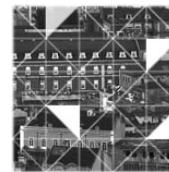

CIDADES, Comunidades e Territórios



Dispositivos de visibilidade e subjetividades: art-action.

Rosana Aparecida Martins¹, Centro de Media e Jornalismo da Universidade Nova de Lisboa, Portugal.

Holy Eva Ryan², City University, London, United Kingdom.

Resumo

O presente ensaio visa analisar manifestações brasileiras de arte de rua urbana, procurando identificar os traços identitários dos artistas, e as estruturas em que se inserem nesse contexto. A expansão das abordagens e dos espaços de inserção é um tema central aqui de análise. Através da *art-action* (esfera política de representação, negociação e interlocução), o espaço público define-se como terreno do conflito e da gramática pelos quais disputas e antagonismos ganham visibilidade, na medida em que estabelece nas relações sociais o terreno da prerrogativa da palavra e que permite repertórios alternativos de descrição do mundo.

Palavras-chave: espaço público, identidade, novas tecnologias, cultura urbana, arte ativista.

Recentemente, assistimos a uma verdadeira transformação estrutural do espaço público seja no seu entendimento mais lato, enquanto espaço de visibilidade, seja no seu entendimento normativo, como instância de comunicação política aonde avistados à apropriação de gramáticas e ferramentas da comunicação de modo a defender respectivas visões de mundo e direitos.

Até pouco, os media foram encarados, sobretudo, sob o ponto de vista da capacidade dominadora exercida sobre os receptores. Fez-se questão de inocentar e vitimizar as massas e os públicos da comunicação, com explicações que iam do ingênuo ao excessivamente preconceituoso, mas partindo sempre do princípio que os efeitos conheciam uma direção unilateral que se traduzia na metáfora da agulha hipodérmica³. A descrição do processo de reificação do mundo empreendida pela Escola de Frankfurt tornou-se exemplo de um pensamento fascinado pelo seu próprio negativismo. A contribuição frankfurtiana⁴ para o estudo das formas de subjetivação frente aos

¹ rosanasantosposse@yahoo.com.br.

² holly.ryan.1@city.ac.uk.

³ Cf. Wolf, 1995.

⁴ Ibidem.

meios de comunicação é extremamente significativa, principalmente quando se remeta à defesa da autonomia de escolha e da auto-afirmação humana.

A cultura dos meios de comunicação é hoje um lugar de intensa luta entre os diferentes dinamismos sociais e, por conseguinte, um terreno de disputa às vicissitudes da história do que apenas um campo de dominação. Com a emergente fragmentação e segmentação da audiência, a televisão não podia mais ser pensada como um sistema monolítico. A recepção das mensagens não é fixa, determinada, como em teorias funcionalistas, por exemplo.

A partir dos Estudos Culturais e dos Estudos de Recepção, chegamos a conclusão de que ao estudarmos a cultura de uma sociedade estamos estudando seu cotidiano, das práticas sociais realizadas no dia-a-dia da sociedade.

Logo, tomando como eixo teórico de análise os Estudos Culturais, nota-se que estamos diante de uma nova articulação e reinvenção da cultura, marcada pela dessencialização da ideia de uma tradição autogerada. A cultura, antes considerada um conjunto de consenso “foi transformada em um terreno de conflito” (Hall, 2003:60). Para Hall (2003), identidades culturais estão acima de entidades políticas e são algo que produz sentidos – um sistema de representação simbólica. A cultura “é também uma estrutura de poder cultural” (p. 59). Intenções e interesses estão em jogo constantemente e não podemos nos deixar levar por qualquer espécie de ingenuidade ou neutralidade que as imagens possam sugerir.

O atual contexto social tem sido determinado por mudanças substanciais em todas as esferas da atividade humana. Estamos passando por um processo de redefinição de uma série de conceitos, valores e princípios que até há muito pouco tempo, sequer eram questionados.

No processo atual, numa cena caracterizada pelas disjunções entre diferentes espécies de fluxos globais e os panoramas incertos criados na contemporaneidade através dessas disjunções (Appadurai, 2004), nos faz pensar o espaço da pluralidade demográfica e a questão das negociações fronteiriças, não mais vistas como demarcações fixas, mas que apontam para novas formas de pertencimento múltiplas e não mais monolíticas. A intensificação da mobilidade humana insere-se em um panorama de transformações maior, no qual emergem conceitos como os de globalização, multiculturalidade, interculturalidade e hibridismo cultural, para os quais tanto a intensificação do fluxo de pessoas quanto o de informações, parece central. A proliferação da diferença configura, nessa compreensão, um espaço estratégico para a resistência, a intervenção e a tradução. A diversidade representa uma retórica radical da separação de culturas totalizadas, que se fundamentam na utopia de uma memória mítica de uma identidade coletiva única. Nesta direção, Homi Bhabha (1994), convida-nos a ultrapassar o âmbito das barreiras para um amplo entendimento não universalizante da cultura.

E o que surge dessas reflexões é a noção do espaço público como instância capaz de recriar, de se apropriar e de produzir significados com base em experiências que valorizar a multiplicidade de vozes. Logo, para se pensar numa política cultural atualizada deve-se ter que reconhecer a existência da diversidade de públicos, com as visões e interesses diferenciados que compõem a sociedade brasileira.

Numa sociedade cujos princípios são traçados pela estética do mercado, a exclusão social é por si só uma violência provocada pela estrutura social, que reflete no cotidiano por intermédio da privação das classes mais pobres no acesso aos bens materiais e simbólicos. Assim, os tempos atuais, pós-modernos (para alguns), vem causando um estado de transformação na sociedade humana, de acordo com o estudo de Bauman (2001), com mudanças no estado sólido para um estado líquido social. Ou seja, um estado social representado pela sua fluidez, não apenas econômica (que transfere em questões de segundo volumes de capital de um canto do mundo a outro, ou de uma empresa que se instala em um país e dele migra tão rápido quanto entrou), ou política (mudanças contínuas de legislação, leis de patentes, fim dos direitos adquiridos dos trabalhadores, crise dos partidos tradicionais de esquerda e de direita, etc.), mas que também se reproduz nas demais áreas da vida humana: nas relações pessoais e na vida cotidiana.

Percebe-se, tendo em vista Bauman (2001), que a sociedade em que vivemos é pautada pelo consumo, de forma que as pessoas são aceitas ou excluídas da sociedade com base em suas capacidades de compra (o que auxilia a perpetuar situações de desigualdade e segregação social). E é justamente a partir da circulação de uma teia social de sentidos que se constrói o sentido do consumo das artes enquanto processo crítico de intervenção pública –

uma relação que vai para além dos instrumentos de causa-efeito entre emissor-receptor. A esse respeito, pressupõe na sua essência que seus resultados cheguem a quem dela necessitar, isto é, valorizar a acessibilidade de pertença social, e que não seja puramente interconectada com as forças do mercado. Logo, podemos então dizer que a “art-action” visa estabelecer uma relação entre os envolvidos que seja ao mesmo tempo dialógica, pedagógica e libertadora, num encontro de sujeitos interlocutores. Parte-se do princípio que a cultura urbana, em geral, e a arte urbana, em particular, podem funcionar como instrumentos políticos de desenvolvimento urbano, em projetos culturais e artísticos que podem contribuir para fortalecer a identidade dos lugares urbanos, uma identidade de cunho, sobretudo, local (McCarthy, 2006). “Os indivíduos constroem representações sobre a própria estrutura social e as clivagens sociais, e é no quadro das categorias oferecidas por essas representações que se auto-posicionam” (...). (Vala e Monteiro, 2004: 495).

A sociedade contemporânea passa por um dos momentos mais cruciais da sua história em razão dos excepcionais avanços técnico-científicos. Esse avanço gera benefícios para o contexto sócio-político-cultural, que também gera prejuízo tais como: produção maior que o consumo, desigualdades sócio-econômicas em notável escala, posse desordenada de espaços naturais, destruição e desequilíbrio ecológico, entre outros.

Stuart Hall (2003), ao fazer menção ao autor Ernest Laclau, acentua os aspectos positivos do espaço-tempo contemporâneo: desarticula as identidades fixas e estáveis do passado, mas, porém abre perspectivas para novas articulações que permitem a criação de novas identidades e a produção de novos sujeitos que se recompõem em torno de pontos nodais particulares de articulação.

Nesse contexto, as metrópoles são inundadas por relações que levam a reconfiguração de referenciais individuais que passam a ser cada vez mais anseios coletivos, a partir do processo de diálogo incessante de novas formas de sentir e vivenciar os espaços públicos urbanos. Se, para Michel de Certeau (1994), a cidade é também um espaço de escritura, os grandes centros urbanos mundiais estão sendo rescritos cotidianamente.

Os muros, paredes e postes dos espaços urbanos enchem nossos olhos com mensagens seja vindo da arte do *graffiti*, pichações ou *stickers*. As ruas, as esquinas dos espaços urbanos das metrópoles servem também de palco para a *performance* de dançarinos de *break* e *rappers*.⁵ As novas formas de sociabilidade que se gestam, desenvolvem relações de amizade e lazer, e enfrentam também os mecanismos da violência urbana na luta pela sobrevivência, no confronto diário com os aparelhos repressivos.

Na concorrência com os anúncios publicitários, políticos, com as arquiteturas, sinalizações de toda espécie, esse tipo de prática ganha vida nas metrópoles contemporâneas e acabam por reorganizar nossa realidade. Como nas sepulturas e nas pinturas pré-históricas, essa escritura traz um discurso imaginário em imagens dos sonhos e da repressão de uma sociedade (Certeau, 1994).

Nestes espaços urbanos buscam-se construir identidades coletivas e diversas modalidades de sociabilidade através das práticas culturais artísticas que incidem sobre usos diferenciais do espaço e espelham os ritmos desiguais que caracterizam não só as relações entre as classes, mas a dinâmica das gerações. O espaço público pode se tornar a expressão de conflitos multifacetados, capazes de oferecer novas possibilidades de apropriação do tecido urbano.

Habermas (1984; 1987) define a esfera pública como um espaço de livre acesso, onde os cidadãos se encontram para debater e, racionalmente, desenvolver argumentos sobre questões da vida comum, diferente das questões levantadas por sindicatos ou por partidos políticos, as quais costumam referir-se a interesses não exatamente coletivos.

⁵ O termo *hip-hop* na verdade designa um conjunto cultural vasto que deriva daí seus quatro elementos artísticos: MC, *master of ceremony*, mestre de cerimônia ou *rapper*, a pessoa que leva a mensagem poética-lírica à multidão, que acresce às técnicas do *freestyling*, o livre improviso e o *beat-box*, que são sons reproduzidos pelas próprias cordas vocais dos rappers cuja característica de percussão guarda semelhança de efeito com um toca-discos ao acompanhar o MC; o DJ, disc-jôquei, aquele que coloca a música para dançar; a dança *break*, para aqueles que se expressam por meio de movimentos da dança; o *graffiti*, as artes plásticas e a arte visual no *hip-hop*. A cultura *hip-hop*, como uma alternativa para a violência e um sentido para escapar das duras realidades urbanas, alastra-se e polariza-se cultural e comercialmente ao reivindicar para si o papel de voz marginal(izada) da imensa geração de jovens diante da implacável colonização econômica do mundo globalizado. Cf. Martins, 2005.

A ação de apropriação e transformação do espaço público em espaço de expressão da realidade histórica e corporal dos sujeitos assinala a necessidade de inclusão de novas considerações sociais na legitimação do espaço e um enfrentamento ao padrão dominante de comportamento; desestabiliza a irreversibilidade de uma situação de marginalização ao que é socialmente autorizado (Pallamin, 2000). Assim, pensamos o espaço público urbano como arena de argumentação discursiva, enquanto terreno de visibilidade e legitimidade, onde os sujeitos podem se movimentar e expor suas ideias ao buscar explorar e ampliar as possibilidades comunicativas. Nesse âmbito, potencializa a multiplicação de dinâmicas identitárias com opções culturalmente plurais. O espaço público urbano, por conseguinte, é isto: um conjunto de formas contendo cada qual frações de subjetividades em movimento.

A apropriação criativa e crítica do espaço urbano pela arte parece tornar possível um novo impulso à noção de política, à possibilidade de surgimento de novas formas potenciais de democracias locais, na qual a simples elaboração e intercâmbio do que sucede na vida comum se converte em objeto do discurso.

A arte na contemporaneidade é o espelho da vida metropolitana: experimenta a cidade se inserindo no fluxo constante de pessoas, veículos, informações, imagens. Por meio das intervenções urbanas, refaz sua relação com a metrópole; transforma paredes, muros, postes, ruas e esquinas em territórios de afetividades, de comunicabilidade, de histórias.

Nesse sentido, tomando como eixo teórico de análise os Estudos Culturais, nota-se que estamos diante de uma nova articulação e reinvenção da cultura, marcada pela dessencialização da ideia de uma tradição autogerada (Canclini, 2003). E o que se vê é uma profunda mudança na produção e circulação do discurso, na maneira como este vem sendo produzido a partir de uma auto-gestão do processo comunicativo, e que passa a redimensionar a cultura na sua ambiência mediadora. Estamos diante de novos paradigmas que estão ganhando fôlego, ultimamente, nos estudos sobre comunicação e cultura, que reconhecem a importância destes novos sujeitos enquanto mediadores e ativistas interconectados, demandando uma nova escuta social. Diante disso, ao valorizar as múltiplas práticas e demandas culturais, o Estado estará visando a superação de desigualdades para o reconhecimento das diferenças reais existentes entre os sujeitos em suas dimensões social e cultural.

Essas intervenções documentam situações, estilos de vida, revelam e alimentam imaginários, afetos, medos, desejos, frustrações. São formas de expressão que resistem à homogeneização e à indiferença das grandes cidades.

Nota-se na sociedade de hoje uma compreensão do ser humano enquanto ser relacional e aberto a uma autonomia heterônoma, ou seja, uma autonomia regida pela alteridade.

Novas linguagens no espaço urbano

Na metrópole onde os múltiplos signos visuais presentes delineiam o horizonte do espaço urbano, nos convida a problematizar e discutir o território como arena de lutas políticas e sociais, ao questionar a fetichização da paisagem, revigorando o espaço público na busca de outras possibilidades para o *self* - de renovar a experiência vivida e ampliar reflexivamente o auto-conhecimento através da (re)sacralização dos signos. A esse respeito, Massimo Canevacci descreve:

(...) a cidade em geral e a comunicação urbana em particular comparam-se a um coro que canta com uma multiplicidade de vozes autônomas que se cruzam, relacionam-se, sobrepõem-se umas às outras, isolam-se ou se contrastam. (1997: 17)

Ao enfatizar a relação do artista com os signos visuais do cenário urbano, constatamos que a polifonia de apelos discursivos, contidos nos espaços da metrópole, nos remete a reconstrução do campo simbólico, o sentimento e a (re)descoberta, em nova dimensão, da relação dos indivíduos com a urbanidade e possibilidade de transformação do *self* disponíveis para a auto-transformação. A arte urbana assinala a reversão de uma ideia de hierarquia de que existe um centro para esta periferia. Assim, ao incorporar novas subjetividades e identidades que desejam participação efetiva na construção dos territórios e sentidos da metrópole, busca-se um processo cultural novo que interrompe a não participação efetiva.

Dentro dessa perspectiva, podemos entender a experimentação subjetiva do espaço, ao refletir sobre o papel do ator na esfera social, sendo que :

(...) o ator não é aquele que age em conformidade com o lugar que ocupa na organização social, mas aquele que modifica o lugar que ocupa na organização social no qual está colocado. (Touraine, 1994: 220)

Através do processo de intervenção social, a arte urbana nos convida a refletir sobre o imaginário que marca a vida social cotidiana. Suas intervenções no espaço público acabam por pontuar o fluxo da metrópole, ao transformar o espaço público urbano em palco de reflexão. Uma característica marcante da comunicação que se processa está em considerar a coexistência de vozes contraditórias dentro de um mesmo espaço urbano. Assim sendo, ao propor uma nova relação com a cidade a arte urbana intensifica como o lugar de experimentação da alteridade ao estimular possibilidades de apropriação possíveis no espaço público de forma múltipla, intensa e reflexiva.

Neste momento, parece central recuperar a reflexão lefebvriana acerca da produção do espaço na cidade: é necessário entender não apenas como os lugares adquirem qualidades materiais, mas também como adquirem valor simbólico mediante atividades de representação (Lefebvre, 1991). Na sua obra, “A Produção do Espaço”, Lefebvre insere as relações de classes nas contradições configuradoras do espaço socialmente organizado. Em perspectiva semelhante, Canclini, compara a cidade a um videoclipe – “montagem efervescente de imagens descontínuas” – pois nela “tudo é denso e fragmentário. Como nos vídeos, a cidade se faz de imagens saqueadas de todas as partes” (Canclini, 2003:153, 156).

A respeito da experimentação subjetiva do espaço, a compreensão da cidade como um meio em interação com a sensibilidade e as emoções não é recente e remete ao início do século XX, quando se deu a eclosão das grandes metrópoles modernas. A vivência do espaço constituído por uma multiplicidade de vozes que se cruzam, relacionam, sobrepõem-se umas às outras, isolam-se ou se contrastam, aparece na obra de Walter Benjamin (1989), na figura ambígua do *flâneur*⁶ que se manifesta dialéticamente na metrópole. A cidade, cenário contraditório e polifônico, palco de múltiplos diálogos que, entre o acordo e o desentendimento de seus discursos, deixa entrever os espaços de ação e intersubjetividade. A forma binária e contrastiva subsiste (pertencer ou não pertencer; partilhar ou não partilhar) como mecanismo que opera a distinção entre as identidades (Woodward, 2000). Em outras palavras, os lugares precisam de um espaço social que os transcenda e os questione. Esse espaço de confluência simbólica dos lugares e suas sociabilidades não é mais um espaço de “relação íntima”, mas ele também não poderia ser um espaço completamente desprovido de sentido, teria no entanto que reter a capacidade pública e igualitária da coexistência conflitante da diferença.

Na leitura do antropólogo Victor Turner (1974), a categoria multivocal se prestaria a definir um espaço ou um contexto de tal forma aberto e evocativo que poderíamos construí-lo socialmente, ou percebê-lo com tal

⁶ O *flâneur* na obra de Walter Benjamin aparece na figura do narrador entre a tradição e a modernidade que, na sua andança cotidiana pela estrutura física urbana, esbarra nos personagens que protagonizam a modernidade. A missão do *flâneur* é conseguir representar o efêmero da cidade aos seus contemporâneos que, mistificados pela marcha da modernidade e pelas promessas da medusa do progresso, não param para perceber as contradições da metrópole em que habitam. Cf. Benjamin, 1989.

versatilidade que não seria possível estabelecer com precisão o seu significado, mas apenas constatar as diversas formas expressadas nos diferentes contextos.

A compreensão da metrópole se encontra nas cartografias da vida urbana inscritas na performance da arte, e que revelam e denunciam o que o projeto urbano exclui. Pretende-se pensar a urbe para além da ideia de fragmentação e, perceber como a cidade, através de seus habitantes, possibilita a leitura partir da narrativa do outro. Se, por um lado, revelam-se excluídos de inúmeras formas, por outro, expressam-se no espaço por meio de fatores que se objetivam na direção da valorização de si, num processo de identificação que se traduz na dialética diferença/igualdade.

Olhares polifônicos

O primeiro grupo de arte de rua documentado no Brasil, o grupo Tupinãodá, emergiu não como um produto da exportação bem sucedida do gênero *hip-hop* pelos Estados Unidos, mas como uma resposta orgânica ao clima político do início dos anos 80, que foram abalados pela restrição de direitos políticos e liberdades pelo governo militar que chegava ao fim, práticas policiais repressivas e aplicação inadequada das leis.

Após um golpe em 1964, generais militares assumiram a presidência do Brasil sucessivas vezes até 1985. Esse período, conhecido como Os Anos de Chumbo, foi uma época perigosa e sombria no Brasil, com violações dos direitos humanos em abundância. Sucessivos presidentes militares, começando pelo general Humberto Castelo Branco⁷, implementaram medidas repressivas e intransigentes para consolidar o controle militar. Atos Institucionais supraconstitucionais permitiram retirar do cargo todo político que fosse visto como possível ameaça ao regime e extinguir o sistema multipartidário, havendo legalização de apenas dois partidos, em uma mostra frágil de democracia (Koonings e Krujit, 1999). A partir de 1964, o presidente, os governadores e alguns prefeitos foram eleitos indiretamente pelo Congresso Nacional, que na prática era controlado pelo regime.

Outros Atos Institucionais impostos por Costa e Silva⁸ limitaram a liberdade de imprensa e sujeitaram os adversários políticos à lei militar sem *habeas corpus*. Banimentos políticos no final dos anos 1960 levaram muitos artistas, acadêmicos e políticos à prisão ou ao exílio. No período de 1969 a 1975, a economia brasileira teve uma fase de crescimento excepcional, alcunhada por muitos analistas de uma fase de “miracle econômico”. Entretanto, promovendo o crescimento por meio da industrialização, o regime negligenciou apelos de justiça social e decidiu patrocinar a invasão e destruição de terras indígenas para o uso agrícola. A era do milagre econômico tornou-se a era dos desaparecidos, pois centenas de dissidentes políticos e outros com filiações supostamente antigovernistas foram banidos da sociedade, torturados e mortos. Entre 1964 e 1985, os militares foram responsáveis por mais de 400 mortos e outros milhares de torturados ou exilados, todos documentados.

Em 1974, o Brasil deu os primeiros passos em um longo e demorado processo de redemocratização (Encarnación, 2003). Entretanto, as aberturas políticas foram planejadas e controladas para assegurar que certa influência fosse conservada pelos militares. Entre 1977 e 1980, depois de anos de um estado de quase dormência, as medidas de liberalização inspiraram um resurgimento breve da atividade sindical, bem como de movimentos camponeses e comunitários. O regime respondeu a essas articulações com variados graus de tolerância. Procurando construir redes clientelistas de apoio, desviou recursos para um conjunto de projetos habitacionais em áreas carentes (Mainwaring, 1986). Entretanto, cresceu a repressão aos movimentos camponeses na Amazônia, bem como às greves anuais, intensamente divulgadas, de trabalhadores da indústria automobilística na Grande São Paulo. Em 1982, a participação em movimentos populares urbanos estava novamente em declínio, - foi nesse contexto que o Grupo Tupinãodá emergiu.

⁷ Humberto de Alencar Castelo Branco, foi um dos conspiradores do golpe e primeiro presidente do período do Regime Militar instaurado pelo Golpe Militar de 64. Para ele, os principais objetivos do golpe militar eram impedir que o comunismo se instaurasse no Brasil, e que o país perdesse sua credibilidade internacional, política que levou o nome de “operação limpeza”.

⁸ Artur da Costa e Silva, foi um militar e político brasileiro, sendo o vigésimo sétimo Presidente brasileiro, o segundo do regime militar.

Em 1982, os artistas-ativistas Milton Sogabe, Eduardo Duar e Zé Carratu começaram a se reapropriar dos espaços públicos em São Paulo com seus esforços artísticos coletivos. Mais tarde, César Teixeira, Jaime Prades, Rui Amaral e Carlos Delfino uniram-se ao grupo. Durante os últimos anos da ditadura e ao longo do demorado período de transição, o Grupo Tupinãodá utilizou a arte de rua: instalação ao ar livre; megagrafite, estêncil; arte mural e pública, para fazer um comentário crítico sobre a classe política. Como as próximas seções explicarão, o grupo usou seu trabalho para desconstruir a noção de identidade brasileira, procurando demonstrar, induzir e mobilizar atitudes de confronto na sociedade. Seu trabalho também assumiu a tarefa de informar ou “divulgar reflexivamente” alternativas significantes ao estado de coisas então vigente.

As intervenções da arte de rua do Tupinãodá agiram como veículos cruciais, representando um importante meio de confrontação direta ou indireta com forças elitistas e repressivas.

No Brasil, o Grupo Tupinãodá, de São Paulo, formou parte de uma geração ainda subexplorada de grafiteiros que emergiu no final do período da ditadura militar, vendo uma abertura para o uso da arte de rua como uma força necessária e transgressora, tratada com mais cuidado nas seções posteriores.

Em grande parte, as intervenções de arte de rua de grupos como o Tupinãodá permanecem ou categorizadas equivocadamente ou totalmente excluídas do corpo existente da literatura sobre as subculturas. Elas também são excluídas da maior parte dos registros históricos de arte. Esta última exclusão resulta em parte da lógica norteadora de igualdade de direitos estéticos dos estabelecimentos de arte contemporânea, sua rejeição de modos liberais de coerção e o desejo correlato de distanciar-se de temas supostamente universalizantes, empreendimentos didáticos ou panfletários que são incorporadas à arte política e ativista. Como Boris Groys (2008) explica em relação à falta de engajamento com o realismo socialista:

“Os espectadores ocidentais treinados em determinada estética e condicionados por certa sensibilidade estética simplesmente não querem (...) eles não gostam do que vêem (...) a estética comunista parece ser não diferente, não diversa, não regional ou não colorida o bastante”. (2008:150)

É necessário prestar mais atenção à “arte ativista” produzida coletivamente em ambas as esferas. Começando pelo último ponto, e seguindo a linha de pensamento de Groys, pode-se argumentar que o gosto pós-moderno pela diversidade de fato oculta um segundo tipo de universalidade, ligado ao mercado global contemporâneo e à transformação da diferença em mercadoria. Groys argumenta que, no final do século XX, práticas mercadológicas de diversificação cultural atribuíram valor econômico à identidade cultural. Assim, as realidades sociais aparentemente fragmentadas e diversas, para a qual a estética pós-moderna chama nossa atenção, não existem como tal, pois são implicitamente conectadas por mercados globalizados. Sob essa ótica, não é nem um pouco menos homogeneizante adotar a abordagem mais particularista para avaliar o mérito artístico do que se comprometer com e atribuir valor àquelas práticas, que são abertamente e manifestamente políticas. Certamente, em um nível mais elementar, todo apelo a uma lógica de igualdade de estéticas necessariamente impossibilita qualquer exclusão, seja o artigo percebido em seu conteúdo como “homogeneizante” ou “universalizante” ou não.

Em relação à literatura sobre as subculturas, grupos artísticos-ativistas podem ser particularmente esclarecedores como exemplos do que Yinger (1960) denominou de “contra-culturas” – aquelas subculturas que poderiam ser especificamente identificadas por seu objeto e disputa consciente com os códigos sociais ou tipos de papéis dominantes na sociedade. Para Yinger (1960), distinguir e investigar tais grupos era importante para o progresso na área de estudos culturais não somente porque suas práticas eram incompreensíveis sem referência a fatores de agência, tais como personalidade, psicologia individual ou do grupo e liberação cognitiva, mas também porque esses grupos exigiam que o pesquisador tratasse questões de indução situacional.

Prestar atenção a esses grupos serve como um lembrete de que as subculturas, como os movimentos sociais de forma mais geral, não existem em um vácuo normativo. Antes, para invocar a velha favorita marxista: Os homens (e naturalmente mulheres) fazem sua própria história, mas não sob circunstâncias de sua própria escolha.

Para pesquisadores do processo político, esse *insight* é fundamental. Prestar atenção ao equilíbrio de oportunidades e ameaças no contexto predominante, ou, à “estrutura de oportunidades políticas”, como eles dizem, pode facilitar a investigação sobre as expectativas de resistência bem sucedida. Até o presente, muito da literatura sobre oportunidades políticas teve como seu foco o protesto nos regimes democráticos, e pesquisadores tenderam a direcionar as investigações para diversos domínios: a capacidade de repressão do estado; a existência de divisões na elite e o acesso a aliados influentes (Tilly, 2006).

Ao esboçar como a estrutura de oportunidades políticas atuou em conjunto com a agência no caso do Tupinãodá, este ensaio revisita o trabalho de J.C. Scott sobre os “ritualismos” da subordinação em contextos repressivos. Demonstra também, em referência ao trabalho de McLuhan (1964) e Kompridis (2006), como o campo do foco no conhecimento sobre oportunidades políticas pode ser aberto para considerar as maneiras pelas quais a mídia comunicativa pode ser importante para (re)constituir ambientes e revelar ordens sociais alternativas.

A produção da arte de rua pode ser concebida como um ato democratizante, “... uma antítese ao sistema” (Chaffee, 1993:30), em sua forma e conteúdo. A esse respeito, o teórico da comunicação Marshall McLuhan (1964) construiu o argumento de amplo alcance de que, de fato, “o meio é a mensagem”. Para McLuhan (1964), todos os meios trabalham sobre nós completamente, afetando a sociedade não somente através do conteúdo transmitido, mas também da maneira pela qual trabalham constitutivamente como ambientes, condicionando o modo como nos sentimos, vemos e pensamos. Ele afirma que esses ambientes não são e não devem ser tratados como invólucros inalteráveis e passivos. Ao contrário, a contingência dessas estruturas aparentemente invasivas pode ser revelada pelos usos alternados dos meios para criar antiambientes ou contrassituações. É exatamente isso que as intervenções de grafite fazem, reorganizando visualmente os ambientes para desmontar relações de poder e noções de ordem existentes.

A natureza dissidente do grupo refletia-se na escolha de seu nome, criado a partir de uma brincadeira em alusão a Andrade que tinha sido feita pelo geógrafo Antonio Robert de Moraes – “Você é tupi daqui ou tupi de lá, e tupiniquim ou tupinãodá?”. Tupiniquim era a língua e o nome de habitantes indígenas do Brasil. “Tupinãodá”, soando como “o Tupi não” no português, indica um sentimento da resistência.

Como destaca Magalhães, sob as condições impostas pelo regime, “criar arte de rua impunha aos artistas uma atitude de alguma forma clandestina; a execução precisava ser furtiva, para evitar a prisão, para ficar longe da polícia” (2009: 21). A decisão de trabalhar cada vez mais como um grupo nasceu da estratégia e da praticidade. A fim de produzir obras maiores, mais audaciosas e sofisticadas, Carratu, Sogabe e Duar decidiram formar um grupo, de forma que os artistas de rua pudessem se revezar entre o trabalho e a vigília. Magalhães ressalta de modo pertinente que “(...) isso impôs uma nova dinâmica à execução de seus projetos” (2009: 21), permitindo que experimentassem mais e empreendessem trabalhos sempre mais elaborados e inovadores.

Após a posse de José Sarney⁹ na presidência, o Tupinãodá continuou com suas intervenções urbanas com maior fervor, agora permitidos de uma maneira um tanto paradoxal pelo novo contexto. Por um lado, seus esforços incorporavam uma contrarreação. Por outro, sua prática era facilitada pela abertura, já que o restabelecimento das liberdades de associação e a crescente observação internacional mudaram os parâmetros e possíveis consequências da produção de arte ativista.

O grupo de jovens cada vez mais frustrados passou a produzir trabalhos em grande escala com uma frequência bem maior, assumindo projetos muito mais ambiciosos e trabalhando cada vez mais à completa luz do dia e com menos preocupação com as autoridades. “O que eu acho é que quando a panela de pressão começou a se abrir, a tinta começou a esguichar”, Prades (2009: 21), exclama, referindo-se à abertura política.

Talvez os trabalhos mais ambiciosos empreendidos após a transição tenham sido as obras em grande escala ou “megagrafites”, que decoraram as paredes do túnel/passarela sob a Avenida Paulista.

⁹ José Sarney de Araújo Costa, nascido a 1930 em José de Ribamar Ferreira de Araújo Costa, Maranhão, nordeste do Brasil, é advogado, ex-político e escritor brasileiro. Foi o 31º presidente do Brasil (1985-1990).

O Tupinãodá emergiu organicamente, ligando sua decisão de ir à rua ao vácuo representativo que acompanhou os anos de chumbo no Brasil. Seus trabalhos revisitaram e relançaram as idéias dos modernistas brasileiros; destacando as contradições inerentes ao comportamento antropófago moderno e deliberadamente procurando desafiar as noções de identidade nacional fabricadas e mantidas pelo regime militar.

As intervenções de arte de rua do Tupinãodá reorganizou visualmente os espaços físicos por meio de atos de transgressão. Desta forma, elas devem ser vistas em termos de criação de “antiambientes”, reconceptuações do meio social que perturbam relações de poder e noções de ordem existentes.

Considerações Finais

O trabalho do grupo Tupinãodá, tenta retirar o espectador da posição passiva, convidando a discussão e a interferência na arquitetura da cidade. Dessa relação entre o corpo do cidadão comum transeunte das grandes metrópoles e esse “outro corpo urbano” agora refletido na obra do grupo, pode surgir uma outra forma de apreensão e, conseqüentemente, de reflexão e de intervenção de subjetividades.

Assim, refletir sobre as diversas formas de representação no espaço público significa contemplar o universo simbólico presente na dinâmica social, e que revela a ampla articulação das formas e praticas culturais que organizam a vida diária – as experiências, os modos de vida, os cenários cotidianos e as sensibilidades. Sem dúvida esta experiência opera no registro sensível como busca pela expansão da consciência, da auto-exploração e do autoconhecimento humano.

O outro rosto, em nome da dignidade humana, aparece representado pela *art-action* (enquanto prática social comunicativa), através de artistas envolvidos na luta emancipatória que buscam refletir e dialogar horizontalmente com o espaço público e, cuja importância se afigura cada vez mais crucial.

Sendo assim, o campo de atuação dos “novos sujeitos-cidadãos-narradores” (vontade do indivíduo de agir e ser reconhecido como ator) no espaço público “sem fronteiras”, traduz o modo como se negociam forças e interesses plurais.

A nova noção de cidadania conclama a redefinição da idéia de direitos, como pressuposto na denominação do novo sujeito-cidadão composto por vozes múltiplas e heterogêneas que singularizam suas diferenças. Significativamente, concluímos que a narrativa identitária se constrói no espaço público por meio de uma reflexividade que tem um papel muito importante no processo de (re)construção, (re)significação, que e compõem as subjetividades dos atores sociais, o sujeito que reflete sobre seu social e se torna o protagonista social de sua própria história.

REFERÊNCIAS

- Appadurai, A. (2004), “The capacity to aspire: culture and the terms of recognition”, in V. Rao, M. Walton (eds.), *Culture and Public Action*. Stanford University Press, Stanford, pp. 59-84.
- Bauman, Z. (2001), *Modernidade Líquida*, Tradução de Plínio Dentzien, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Bhabha, H.K. (1994), *The Location of Culture*, London, UK: Routledge.
- Benjamin, W. (1989), *Obras escolhidas*. Volume 3, São Paulo: Brasiliense.
- Canclini, N.G. (2003), *A globalização imaginada*, São Paulo: Iluminuras.

- Canevacci, M. (1997), *A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana*, São Paulo: Nobel.
- Certeau, M. (1994), *A invenção do cotidiano*, Petrópolis: Vozes.
- Chaffee, L.G. (1993), *Political Protest and Street Art: Popular Tools for Democratization in Hispanic Countries*, Connecticut: Greenwood Press.
- Encarnación, O.G. (2003), *The Myth of Civil Society*, New York: Palgrave Macmillan.
- Groys, B. (2008), *Art Power*, Massachusetts: MIT Press.
- Habermas, J. (1984), *Mudança estrutural da esfera pública*, Traduzido por F.R. Kothe, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- Habermas, J. (1987), *Teoria de la acción comunicativa* Volume 1, Traduzido por M J. Redondo, Madrid: Taurus.
- Hall, S. (2003), *A identidade cultural na pós-modernidade*, Tradução de T.T. da Silva e G.L. Louro, 4ª edição, Rio de Janeiro: DP&A.
- Kompridis, N. (2006), *Critique and Disclosure: Critical Theory between Past and Future*, Cambridge: MIT Press.
- Koonings, K., Kruijt, D. (1999), *Societies of fear: the legacy of civil war, violence and terror in Latin America*, London: Zed Books.
- Lefebvre, H. (1991), *The production of space*, Oxford/Cambridge, Massachusetts: Blackwell.
- Mccarthy, J. (2006), “Regeneration of Cultural Quarters: Public Art for Place Image or Place Identity?”, *Journal of Urban Design*, volume 11, no. 2, pp. 243-262.
- McLuhan, M. (1964), *The Medium is the Massage: An Inventory of Effects*, California: Ginko Press.
- Magalhães, F. (2009), “Jaime Prades: Art in Context”, in J. Prades (ed.), *A Arte de Jaime Prades*, São Paulo: Olhares.
- Mainwaring, S. (1986), “The Transition to Democracy in Brazil”, *Journal of Interamerican Studies and World Affairs*, vol. 28, no. 1, pp. 149-179.
- Martins, R. (2005), *O Estilo que ninguém segura*, São Paulo: Esetec.
- Pallamin, V.M. (2000), *Arte Urbana – São Paulo: região central (1945-1998) Obras de caráter temporário e permanente*, São Paulo: Annablume: FAPESP.
- Prades, J. (2009), *A Arte de Jaime Prades*, São Paulo: Olhares.
- Tilly, C. (2006), *Regimes and Repertoires*, Chicago: University of Chicago Press.
- Touraine, A. (1994), *Crítica da modernidade*, Petrópolis: Vozes.
- Turner, V. (1974), *Processo Ritual*, Petrópolis: Vozes.
- Vala, J., Monteiro, M.B. (2004), *Psicologia Social*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Wolf, M. (1985), *Teorias da Comunicação*, Lisboa: Presença.
- Woodward, K. (2000), “Identidade e diferença: Uma introdução teórica e conceitual”, in T.T. Silva (ed.), *Identidade e diferença: A perspectiva dos estudos culturais*, Petrópolis: Vozes, pp. 45-86.

Yinger, J.M. (1960), “Counterculture and Subculture”, *American Sociological Review*, vol. 25, no.5, pp.625-635.