackeiam esses espaços. Para a pesquisadora, essas são características intrínsecas à produção de arte conceitual de rua e que irão perdurar na linguagem da performance, embora hoje ela já encontre um respaldo institucional para sua atuação que não ocorria na década de 1980 (TINOCO 2018)[8].

A partir das palavras de Frederico Morais ao ressaltar que a guerrilha artística deveria abandonar o suporte físico, exaltar a experimentação e a vivência da ação artística (MORAIS, 1970, p.51), que ela "desafiaria os conceitos hegemônicos da arte afluente e seus materiais nobres e duradouros" (MORAIS, 1970, p.59), pode-se pensar nessa produção da década de 1980 como uma produção artística guerrilheira. Esses artistas continuam a desafiar as práticas tradicionais do fazer artístico, porém articulam as ferramentas artísticas ao discurso político de uma maneira diferente do que ocorria nas décadas anteriores. O inimigo deixa de ser o estado totalitário, e passa a ser o legado de práticas sociais conservadoras ainda mais arraigadas após o fim da ditadura. Se na década de 1960 se fazia necessária uma prática agressiva de enfrentamento, na década de 1980 se fazia necessário o festejo, a alegria e o humor como práticas políticas.

4. INSURGÊNCIAS COLETIVAS

Ocupação Prestes Maia

Ao longo da década de 2000, a democratização da internet iniciou um processo de mudança nos mecanismos de sociabilização, um processo ainda em

[7] Em entrevista concedida ao autor em dezembro de 2018
[8] Em entrevista concedida ao autor em dezembro de 2018

curso e que atualmente vem se aprofundando pelo advento dos smartrphones. Esse processo possibilitou que comunidades de regiões distantes sejam capazes de trocar informações em tempo real e compartilhar experiências de forma direta. A democratização da internet também modificou os mecanismos de mobilização social, possibilitando que ações sejam organizadas por grupos distantes, de forma descentralizada e potencializando seus alcances.

Essas novas possibilidades de organização e comunicação trarão novamente para o centro da discussão do fazer poético e político questões relacionadas a coletividade e de um pensamento formado em rede. Essa é uma forma de organização que começa a se fortalecer em meados da década de 1990, culminando na década de 2000 em uma proliferação de coletivos artísticos por todo o Brasil. Se, por um lado, esses coletivos irão retomar práticas políticas típicas da década 1960, retomando teorias como, por exemplo, da guerrilha artística, o fazem de uma nova maneira, buscando formas de organização horizontais e próximas dos movimentos sociais urbanos.

> Os grupos surgidos nos anos 90 vão se constituir a partir de continuidades e descontinuidades com essas formas de arte e de engajamento político, baseadas em referenciais marxistas e situacionistas, da contracultura e da sociedade industrial. A partir desses referenciais, os "coletivos" vão de certa forma renovar uma atitude de resistência a um descrédito na política (mas não no *político*) e um certo "desinvestimento" da experiência do "público" – em função do privado – e do "coletivo" – em função do individual – observada nos anos 80. Nesse sentido, os coletivos irão tentar realizar uma espécie de "reencantamento da participação social e política" (KELLENBERGER, 2000 apud GONÇALVES, 2010, p.3,)

Um exemplo que ilustra de forma significativa esse movimento se deu nas ações que ocorreram na ocupação Prestes Maia. O Edifício Prestes Maia, antiga sede da Companhia de Tecidos, localizado no Centro São Paulo e desocupado desde 1990, foi mapeado pelo MSTC[9] em 1999. Após mais de dois anos de tentativas de negociação sem resultados entre a prefeitura e os proprietários, que naquele momento deviam aos cofres públicos quase o valor integral do edifício, em 2002 o movimento decidiu ocupar o prédio. Cerca de 468 famílias, quase 2000 mil pessoas passaram a viver no local, o que tornou a ocupação naquele momento a

[9] Movimento Sem Teto Do Centro (MSTC), atua na mobilização e organização de famílias sem teto que estão na luta por moradia digna na cidade de São Paulo.

maior ocupação vertical da Amér–ca Latina - e atualmente a segunda maior (NETO, 2012, p.46).

A Ocupação Prestes Maia, entre 2003 e 2007, foi terreno de três ações artísticas culturais que colocaram em convívio os moradores que residiam na ocupação e militantes de movimentos civis com um grupo enorme de artistas, produtores culturais. Ações foram mobilizadas para dar visibilidade ao movimento por habitação urbana e a essa população extremamente marginalizada que reside nos centros das grandes metrópoles do Brasil. O momento era crítico para ocupações, muitas enfrentavam constantes ordens de despejo, movimentos como MSTC tinham pouca visibilidade midiática e co–frontavam - e ainda –onfrontam - diretamente as forças de um Estado excludente e conivente com o mercado de especulação imobiliária.

No início da década de 2000 diversos artistas e coletivos, descontentes com o modelo excludente e egocêntrado do sistema tradicional de arte e dos espaços institucionalizados, começam a realizar ações e a criar uma rede de discussão em busca de novos espaços de experimentação que dialogassem com questões sociais urbanas e com os movimentos sociais. Um desses encontros organizado por Daniel Lima e Túlio Ta®es, o *Ar(r)ivismo,* colocaria em contato diversos agentes culturais, o que mais tarde desencadearam as ações na ocupação Prestes Maia.

A primeira ação ocorreu em 2003 e foi intitulada ACMSTC (Arte Contemporânea no Movimento Sem-Teto do Centro). Após uma primeira interação entre um grupo de produtores culturais e artistas com os residentes da ocupação, foi realizado por meio da internet um chamado para artistas que estavam interessados em expor e pensar obras para aquele ambiente. Após o chamamento, foi realizada uma nova reunião entre os artistas interessados e os moradores da ocupação e, em pouco menos de três semanas, por um período de dois dias, mais de 120 artistas e coletivos com dezenas de trabalhos tomaram conta dos andares do edifício (NETO, 2012, p.55)[10]

Essa primeira experiência na Ocupação Prestes Maia demonstrou diversas potencialidades daquele encontro. Primeiramente, trouxe visibilidade para o movimento, sendo objeto de reportagens em veículos de grande mídia como, por

[10] Para informações mais completas indica-se a leitura da dissertação *Situação Prestes Maia: o processo de colaboração entre artistas, coletivos artísticos e o Movimento Sem-Teto do Centro* de Sebastião Oliveira Neto, Universidade de São Paulo, 2012.

exemplo, a Folha de S. Paulo. Em segundo lugar, trouxe a experiência da fruição artística para pessoas afastadas ao circuito tradicional de arte. Muitos residentes criaram junto aos artistas, pintaram suas paredes, montaram instalações etc. Finalmente, serviu para fortalecer os laços entre um grupo de agentes culturais que buscavam novas maneiras de produção fora dos espaços institucionalizados, e que acreditavam que a arte deveria de alguma forma contribuir com as demandas reais dos movimentos sociais urbanos.

Por outro lado, a ação ACMSTC explicitou contradições e abismos entre a realidade da população que vivia no Prestes Maia e o grupo de artistas que ocuparam o espaço, gerando diversos conflitos. Foi levantada a questão de que muitos artistas frequentaram o espaço apenas durante a exibição de seus trabalhos, e foram criticados sob a alegação de estarem presentes apenas para se autopromoverem. Foi questionada a maneira invasiva que as residências foram ocupadas, e como a ação alterou de forma drástica o cotidiano dos moradores. Além disso, a efetividade real da ação para a vida dos moradores também foi discutida. Por fim, os coordenadores da ocupação, alegando terem perdido o controle sobre a quantidade de pessoas circulando pelo espaço, pediram que os artistas se retirassem (NETO, 2012, p.77).

A segunda ação na ocupação Prestes Maia se deu quase dois anos após o ACMSTC. Frente a uma nova ameaça de reintegração de posse, diversos artistas e coletivos que mantiveram ativa uma rede de comunicação ao longo desse intervalo se reúnem novamente para discutir de que maneira poderiam contribuir para a ocupação. Foi decidido em reunião que deveriam se afastar dos aspectos artísticos e se aproximar dos fatores políticos. Surge então a ação Integração Sem Posse. Foi redigido um manifesto e criado um blog onde eram postadas informações sobre a ocupação e sobre o movimento por habitação em São Paulo. Um novo chamamento para artistas foi realizado e, no sábado anterior da data marcada para o despejo, diversos artistas e coletivos ocuparam novamente o Prestes Maia.

> *O que aconteceu de 2003 até 2012, época que eu acompanhei a ocupação, as ações artísticas eram sem dúvida nenhuma produções de guerrilha, na realidade elas sumiram com a palavra artística, eram só produções de guerrilha. Os artistas tiraram a roupa de artista para trabalhar nas questões de visibilidade da ocupação. A ideia na época era dar visibilidade, dar uma nova percepção para a ocupação para que ela fosse vista com a seriedade e com a importância que ela deveria ter na sociedade. O que a gente queria na época era trabalhar essa visibilidade, então*

> *até mesmo a palavra obra de arte deixou de ter sentido, apesar do movimento do qual eu fiz parte, ser um movimento de artistas[...]. Começamos a trabalhar com a ideia de arte, de uma forma guerrilheira, produzindo arte numa área de pessoas excluídas, para depois deixar de certa forma falar sobre arte, e nos transformarmos na época em guerrilheiros culturais, estando do lado da ocupação e tentando dar para ela dignidade [...]* (TAVARES)[11]

A reintegração não foi efetivada naquela semana e um novo encontro foi marcado para o sábado seguinte. Novamente não houve o despejo e começou a se configurar o que mais tarde seriam denominados os Sába–os Culturais - eventos semanais onde eram apresentados filmes, oficinas, mesas de debates etc. Os sábados culturais duraram cerca dois anos e foram essenciais para uma aproximação efetiva e afetiva entre os moradores da ocupação e aquele grupo de artistas que passava a frequentar e conviver cotidianamente com os residentes do Prestes Maia.

Em 2006, em meio a uma nova ameaça de despejo e o enfraquecimento da participação tanto dos artistas quanto dos moradores aos sábados culturais, o coletivo Bijari recebeu o convite para participar da Bienal de Havana. Posteriormente, o convite foi estendido aos outros coletivos que, na época, ainda atuavam na ocupação. Por diversos motivos financeiros e principalmente políticos, foi decido que se montaria uma extensão da Bienal de Havana na Ocupação Prestes Maia. Seria montada uma sala na ocupação onde os coletivos exporiam seus trabalhos, e enviariam para Havana um equipamento de fax pelo qual chegariam matérias, textos e fotos ao longo da exposição. Foi então que se deu a terceira ação na ocupação, denominada *Território São Paulo*, onde participaram os coletivos A Revolução Não Será Televisionada, Bijari, Catadores de Histórias, Cia. Cachorra, COBAIA, Contra Filé, Coringa, Experiência Imersiva Ambiental (EIA), Elefante, Esqueleto Coletivo, Frente 3 de Fevereiro, Nova Pasta e Tranca Rua. A exposição ficou aberta ao público de 27 de março a 30 de abril de 2006, mesmo período da exposição da Bienal.

O coletivo EIA propôs para a exposição *Território São Paulo* o *Baile dos Espantalhos*, uma grande festa que, segundo relatos, foi apoteótica. Funcionaria como um evento de celebração e encerramento dos longos anos de colaboração entre aqueles coletivos artísticos e a ocupação Prestes Maia. Enquanto na ocupação ocorria essa grande celebração, em Havana ocorria a vernissage da artista Biba

[11] Em entrevista concedida ao Autor em janeiro de 2019.

Rigo, artista brasileira que também fora convidada a participar da Bienal. Ela tinha solicitado montar o equipamento de Fax para receber as primeiras noticias vindas do Brasil, e aguardou juntamente com o público da vernissage pelas noticias que nunca chegaram. Não foi possível estabelecer uma conexão entre a ocupação e Havana. No dia seguinte, após a situação constrangedora da abertura, a organização da Bienal retirou o equipamento de fax da sala, deixando-a vazia até o encerramento da exposição (NETO, 2012, p.147).

Não é possível realizar de forma coesa uma análise sobre todos os trabalhos apresentados na ocupação. Primeiro, pelo enorme número de obras e, segundo, pela diversidade das ações. Podemos, porém, a partir de alguns trabalhos, refletir sobre como esses artistas se apropriaram do conceito de arte de guerrilha.

Temos, por exemplo, trabalhos como *Quem Representa o Povo?* (figura 5), no qual a artista Mariana Cavalcante, sob o pseudônimo de Gira, se veste de preto, coloca uma espécie de capuz, deixando a mostra somente a boca e os olhos - uma aproximação imagética direta a balaclava (indumentária de guerra utilizada por terroristas e guerrilheiros) - e sai em passeata segurando uma faixa escrita “Quem representa o povo?”. No trabalho *Dignidade,* produzido pelo coletivo Elefante, se apropriam de nove placas de publicidades imobiliárias, muito comuns por toda a cidade, pintam em cada uma dessas placas uma letra formando a palavra dignidade, e montam uma barricada em frente a ocupação.

Essa produção, assim como a da década de 1960, também atuará no princípio do choque e do enfrentamento, seja ele pela monumentalidade, por exemplo, em que escrevem a palavra “dignidade” ou pela apropriação de objetos simbólicos como, por exemplo, a balaclava e a barricada. Deve-se pontuar, porém, que por atuarem em outras circunstâncias e em outro tempo histórico, existem alguns elementos que distanciam essas duas produções. Na década de 2000, já não se fazia necessário atuar na clandestinidade. Os riscos assumidos nas décadas anteriores quando se produzia na rua, eram de outra dimensão. Se anteriormente o enfrentamento era muito mais evidente em um sentido físico, nesse período esse enfrentamento se dará no campo simbólico.

Outro fator que contribui para essa mudança de eixo é a perda da necessidade de renovação das práticas poéticas. À medida que esse processo ocorre, paralelamente ao processo de democratização, o conceito de arte de guerrilha se distancia gradativamente de um modo de operação empregado na

década de 1960 e se aproxima, cada vez mais, do campo do discurso político. Atualmente, produções são caracterizadas como de guerrilha não necessariamente pelo modo de ação que empregam, mas pelo discurso político. Uma das estratégias comuns para reafirmar esse caráter guerrilheiro combativo é justamente a apropriação de objetos simbólicos de guerra.

A busca por novos mecanismos de conjuração entre o fazer poético e fazer político ocorrido na década 1980 também serão incorporadas pela guerrilha contemporânea. Temos uma outra produção como, por exemplo, o trabalho já citado proposto pelo coletivo EIA, que se aproxima conceitualmente do que propunha Fernando “Coco” Bedoya na Argentina com seus museus bailantes. Esse trabalho segue o mesmo principio, definido por Jacoby como “estratégias da alegria” (JACOBY, 2011, p.411): reativar o estado de ânimo de uma população diariamente massacrada, e utilizar o festejo como ferramenta de enfrentamento e questionamento a um estado opressor e psicologicamente torturador.

Finalmente, temos o trabalho *Mickey* (figura 5) criado na ocupação pelo coletivo Nova Pasta. Na ocasião Túlio Tavares, artista integrante do coletivo, vestido com uma fantasia do personagem da Disney, realiza um lambe na frente do prédio com os dizeres “cinco nazistas contemporâneos: Alckimin, Hamuche, Serra, Orlando e Andréas. 468 famílias na rua”. Na segunda-feira, dia em que ocorriam as ações reintegração de posse, com o pelotão da polícia diante do edifício, ainda vestido de Mickey, o artista sobe em uma escada e pixa em vermelho “vai tomar no cu”.

Este trabalho exemplifica os desdobramentos que o conceito de arte de guerrilha sofreu ao longo das últimas décadas. Incorpora elementos poéticos, personalizados na fantasia do Mickey, de irreverência, de humor, e principalmente de ironia, próximos a uma produção de década de 1980. Além disso, ao realizar um lambe e, em seguida, pixar o palavreado ofensivo em vermelho, incorpora métodos de choque e de embate utilizados por artistas das décadas anteriores.

É uma característica da guerrilha adaptar-se às ferramentas que possui no momento. Dessa forma, da mesma maneira que as sociedades estão em constante transformação e que o conceito de arte se expandiu na contemporaneidade, também se expandiram as possibilidades de ação guerrilheira. A internet possibilitou novas ferramentas para mobilização social, e esses artistas irão se apropriar dessas ferramentas para potencializar suas ações. As ações que ocorreram na ocupação

Prestes Maia exemplificam como o conceito de guerrilha artística se renova a cada instante, absorvendo experimentações passadas e atualizando-as ao seu tempo.

5. O BRASIL CONTEMPORÂNEO

A nova onda conservadora

O Brasil enfrenta, desde 2014, principalmente após a deflagração da operação lava-jato e o golpe parlamentar que levou ao Impeachment da presidenta Dilma Rousseff, uma grave crise institucional. A instabilidade política, os constantes casos de corrupção, as flexibilizações de julgamentos, das investigações, da fiscalização e das interpretações legais, levaram a um total descrédito e falta de legitimação dos poderes legislativo, executivo e judiciário.

Somado a crise política, vivemos também uma nova crise da informação. Os grandes conglomerados de mídia tradicional manipulam a informação visando explicitamente seus próprios interesses comerciais e políticos. A acirrada concorrência com os novos meios de comunicação fortaleceu, por um lado, o processo de democratização da informação mas, por outro, acarretou na total extrapolação dos limites éticos e morais. Existe ainda, o problema da falta de regulamentação das atividades na internet. Vivemos na era das fakenews, da falta de privacidade, do roubo de dados e dos programas de cálculos algorítmicos. Esses fatores, quando combinados, podem apresentar uma grande ameaça aos processos democráticos, como foi observado no ultimo processo eleitoral dos Estados Unidos e do Brasil.

Tivemos nos últimos anos o fortalecimento no âmbito internacional de partidos nacionalistas de extrema direita. A América Latina, após um período majoritariamente governada por líderes simpatizantes às causas da esquerda, atualmente vive uma espécie de revanche política. Países como Brasil, Argentina, Chile e Paraguai elegeram presidentes de partidos ultraconservadores, e a Venezuela vive um estado de caos social. No Brasil, tivemos uma eleição imersa em casos de corrupção, declarações violentas, racistas, machistas e LGBTIfóbicas. O atual governo desmantelou importantes ministérios e secretarias que atuavam na elaboração de programas sociais, uma evidente destruição de esforços para construção da cidadania.

Embora ainda não consigamos dimensionar quais serão os reais resultados desse processo e realizar previsões é algo extremamente delicado, alguns efeitos já podem ser notados. Percebemos, por exemplo, um crescimento de ataques cada vez mais violentos a populações tidas como minorias e, no âmbito cultural, diversos casos recentes de censura a obras artísticas. É importante refletir sobre como essa conjuntura irá afetar a produção artística e como se dará a atuação das Artes nesse cenário.

Para Bianca Tinoco existe um deslocamento entre a produção artística e a sociedade quando essa parcela conservadora e moralista, cada vez mais fortalecida, se depara com obras que apresentam outras visões e outras significações para o mesmos objetos e corpos. Nesse contexto, essa disparidade fica em evidência, e o resultado disso são os recentes casos de censura. A pesquisadora acredita que a produção artística terá dois possíveis caminhos: ou ela se encastelará cada vez mais, com uma produção cada vez mais direcionada ao seu próprio ambiente, utilizando linguagens cada vez mais cifradas, ou se voltará para a rua, para a contestação e enfrentamento desse contexto e voltará a vivenciar o que ocorreu durante ditadura, que é a arte do risco (TINOCO, 2018)[12].

> *O que mais me preocupa com fortalecimento do moralismo, é a possibilidade real dos artistas de rua serem linchados. Numa sociedade que prega cada vez mais uma justiça pelas próprias mãos, num estado que não o vai proteger, com a própria polícia sendo conivente, o que vai ocorrer com esse artista? Ainda é uma incógnita para mim o que possa vir a ser a produção de performance nos próximos quatro ou oito anos, o que vai ser da produção artística dentro de um governo de extrema-direita. Acredito que o grande desafio para a arte contemporânea hoje, seja entender de que maneira reaproximar a sociedade da produção artística, tentar lidar com a parcela da sociedade que demonstrou ser menos aderente a uma visão conservadora e moralista, e tentar encontrar nessa parcela, parcerias que possam oferecer oportunidades para a continuidade da produção. Porque será muito difícil a partir de agora, teremos toda a máquina pública, que até então estava trabalhando a favor, trabalhando contra* (TINOCO)[13].

Para Túlio Tavares, a arte se configura como um campo de batalha onde visões e maneiras de se pensar o mundo se chocam. A dificuldade de se pensar o futuro é a mesma que se tem em se pensar o passado. O artista, o produtor de

[12] Em entrevista concedida ao autor em dezembro de 2018
[13] Em entrevista concedida ao autor em dezembro de 2018

pensamento, possui “um prazo de validade”. Não conseguimos refletir profundamente sobre o que não vivemos, o que veio há muito tempo antes de nós, da mesma maneira que não conseguimos refletir profundamente sobre o que está muito à nossa frente. Para Tavares, alguns artistas seguiram produzindo para demandas de mercado, uma produção que tende a ser mais superficial, e outros artistas produziram pensamentos mais profundos, que atingirão a ordem do simbólico. Estes artistas que atingirem a ordem do simbólico serão os artistas que futuramente serão revisitados, que ficarão marcados na história[14].

> *São batalhas de forças, e o movimento progressista acaba sendo vitorioso. A sociedade está em constante transformação, não existe a possibilidade de se buscar um passado que não existe mais. Da mesma forma que a linguagem se transforma a sociedade se transforma e o novo surge. Tenho certeza que a produção de guerrilha vai continuar, o mundo não vai ficar em paz e haverão os artistas incomodados que estarão ali na frente de luta junto aos que levam bomba e gás lacrimogênio, pois é um papel arquetípico do artista estar nas guerrilhas* (TAVARES)[15].

Alla Soüb, artista e pesquisadora da linguagem de performance, relembra que os artistas que atuam na rua – dentro dessas outras possiblidades artísticas que não possuem interesse em adentrar espaços institucionalizados - nunca pararam de sofrer represálias. Para ela, é evidente que a rua nunca foi de fato um espaço público, sempre foi um espaço da polícia. Em um governo autoritário e conservador essas questões tendem a ficar ainda mais latentes (SOÜB, 2019[16]).

> *Então como nós, que somos na maioria artistas jovens, que estamos com esse corpo na rua, vamos encontrar essas táticas, sendo que não temos em nosso corpo o registro desse tipo de violência. Houve a ditadura e sabemos de sua história de luta, de uma guerrilha artística, de guerrilha armada, mas conhecemos apenas histórias, e poucas, pois elas foram silenciadas.[...] Temos que tentar entender esse espaço da rua virtual, da internet como uma rua, tendo em vista que é muito mais seguro contra as forças controladoras do estado, mas também entendendo a impotência da internet no sentido que ela não é capaz de substituir o encontro. Eu acredito que as pessoas que estão já estão nessa tensão de questionar o político e o estético ao contrário de recuar em momento como este, vão buscar novas brechas para se infiltrarem, de maneira concisa, direta e segura. Porque nos queremos vivas* (SOÜB)[17]

[14] Em entrevista concedida ao autor em janeiro de 2019.
[15] Em entrevista concedida ao autor em janeiro de 2019.
[16] Em entrevista concedida ao autor em fevereiro de 2019
[17] Em entrevista concedida ao autor em fevereiro de 2019

Para a performer, as ações que acontecem nas ruas são pontos de desvio do cotidiano capazes de gerar reflexões. Funcionam como "células reflexivas, que geram pensamentos múltiplos e que transformam a cidade em um plano criativo, não somente em um plano maquinário" (SOUB, 2019)[18]. Para ela, os artistas que atuam na rua atuam nas brechas do sistema político, nas brechas das próprias noções do *status quo* da Arte. Com o acirramento da repressão, acredita que é importante que busquemos novas brechas e novas táticas de atuação e salienta, por exemplo, o uso de recursos digitais que podem servir de suporte de segurança para a ação dessas produções (SOUB, 2019)[19].

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A década de 1960 foi o período das grandes narrativas e do fortalecimento do espírito revolucionário. Na América Latina, durante esse período, o sentimento de renovação cultural foi fortalecido pela situação política em que muitos países se encontravam. Aqui, vivia-se a guerrilha. Aqui, a revolução se apresentava como a única alternativa plausível. Quando Pignatari, Morais, Camnitzer e Le Parc realizaram essas aproximações, questionavam não somente os métodos de produção poética, mas também a função da arte no enfrentamento dos poderes hegemônicos.

É necessário que reconheçamos o legado deixado por esses artistas e pensadores, assim como muitos outros que produziram e enfrentaram as ditaduras latino-americanas. É a partir deles que se torna possível a decantação do conceito de guerrilha artística. Embora o atual contexto político do Brasil a cada dia crie mais semelhanças ao que ocorreu na década de 1960, serão sempre semelhanças. A sociedade, a conjuntura política e cultural, a tecnologia, e a própria arte se modificaram. Portanto, é imprescindível que a produção de década 1960 não seja a única referência históricas quando vamos tratar desse assunto.

Na década de 1980, temos o fortalecimento de um pensamento plural e micropolítico. É o retorno da alegria, da irreverência, do desbunde. É também o período de enfrentamento das mazelas deixadas pelo período repressor - de enfrentamento ao moralismo, ao conservadorismo e a autocensura. A produção

[18] Em entrevista concedida ao autor em fevereiro de 2019
[19] Em entrevista concedida ao autor em fevereiro de 2019

conceitual brasileira da década de 1980 carece de um maior reconhecimento. Existiu uma geração de artistas que se contrapôs ao movimento de retorno à pintura, que enfrentou o pensamento conservador pós-ditadura e que, em um momento de intenso fortalecimento do mercado de arte, buscou outros mecanismos de circulação para a sua produção poética. A produção conceitual da década de 1980 trouxe um novo paradigma para as formas de se conjurar o fazer poético ao fazer político. Continuamente, essa produção é posta de lado, e não tem seu caráter político reconhecido, embora seja nitidamente reconhecível suas reverberações no que se pode considerar como uma produção de guerrilha contemporânea.

O conceito de guerrilha na contemporaneidade se expandiu, um movimento que acompanhou o próprio percurso da arte e da sociedade. Quando a performance e a intervenção urbana começam a se institucionalizar e adentrar o mercado, nota-se que o conceito anteriormente fortemente ligado a essas linguagens começa a ser utilizado para caracterizar outras produções visuais. Embora ainda hoje o conceito de uma produção guerrilheira esteja fortemente ligado a elas, percebemos que suas bases constituintes estão mais ligadas aos discursos políticos dessas produções do que as suas metodologias de ação.

Atualmente o Brasil vive uma crise política e social. Observa-se de forma assustadora o empoderamento de um discurso militarista, violento, moralista e conservador. Embora ainda seja cedo, e não consigamos dimensionar qual será o resultado desse processo, a perspectiva para as populações tidas como minorias, assim como para a educação e para a cultura, já se demonstram alarmantes. Faz-se necessário e urgente que comecemos a refletir de que maneira se dará a atuação das artes e da cultura e de seus agentes nas atuais conjunturas. Como se dará esse enfrentamento? É necessário revisitarmos a historia da guerrilha cultural desde a década de 1960. Mas também é de extrema importância buscar novas referências e novas metodologias que estejam próximas de nosso tempo.

A guerrilha é um método de combate baseado na ocultação, dispersão e mobilidade dos ataques. É utilizada por grupos clandestinos que possuem poder inferior ao inimigo. Diferentemente da guerra, que consiste em um embate entre dois poderes estabelecidos, é utilizada como ferramenta de desestabilização, confronto e subversão da ordem estabelecida. Portanto, se insistem em nossa marginalização, se insistem em nossa clandestinação, devemos nos tornar guerrilheiros, e sempre

onde houver um poder hegemônico excludente, haverá uma guerrilha para combatê-lo.

REFERÊNCIAS

AMIGO, Roberto. **Hacer Política com Nada** em **Perder La Forma Humana. Uma Imagen Sísmica De Los Años Ochenta En América Latina**, Organização RED CONCEPTUALISMOS DEL SUR, Museu Reina Sofia, Madrid, Espanha, 2012.

CAMNITZER, Luís. **Arte Contemporânea Colonial**, publicado originalmente em, Jornal Marcha, Montevidéu, 1970, retirado de **Escritos de artistas: anos *60/70,*** *organização* COTRIM, Cecilia, FERREIRA, Glória. Rio de Janeiro:.Jorge Zahar Ed. 2006

FREITAS, Arthur. **Arte de Guerrilha: Vanguarda e Conceitualismo no Brasil**, Edusp, São Paulo, 2013

GONÇALVES, Fernando**.** Poéticas políticas, políticas poéticas: comunicação e sociabilidade nos coletivos artísticos brasileiros. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação/E-compós.** Brasília 2010.

LE PARC. Julio**, Guerrila Culturelle**, publicado originalmente na Revista Robho 3 1968. Retirado de http://www.julioleparc.org/gu%C3%A9rilla-culturelle.html

JACOBY, Roberto. **La Alegría como Estrategia**, em LONGONI, Ana (ed.), **Roberto Jacoby. el deseo nace del derrumbe**, Barcelona, madrid, Buenos ai- res: ediciones de la central, mncaRs, Adriana Hidalgo editora, 2011.

HENARO, NOGUEIRA. OVERGOZE, em **Perder La Forma Humana. Uma Imagen Sísmica De Los Años Ochenta En América Latina**, Organização RED CONCEPTUALISMOS DEL SUR, Museu Reina Sofia, Madrid, Espanha, 2012.

MORAIS, Frederico. **Contra a arte afluente: o corpo é o motor da obra**. Revista de Cultura Vozes (Rio de Janeiro, Brasil), vol.1, no. 64,1970.

NETO, Sebastião*.* **Situações Prestes Maia: o processo de colaboração entre artistas, coletivos artísticos e o Movimento Sem-Teto do Centro***.* Dissertação de Mestrado - Universidade de São Paulo, 2012.

OLALQUIAGA, Felipe. **Miscelânia Marmota: a poética de uma trava elétrica**, Dissertação de mestrado, Universidade de Brasília, 2016.

PERLONGHER, Nestor**. El Sexo De Las Locas**, publicado na revista cerdos & peces, em 28 em maio de 1984.
Retirado de http://www.elortiba.org/old/pdf/Perlongher-El-sexo-de-las-locas.pdf

PIGNATARI, Décio. **Contracomunicação** / Décio Pignatari. - 3. ed. rev. - Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TINOCO, Bianca*.* **Performance e Geração 80: Reasgates***.* Dissertação de Mestrado - Universidade de Brasília, 2009.

ANEXOS

Figura 1 – Artur Barrio, *Trouxas Ensanguentadas*, *Situação T/T.* Belo Horizonte 1970. Fotografia de César Carneiro

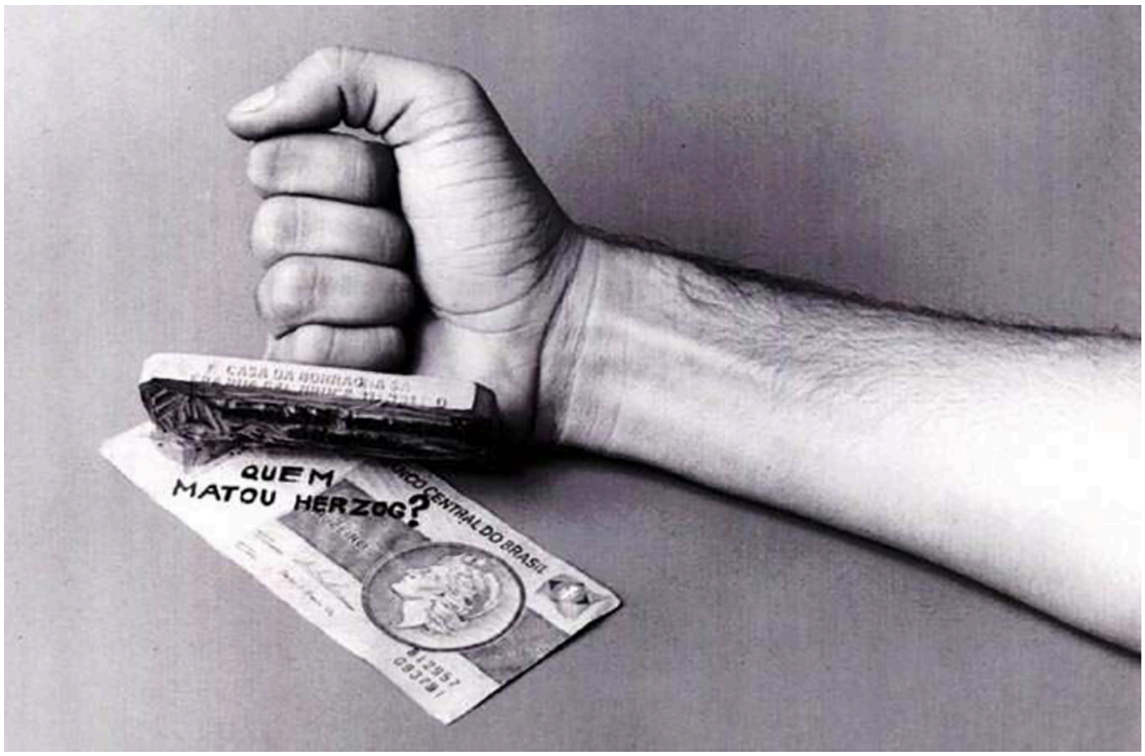

Figura 2 – Cildo Meireles, *Inserção em Circuitos Ideológicos.* 1970.

Figura 3 - 3Nós3, *Ensacamento*, São Paulo 1979.

Figura 4 – Gang, *OV3RGOZE.* Rio de Janeiro 1981. Fotografia Belisário Franca

Figura 5 – Nova Pasta, *Mickey*. Mariana Cavalcante*, Quem Representa o Povo?* São Paulo, 2005. Fotografia Antônio Brasiliano

Figura 6 – Alla Soüb, registro da performance *Corazón De La Tierra,* Bogotá, Colômbia, 2015. Foto da autora.