

SÃO PAULO 1970/80: O BINÔMIO ‘ARTE COLETIVA E OCUPAÇÃO DAS RUAS’

Jorge Bassani¹

Resumo

Ao final da década de 1970, quando a ditadura militar no Brasil dava os primeiros sinais de exaustão, em São Paulo instala-se uma cena com grupos de artistas que assinam suas obras, coletivamente não para oporem-se a ideia de autoria, mas, especialmente para potencializar suas linguagens e ações para alcançar a escala urbana e seus códigos. Influenciada pela geração anterior que clandestinamente se opõem ao regime militar, destacam-se o *3Nós3*, *Manga Rosa* e *Viajou Sem Passaporte*. Nenhum deles associado aos grafites ou a “arte urbana” mural, operaram sistemas tridimensionais espaciais e corporais, definiam suas expressões artísticas nas ruas da cidade, como *intervenções urbanas*.

PALAVRAS CHAVE

Coletivos; Intervenções urbanas; São Paulo; Arte e cidade

Abstract

At the end of the 1970s, when the military dictatorship in Brazil was showing the first signs of exhaustion, in São Paulo a scene was installed with groups of artists who signed their works, collectively not to oppose the idea of authorship, but, especially to enhance their languages and actions to reach urban scale and their codes. Influenced by the previous generation who clandestinely oppose the military regime, the highlights are *3Nós3*, *Manga Rosa* and *Viajou Sem Passaporte*. None of them associated with graffiti or mural “urban art”, operated three-dimensional spatial and body systems, defined their artistic expressions in the streets of the city, as *urban interventions*.

KEY WORDS

Collective; Urban interventions; Sao Paulo; Art and city

¹ Jorge Basani – Professor Livre-docente, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – Universidade de São Paulo. jbassani@usp.br

Um cenário internacional

Um olhar rápido sobre os últimos anos da década de 1970 nos mostra um panorama de crises, urbanas, econômicas e políticas, suas origens estão no embargo do petróleo em 1973 e, mais ainda, na obsolescência da lógica moderna industrial. O cenário e terreno nos quais se de fixarão, a partir da década seguinte, as políticas e manobras conhecidas como “neoliberais”. Entretanto, coladas a este quadro, as imagens imediatas são de hordas de *punks* invadindo a King’s Road de Londres, são os *break-dancers*, a partir do Bronx, tomando as ruas de Nova Iorque, da mesma forma que as *tags* nos comboios do metrô, também são dos skatistas levando suas manobras das pistas e piscinas para as praças e ladeiras das cidades. Por que tanta gente na rua? O quê que este povo quer afinal?

Toda esta rebeldia e desejo pelas ruas por parte da geração que ainda era criança nos anos 1960 e não participou dos eventos da *contracultura*, revela a ressaca de 1968, que durou uma década ou mais.

NO BRASIL

O cenário é o fim do “milagre econômico”² em decorrência das crises internacionais, após o ufanismo da ditadura ter dominado a década com seus emblemas, da Copa do Mundo de 1970 aos altos índices de crescimento econômico, tudo em paralelo aos altos índices de violência do Estado.

1975, marco zero da cidade de São Paulo, o *acontecimento*, uma nova postura da sociedade frente à ditadura que não consegue mais encobrir seus assassinatos em série. No dia 31 de outubro é marcado um ato religioso ecumênico na Catedral da Sé em memória a Vladimir Herzog³, assassinado pelo regime militar. Depois de anos de clandestinidade e isolamento, sem chamamento organizado, sem acesso às mídias, milhares de pessoas, maioria jovens, se reúnem em frente à igreja superlotada de convidados, políticos e intelectuais de todas as vertentes. É imprudente, qualificar esta experiência como absolutamente transformadora e construtora de uma visão política do mundo aos muitos jovens presentes⁴. Entretanto, não tenho a menor dúvida que ela

² **Milagre econômico brasileiro** é a denominação dada ao período de crescimento ocorrido durante o Regime Militar, entre 1968 e 1973, também denominado “anos de chumbo”.

³ Vladimir Herzog (1937 – 1975), jornalista e professor, lugoslavo de nascimento, mudou-se para o Brasil com a família durante a Guerra. Foi preso pela polícia de repressão política (DOI) e encontrado morto em sua cela. A explicação oficial foi de suicídio.

⁴ Eu, com 16 anos na época, estava lá.

abriu um horizonte completamente novo para esta geração do significado de estar nas ruas.

No final dos 70's não fazia parte da pauta desta geração, nem as discussões sobre a obsolescência da herança modernista, nem ainda a opção niilista dos *punks*. Ambos os discursos eram conhecidos, mas a aderência deles às condições locais era relativizada por questões específicas de modo de vida e de agenda político-cultural. O prioritário era recuperar o que foi jogado nos subterrâneos pela ditadura, que ali prosperaram e se potencializaram, chegando à geração dos 1970 nas superfícies escorregadias das ruas, distantes das mídias e dos palanques.

As greves em reação ao arrocho salarial, advindo da falência do modelo que sustentava o “milagre econômico”, foram deflagradas em 1978, com participação e/ou apoio de professores, bancários e, principalmente, metalúrgicos, os mais afetados pelas crises. Mas o grande impacto viria em março de 1979.

No estádio de futebol de Vila Euclides no ABC paulista, o Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo, sob a liderança do novo protagonista do sindicalismo no Brasil, Luis Ignácio da Silva (Lula) reuniu 80 mil operários em assembleia que votaram pela paralisação⁵. A greve de 1979 espalhou-se pelo Estado e pelo país. Os militares reagiram com energia, prendendo Lula em 1980, enquadrado na Lei de Segurança Nacional, mas, o tiro saiu pela culatra, as imagens dos operários em Vila Euclides estampadas nos jornais foi contundente e atraiu simpatia imediata da opinião pública.

Ainda em 1979, a lei que anistiava os presos, cassados e exilados políticos foi assinada em 28 de agosto como resultado de uma grande mobilização nos anos anteriores. Mas, àquela altura parecia mais uma forma dos militares, encurralados por todas as frentes nacionais e internacionais, se precaverem das consequências de seus atos durante os anos de absoluta violência, a Lei anistiava combatentes de ambos os lados do confronto, tanto os opositores do regime quanto os que torturaram e mataram em seu nome.

⁵ <http://memorialdademocracia.com.br/card/a-grande-greve-dos-trabalhadores-do-abc>

Enquanto a ditadura ainda lançava suas garras contra qualquer pensamento ou ação contrária ao regime, mas, no processo de abertura, a repressão e crimes das forças militares e policiais já eram denunciados, a “grande” imprensa persistia na cruzada liberal. Os jornais comprometidos com as correntes de esquerda, de caráter político-partidário, se proliferaram. No entanto, engajamentos inusitados, mais na linha do político-comportamental, ou focados nos dilemas do cotidiano repressivo, como o ativismo gay ou ambientalista começam a se articular em veículos próprios. É o caso de *Lampião*, com bandeiras contra a sociedade machista, inclusive a de esquerda; ou o *Cogumelo Atômico* assumindo as denúncias contra o capitalismo destruidor em todas as escalas e esferas, o nome explicita o conteúdo ambientalista ácido do jornal.

Os *fanzines* vieram importados com a cultura *punk*, eram as publicações independentes com teor artístico, não só por falarem das artes, mas por serem em si expressões artísticas. Seu grande fascínio advinha da estética *do it yourself*, com colagens e reprodução em *xerox* e distribuição clandestina.

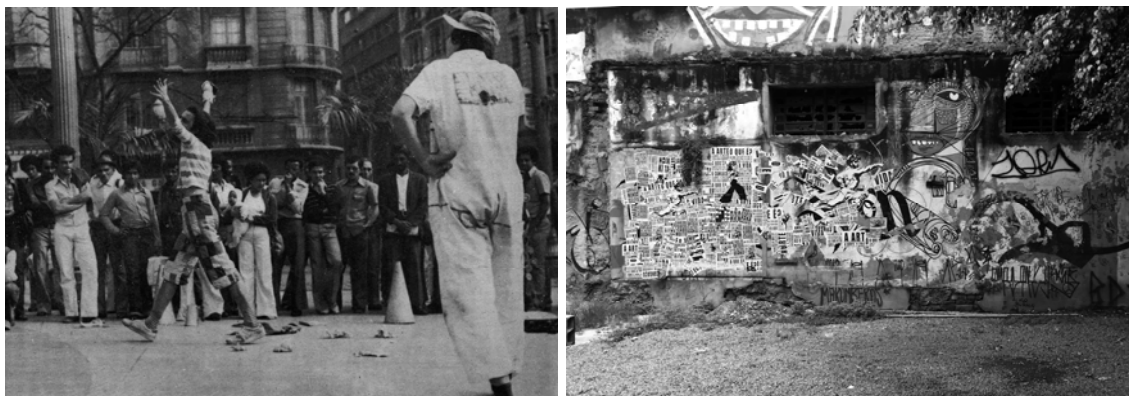


Fig 1: Teatro de rua em SP, 1979. Fig 2: Bairro da Luz na área central de SP, 2018. Fotos J. Bassani

Não somente tematizando o urbano, mas querendo ser o próprio, a partir de 1977, publicações marginais começam inundar as ruas de São Paulo. Coisas como o tabloide *O Inimigo do Rei*, oriundo de um grupo anarquista da Bahia, com um “correspondente” em São Paulo, gestou o pré-anarco-punk paulista; a revista *Alienarte* que a partir de entrevistas com personalidades históricas se afasta dos debates artísticos do movimento estudantil engajado; a *Cine-Olho* que, além do cinema, enveredou por um grande escopo das artes na cidade e acompanhou o surgimento das primeiras ações de

intervenção urbana; o jornal *Caspa* veio um pouco depois, para divulgar e refletir sobre a cena dos grafites.

O CORTE GERACIONAL

Em 1978, de repente, o que estava sendo gestado por grupos de recém-saídos da escola em ateliês emprestados e precários e nos *fanzines*, sai para as ruas de São Paulo e ocupa a cidade. Passam a fazer *coisas urbanas*, sem terem clareza da dimensão do que elas eram, queriam estar nas ruas e, de certa forma, como foi aprendido dos *situacionistas*, *construir cidades*, ao menos certa noção de cidade, não aquela que eles estavam herdando, repleta de sucatas da modernidade fracassada.

Encontra-se, no catálogo da exposição “setenta e oito setenta e nove – precursores do graffiti em são paulo” de 2008⁶, este parágrafo:

*A partir de 1978 jovens poetas por meio do graffiti anônimo, fazem das ruas de São Paulo um veículo para publicar suas poesias visuais, apropriando-se, com toda a garra, da cidade e seus equipamentos com suas atitudes proativas. A formação desses artistas se dá num momento de efervescência cultural e política, pelo convívio generoso com os irmãos Augusto e Haroldo de Campos e com Alice Ruiz, Décio Pignatari, Edgar Braga, José Celso Martinez Correa, Julio Plaza, Paulo Leminski, Regina Silveira e Walter Zanini.*⁷

Os jovens poetas, não eram necessariamente poetas nos sentido estrito, apesar de fazerem poesias amparadas nas pesquisas com design gráfico + linguagem verbal dos *concretistas*⁸. No entanto, tinham saltado da página impressa para a gráfica urbana e suas mídias. Mas, a concretude de suas ações ia adiante, a matéria urbana e seus elementos construídos estavam para suas poesias como a folha de papel para a poesia visual.

⁶ “setenta e oito setenta e nove – precursores do graffiti em são paulo”, agosto de 2008 no Centro Cultural São Paulo. Curadoria e texto de Maria Adelaide Pontes e Maria Olimpia Vassão. Participação de Alex Vallauri, Hudnilson Jr, Tadeu Jungle, Walter Silveira, entre outros.

⁷ Os nomes citados são importantes artistas e intelectuais da geração anterior, todos vinculados às artes mais experimentais na casa dos 40 anos na época. Mostra a recuperação de laços entre gerações cortados pela ditadura.

⁸ O movimento Concretista dos anos 50 na poesia paulista, tendo à frente Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, foi a principal referência, não só para poetas, da geração dos anos 70.

Grande parte dos artistas apresentados na exposição, após e concomitantemente às experiências com os grafites, migra para outros suportes e outras linguagens. E o fazem em grupos, formando os primeiros coletivos de artistas. O seu fazer era uma expressão que tinha como princípio, antes da poesia em si, reconfigurar a cidade, imersos num ambiente construído e numa cultura fruto com *ethos* urbano.

Outro grupo de poetas que se reunia no Bar Redondo, na Av. Ipiranga, herdeiros da tradição *beat* de Roberto Piva⁹. Bebiam muito e declamavam na mesma proporção, entendiam a poesia com forte ligação com a boemia, com as ruas e com a *performance* para públicos tomados de assalto, formaram o *Sanguinovo*¹⁰. Em 1979 promovem passeatas poéticas com o objetivo de estender seu comportamento dos bares para as ruas. O objetivo comum era se agrupar, trabalhar coletivamente e formar redes.

As redes formavam-se presencialmente e se expandiam em grande velocidade, uns levavam a outros e parecia a todos estes coletivos que tinham algum elo em comum, numa extensa corrente de ações nos espaços da cidade. O primeiro evento organizado em que pudemos ver o tamanho desta corrente foi o “*Evento fim de década*”¹¹ em 1979 na Praça da Sé, com a presença de vários coletivos e de importantes referências da geração anterior, como Julio Plaza e Alice Ruiz.

Na concepção de redes e alcançando geografia internacional, o destaque necessário é a *arte postal*. Os primeiros grafiteiros, os coletivos de artistas se dedicaram a produzir cartões postais, cartas-arte, que circularam pelo mundo. A coisa toda ficou imensa não só pelos diálogos que abriu com artistas, especialmente dos EUA, como também pelos debates que inseriu nos meios acadêmicos pré-web.

Nas expressões artísticas voltadas para as amplas audiências e mais habilitadas à popularização rápida, o fenômeno se repete, não quanto ao caráter coletivo, porque elas sempre foram produções que exigiam grande número de participantes, mas em relação

⁹ Roberto Piva (1937 – 2010), poeta, frequentemente identificado como “maldito”, autor de *Paranóia*, 1963

¹⁰ Sanguinovo foi um atuante grupo de poetas no final da década de 1970 que buscava alternativa à fruição de suas poesias optando por lambe-lambe (Poesia no poste) e “passeatas poéticas”. Touchê (Antonio Carlos Lucena), Marise Pacheco, Leila Míccoles, Reça Poletti e outros.

¹¹ “Evento fim de década” organizado pelos grupos *3Nós3* e *Viajou sem passaporte* na praça da Sé em São Paulo, entre setembro e dezembro de 1979. Contou ainda com a colaboração dos grupos *Gextu* e *D’Magrela* e de inúmeros artistas.

ao *ethos* urbano. Em 1979 num festival universitário¹², Arrigo Barnabé *Diversões eletrônicas*. O nome diz tudo, o ambiente, *antro sujo*, dos fliperamas repletos de garotos que passavam o dia todo debruçados nas máquinas de jogos eletrônicos. Arrigo tem um traço bem típico dos que agitam o cenário cultural da metrópole. Não é nascido aqui, como os baianos nos anos do Tropicalismo, ou como o seu principal parceiro de agitação, Itamar Assumpção, o *Nego Dito Beleleú*, *band-leader* da *Isca de Polícia*. Expressam os impactos com a metrópole e com seu aparelhamento de controle e repressão, a sobrevivência na marginalidade é o conteúdo e forma de suas músicas e de suas vidas de emigrantes na metrópole.

O centro de gravidade para as apresentações destas bandas era um porão em Pinheiros, o *Lira Paulistana*. Em vários sentidos, o *Lira* foi para estas bandas o que o CBGB fora para as bandas de NYC antes de nomeadas *punks*. A sonoridade e os temas das letras não tinham semelhanças, o que os aproximam eram o agrupamento pela sobrevivência e o *do it yourself*. Tinham audiência específica que, conhecendo ou não quem tocava, sabia que ouviria coisas experimentais.

No início da década de 1980 esta nova condição de cultura urbana era evidente no Centro de São Paulo. Em meio ao processo de abandono e decadência física do centro antigo, tribos de diferentes origens e opções político-culturais passaram a frequentá-lo com códigos específicos para se comportar, vestir, se agrupar.



Fig 3: Grafite em SP. Figs 4 e 5: *Pixo* em SP. Fotos J. Bassani

¹² 1º Festival Universitário da Música Popular Brasileira, 1979 > <https://www.youtube.com/watch?v=itxRbGOGPXE> e <https://www.youtube.com/watch?v=WrfL1ZOjNxM>

Das cenas *punk* e *hip hop* surge a expressão mais potente, permanente e incômoda da cultura urbana paulistana. A pichação, na verdade o *pixo*. Muito diferente do grafite, mas também diferente da pichação tradicional, ele arrasa qualquer definição ou tentativa de entendimento, é *pixo*. Talvez o único lugar do mundo que faça a distinção entre grafite e *pixo* seja no Brasil, a partir de São Paulo¹³. Comum em várias metrópoles pelo mundo, em São Paulo o *pixo* impressiona pela densidade, a agressividade, as situações inusitadas e de grande risco na sua prática e, principalmente pela presença maciça no centro da cidade.

Os coletivos

São Paulo assiste à invasão de novos artistas que querem participar da nova condição urbana que brota da superação traumática da cidade enquanto base material das lógicas produtivas industriais. No campo ampliado das artes visuais, alcançar a escala urbana impõe a emergência do trabalho cooperativo. As palavras chaves para entender como e com quais propósitos surgem na cena cultural paulistana na virada de década, são: *intervenções urbanas e criação coletiva*.

...entre fins dos anos 70 e início da década seguinte, quando proliferou por São Paulo uma cena de coletivos de artistas surgida no impulso pela redemocratização do País... Apelidada por uma publicação da época como “arte independente” ou “marginal”^[14], as intervenções, happenings e performances dos coletivos 3Nós3 [3N3], Viajou sem Passaporte [VsP], GEXTU, Manga Rosa [MR] e TupiNãoDá coincidem com outras movimentações artísticas, musicais e políticas ocorridas na cidade, como a volta do movimento estudantil às ruas. A histórica greve dos metalúrgicos no ABC paulista, o primeiro festival punk do Brasil, O começo do Fim do Mundo... (Mesquita 2008, 232)

A criação coletiva, já experimentada pelo teatro e pela música, era pouco frequente nas artes visuais e na poesia, nas quais se fixavam os interesses dos primeiros coletivos urbanos em São Paulo. Porém, sempre existiram agrupamentos de artistas com

¹³ *Pixo*, é como chamamos em SP, algo diferente do grafite, mais “artístico”, e da pichação, mais enunciativa, se aproxima das *tags* nova-iorquinas, lá nomeada de *graffiti*.

¹⁴ [Arte em Revista, n. 8, out de 1984]

orientações filosóficas e políticas convergentes que definiam suas estratégias de inserção na sociedade coletivamente.

A novidade introduzida por estes grupos e que ficou conhecida como sendo o trabalho de "coletivos" pode ser reconhecida em três pontos. O primeiro, eram criações de fato coletivas, inclusive, distintas das que cada membro destes grupos produzia individualmente. Segundo e decorrente do primeiro, a multiplicidade de meios e suportes empregados, tanto na criação como na execução dos trabalhos. Terceiro, as estratégias empregadas na elaboração das ações e realização da *intervenção*.

Com relação a este terceiro ponto deve-se acrescentar que os grupos caracterizavam-se por definições em duas instâncias, a primeira circunscrita na necessidade de se movimentarem nas condições que lhes eram dadas, não só pela situação política do país, mas, também pelas limitações físicas para exercerem seus desejos de manifestação. A segunda, ao se definir uma estratégia para ação desejada, era necessário um plano para viabilizá-las, ou seja, o grupo é uma condição tática de equilíbrio, para enfrentar grandes desafios, a começar pela elaboração do programa, plataforma de intervenção, o que não é fácil sozinho.



Fig 6: 3N3 em ação, 1979 (Acervo do grupo). Fig 7: Roteiro de ação do VsP (Acervo do grupo). Fig 8: MR em ação, 1980 (Foto J. Bassani)

Em São Paulo os bairros são segregados, as distâncias são absurdas, passa-se mais tempo em trânsito do que vivendo, portanto o comum é imaginar as pessoas se juntarem em coletivos a partir de lugares comuns, escola por exemplo. Entretanto, isto não pode ser tomado como regra para os coletivos que iniciaram as *intervenções* na cidade, talvez, o *VsP*, com interesse focado no teatral, formado por estudantes da ECA. Os demais se formaram a partir de encontros nos movimentos pela urbe.

O MR *era* um grupo numeroso (12 a 15 membros flutuantes) com um estúdio, também uma editora alternativa, na Rua Augusta que se tornou ponto de encontro de jovens que perambulavam pelo centro e queriam fazer arte.

A partir de lá e da fauna que frequentava este espaço, sabia-se sobre o ensacamento de estátuas na cidade e o X nas portas das galerias do 3N3; ou das experiências performáticas do *VsP* em autocarros; ou encontrava-se o pessoal da *Cine-Olho* em pausa de derivas videográficas pelo centro. Lá foi gestado o projeto *Ao-Ar-Livre*¹⁵, primeiro grande evento, não mais clandestino, que reuniu grande parte dos grupos entre 1980 e 81.

Não existia um modelo ou um código explícito de vestuário ou qualquer coisa que unificasse aqueles grupos todos, uns pareciam roqueiros, outros estilo intelectual padrão, outros pareciam *hippies* tardios, ou com o visual *pós-punk*, *skatista*, *surfista*, e, até estilo nenhum. Nada era massificado, o que os unia era um interesse por arte e, acima de tudo, por fazer arte na cidade.

INTERVENÇÕES URBANAS

*Entre as décadas de 1970 e 1980, na cidade de São Paulo, (grupos de artistas) provocaram estranhamentos na “normalidade” cotidiana. Os grupos Viajou Sem Passaporte, Manga Rosa e 3NÓS3 propuseram, cada um a partir do seu entendimento de cidade, jogos de sentidos que reconfigurariam o olhar para o espaço urbano.*¹⁶

¹⁵ O projeto AO-AR-LIVRE foi desenvolvido pelo Grupo MR e consistiu de ocupação sistemática por um ano de placa de publicidade ao ar livre (out-doors) no Centro de SP, em torno de 20 grupos e artistas participaram. O out-door inaugural do MR, trazia o chamamento: OCUPE SE VIRE.

¹⁶ INTER(IN)VENÇÃO > a intervenção artística a partir da ação efêmera na cidade de São Paulo entre as décadas de 70 e 80. Heloisa Ururahy e Maíra Vaz Valente. Projeto de produção de vídeo documento sobre os coletivos dos anos 70/80 recebido e realizado pelo CCSP, 2012

Erin Aldana em “*Interventions into Urban and Art Historical Spaces: The Work of the Artist Group 3Nós3*”, se dedica em especial ao tema das *intervenções urbanas*.

Considera que, da consciência ou proposição do grupo intervir no ambiente sógnico e social da cidade, advinha as qualidades artísticas do trabalho do 3N3 que a interessam. Enxergou importância “conceitual” na formulação de trabalhos para acontecerem em choque com o ambiente urbano. Por esta via, a construção da linguagem e do discurso de um campo artístico.

Toda e qualquer movimentação das artes nas ruas àquela altura poderiam ser chamadas de *intervenção urbana*, designando qualquer coisa ou ação que causa alguma disritmia nos espaços da cidade.

Carlos Alberto Gordon, do *VsP*, avalia dois eventos na cidade. O primeiro, em 1978, promovido pelo artista Ivald Granato, intitulado *Mitos Vadios*, e o segundo, *Evento Fim de Década*, 1979. Para ele, o segundo tinha muito mais força por “*interromper a rotina diária de milhões de pessoas que passavam pela Praça da Sé a caminho do trabalho... porque envolveu a reação do povo, das massas em geral*”¹⁷. Possivelmente essa análise serve também para abordar a diferenciação das coisas feitas pelos três grupos – *VsP*, 3N3 e MR¹⁸ - e as demais artes que invadiam os espaços urbanos.



Figs 9, 10 e 11: Projeto Ao Ar Livre durante montagem dos out-doors, 1980. Fotos J. Bassani

Não há dúvidas que muitos destes acontecimentos tomavam as pessoas de surpresa e impactaram-nas. O que Gordon ressalta não é formatividade do evento. No “*Fim de Década*” os artistas estavam por lá fazendo coisas e convidando as pessoas a

¹⁷ Entrevista a Erin Aldana. In: *Interventions into Urban and Art Historical Spaces*, 2008, Pg 24. Tradução do autor

¹⁸ **Viajou sem Passaporte** foi formado por estudantes de ECA USP e atuou como grupo entre 1978 e 82: Beatriz Caldano, Celso Santiago, Carlos Gordon, Luiz Ragnole (Ragui), Marli de Souza, Marcia Meirelles, Marilda Carvalho e Roberto Mello (1978 – 1982) **3Nós3** (1979 – 1982) formado pelos artista visuais Hudinilson Jr, Mario Ramiro e Rafael França **Grupo Manga Rosa** formado por estudantes e artistas de áreas diversas em 1977 como Alienarte, atuou como MR com Jorge Bassani, Francisco Zorzete. Marcio Perassolo e Carlos Dias entre 1979 e 82.

participarem ou interagirem, simplesmente estavam lá. Julio Plaza, por exemplo, ficou andando com sua camiseta “Arte é Verba” como qualquer cidadão. Era um qualquer no meio de extravagantes e malucos. Esta mistura do mundano urbano com o acontecimento artístico sem a percepção clara dos limites de cada um é a força do evento.

“Mitos vadios” foi um surpreendente espetáculo, quem compareceu ficou extasiado. Um grande número de artistas foi convidado e compareceu¹⁹. Todos eram excêntricos, lunáticos, completamente fora dos padrões do senso-comum nas roupas, cabelos, maquiagens e ações. No entanto, como aponta Gordon, era uma "*exposição ao ar livre*". Foi um evento performático, claro, em se tratando de Granato e Oiticica, entretanto, o público presente não se surpreendeu, sabia do que se tratava. Eram todos convidados e personalidades do próprio meio, jornalistas, professores, *marchands*.

Desta caracterização, o misto de coisa totalmente fora do comum, mas ao mesmo tempo absolutamente próprio da sintaxe urbana, das *intervenções urbanas* como trabalho destes grupos de artistas, advém sua própria razão de existência, a obrigatoriedade do trabalho coletivo e compartilhado. Em sete tópicos:

1. Diferenciação com categoria de *street-art*. Para tanto, tomo como exemplo o grafite, que se tornou paradigma da *street art* de São Paulo, conquistou grande prestígio, desnecessário destacar sua importância cultural, nem seu papel histórico na retomada expressiva das ruas. Ele pressupõe um entendimento do *locus* urbano e interage com ele. A escolha e inserção no lugar são o que alteram a percepção da cidade e a distorção funcional no plano que lhe serve de suporte.

A intervenção urbana não atua no *locus* urbano como suporte, ela é construída como cidade, um trecho de cidade, um retalho. A compreensão de cidade intrínseca à *intervenção urbana* impõe o entendimento dela como sistema, ou um conjunto de sistemas, mais que o plano-suporte. ambiciona-se a estrutura urbana.

¹⁹ Artistas participantes: Ivald Granato, Hélio Oiticica, Claudio Tozzi, Ana Maria Maiolino, José Roberto Aguilar, Antonio Manuel, Júlio Plaza, Regina Vater, Portilhos, Ubirajara Ribeiro e outros.

A intervenção urbana opera no fragmento um corte abrupto na estrutura da cidade, , podemos dizer que ao intervir em uma rua da cidade, a ambição é intervir no sistema urbano. Alguns grafites entendem perfeitamente a relação de escala observador / superfície / cidade. Para a *intervenção urbana*, o entendimento do sítio é sempre em escala urbana.



Figs 12 e 13: Out-door do 3N3 no Projeto Ao Ar Livre, 1980. Fotos J. Bassani

2. A condição de arte. O cidadão, ao se deparar ou ser vitimado pelos objetos ou ações da intervenção, na grande maioria, dificilmente identificaria aquilo como arte. Algumas seriam interpretadas como vandalismo, próximo à pichação. Nem mesmo as mídias, num primeiro momento, classificaram os acontecimentos como fatos artísticos, eles, inicialmente, foram noticiados nos cadernos sobre a cidade ou até policiais, não nos de cultura.

Manuel Solà-Morales tem um termo interessante para esta fluidez disciplinar e da percepção dos objetos na cidade, *coisas urbanas*²⁰. É curioso que na época os membros do MR utilizavam os mesmos termos na elaboração de projetos de intervenção em São Paulo. Queriam fazer “coisas urbanas”, apesar de todos terem aspirações artísticas, não se priorizava a condição de arte. As intervenções deveriam ter um senso difuso sobre a arte desde sua criação para que, assim, permanecesse quando do atrito com o universo das dinâmicas urbanas.

3 e 4. A questão programática / Territorialização das intervenções. Estes dois tópicos estão juntos porque são complementares. As *intervenções urbanas*, diferentemente das

²⁰ De *cosas urbanas*(Barcelona: GG, 2008), Manoel Solà-Morales – “Tanto como sistema de flujos o código de memorias, la ciudad es cuestión de cosas.”

demais artes que invadiram as ruas ao final dos anos 70, eram programáticas, não no sentido do manifesto artístico, mas como programa de projeto para intervenção. Um grafite é resultado da pesquisa com a expressão do artista, mesmo o *pixo*, a exploração de uma *tag* elaborada em si, o que lhes confere a condição de arte urbana são as estratégias de ocupação dos espaços. O mesmo acontece com as performances teatrais, tem um roteiro, uma elaboração preliminar e adequável ao lugar da apresentação.

A intervenção urbana não. Ela é o resultado da leitura e das vivências do grupo com o espaço da cidade alvo da ação, ela define sua formatividade a partir dos propósitos da ação sobre o espaço. Existe um programa para a intervenção e ele, com frequência, atua muito mais nos resultados formais do que as pesquisas de ateliê desenvolvida pelo grupo. O programa da intervenção, também, reforça a ideia de trabalho coletivos pois aplaina as opções estéticas individuais e reforça a tomada de decisões estratégicas. A elaboração do programa é resultado da experimentação do território, sua vibração e fluxos, não é uma questão puramente espacial, dimensional. Trata-se do entendimento de cidade e das formas de vivenciá-la experimentada pelos grupos. Na mesma medida é a *territorialização* da intervenção, ou em que condições o território reage a ela. Isso deve ser considerado em duas instâncias: 1. a intervenção produz território na medida em que insere novos códigos sobre ele, se *reterritorializa* (Deleuze e Guattari 1997, 115/118); 2. os códigos do território atravessam a intervenção realizada, tanto em relação à aceitação do público, quanto às relações com os signos do lugar.



Figs 14 e 15: Out-door do VsP (+CLE) no Projeto Ao Ar Livre, 1980. Fotos J. Bassani

5. A linguagem. Falou-se acima da formatividade diversificada e resultante do programa da intervenção, o mesmo deve ser dito da linguagem (semântica+sintaxe+pragmática)

destas ações, diversifica. No entanto, existem alguns pontos estruturantes das linguagens operadas pelos três grupos.

Em relação à dimensão semântica, talvez as maiores distinções, o VsP em suas performances procurava o choque com o automatismo urbano, o 3N3 muito próximo das discussões da *land-art* e o MR se aproxima da teoria da comunicação e interpreta a cidade como congestão de signos. Porém, o que os aproximava era a negação aos discursos políticos alinhados e do populismo em relação às artes, o entendimento da cidade como discurso construído orientava seus enunciados. O caráter de construção do urbano é ainda mais proeminente na sintaxe das intervenções, não existe plasticidade autônoma, ela é definida pelo atrito com a cidade, sua forma e construção são próprias do urbano. O caráter pragmático da linguagem é, para todos os grupos, o confronto, a disputa pelo espaço e pelos códigos.

6/7. Os dois últimos tópicos resultam sintetizam os demais. Um referente à intervenção como obra em **processo** e outro sobre sua **fruição**. Os dois estão conectados, a intervenção enquanto ação de expressão está sempre em processo, não só como concepção, mas como produto realizado, independentemente do tempo de duração, esta sempre em transformação, assume formas e significados variados em decorrência das dinâmicas do cotidiano urbano, da ação do tempo e dos usos da cidade. Quanto mais urbana, mais territorializada, portanto codificada, mais se configura como signo aberto por fazer parte da existência dinâmica do urbano.

A questão da fruição da matéria arte na cidade: alguns podem se espantar, também podem interagir, ou pode-se evitá-la fisicamente ou sensivelmente, mas em última instância, sua leitura sempre se deu (e se dá) por meio do uso, como a própria cidade. Impensável para estas obras a fruição purista da arte em seus ambientes disciplinares, sempre será uma apreensão difusa e fugidia, não como arte, mas como *coisa urbana* em movimento com muitas outras *coisas*. Faz parte da característica processual da intervenção, a equivalência da obra, do ambiente e do observador-usuário, quando o objeto é dessacralizado, o observador se transforma em ator na obra.



Figs 16 e 17: Out-door do MR no Projeto Ao Ar Livre, 1980. Fotos J. Bassani

ARTE COLETIVA E OCUPAÇÃO DAS RUAS

Certamente, os grupos que, na passagem dos anos 1970 para os 80, criaram o campo artístico e ativista das *intervenções urbanas* em São Paulo, são produto daquele contexto urbano e cultural, antes do final dos anos 80 o panorama será bem adverso para estas ações. A captura institucional e, principalmente, o avanço frenético das políticas (e cultural) neoliberal extirpou o sentido destes trabalhos coletivos. A reação, em escala mundial, veio na década de 1990 com os “Carnavais contra o capitalismo”, desde o início do século 21, a cena cultural e política dos coletivos urbanos retoma as ruas, em São Paulo ela é cada vez mais intensa.

Três décadas depois se verifica que os enunciados, as linguagens e as estratégias destes novos coletivos são bem diferentes, entretanto, também se verifica a permanência intocável da questão colocada neste relato, o trabalho dos coletivos surge como resposta necessária para produzir expressões na escala da cidade, seja esta entendida como signo, paisagem, cultura, política ou urbano. O que está sempre implícito nas ações dos coletivos é a proposta de descodificar o território urbano, incidir outros códigos para reterritorializar.

REFERÊNCIAS

- ALDANA, Erin. 2008. *Interventions into Urban and Art Historical Spaces: The Work of the Artist Group 3Nós3*. Austin: University of Texas
- BASSANI, Jorge . 2003. *As Linguagens Artísticas e a Cidade*. São Paulo: Ed Formarte
- _____. 2019. *Das Intervenções Artísticas à Ação Política Urbana*. Tese de Livre-docência. São Paulo: FAUUSP
- BAUDRILLARD, Jean. *Kool Killer ou l'insurrection par les signes*. Les partisans du moindre effort, 2005.

- DELEUZE Gilles e GUATTARI Felix, *Mil Platôs Capitalismo e Esquizofrenia Vol. 4*, 1997, Ed 34m SP.
p. 115
- MESQUITA, André Luiz. 2008. *Insurgências Poéticas – Arte ativista e Ação Coletiva*. Dissertação.
FFLCH-USP
- RAMIRO, Mario. (Org.) 2017. *3NÓS3: intervenções urbanas – 1979 – 1982*. São Paulo: UBU
- Manga Rosa. 1982. *Manga Rosa para o Brasil*. In: Revista Arte em São Paulo. São Paulo, n. 6. Ed
L.P.Baravelli
- ROSAS, Ricardo. 2006. *Notas sobre o coletivismo artístico no Brasil*. In: Rua: Revista do LABEURB-
UNICAMP, v. 12, n. 1