

**UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES**



**A CONDIÇÃO URBANA  
Da Deambulação Solitária à Criatividade Conjunta.**

Bruno Filipe de Oliveira Cardoso

**MESTRADO EM PINTURA  
Variante Curricular I**

2005

**UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES**



**A CONDIÇÃO URBANA  
Da Deambulação Solitária à Criatividade Conjunta.**

Bruno Filipe de Oliveira Cardoso

**MESTRADO EM PINTURA  
Variante Curricular I**

Dissertação orientada pelo Professor Associado com Agregação Pedro Saraiva

2005

## RESUMO DA DISSERTAÇÃO

A dissertação inscreve-se na vertente I (teórico-prática) do Mestrado em Pintura.

Este trabalho tem como essência uma reflexão sobre as manifestações criativas no ambiente urbano que nascem da necessidade de superar ou atenuar o condicionamento castrador que a cidade tem imposto à capacidade inventiva. Para tal, serão apresentados artistas, práticas artísticas, modos de pensamento e de vida que caracterizam um possível uso do espaço urbano como subversor da clausura que a cidade impõe.

Conceitos: *Cidade, Velocidade, Deambulação, Do it Yourself, Punk.*

## ABSTRACT

The work's goal is reflect about the emergent creative manifests in urban environments. These manifests are born from the great need to get through the role cities have been negatively playing ever since: its deadly effect on creativity.

In order to do so, we will present some artists, productions and ways of living and thinking, which may possibly explain the emergent appropriation of the urban space as the ultimate (subversive) art gallery for the city people.

Concepts: City, Velocity, Deambulation, Do it Yourself, Punk.

## AGRADECIMENTOS

*Agradeço pela ajuda e paciência ao Professor e orientador Pedro Saraiva; pela inspiração a Marta Cordeiro, a Pedro Cabral Santo, a Joana Barrios e aos The Vicious Five.*

*Todo este trabalho é dedicado aos meus Pais. Obrigado.*

## Índice.

<b>Introdução.....</b>	<b>1</b>
<b>I</b>	
<b>1- A Cidade e os Novos Paradigmas.....</b>	<b>4</b>
1.1 -As Novas Normas do Uso do Tempo e a sua Relação com o Espaço.....	4
1.2 - Homem na Multidão Solitária - de Edgar Allen Poe a David Riesman.....	12
1.3 - O <i>Flâneur</i> – Baudelaire.....	18
1.4 -Visitas Dadaístas e a Deriva Situacionista.....	23
<b>II</b>	
<b>2 - Apropriação da Cidade.....</b>	<b>42</b>
2.1 - Zonificação e Mapas <i>in-loco</i> - Marcas de Passagem.....	51
2.2 - Movimentos <i>Underground</i> - Artes Plásticas, Música, D.i.Y.....	56
2.2.1 - A necessidade de Criação.....	56
2.3 - Da Rua para a Instituição - O Paradigma Basquiat.....	79
2.4 - De Cidade em Cidade - <i>Tour</i> ou Nomadismo.....	91
<b>III</b>	
<b>3 - Realidade Portuguesa.....</b>	<b>108</b>
3.1 - Movimentos <i>Underground</i> – Artes Plásticas, Música, D.i.Y.....	108
3.2 - A Força <i>Underground</i> dos Últimos Anos da Década de 80 e a Cidade de Braga.....	117
3.3 - Os Anos 90 - Artes Plásticas.....	123
3.4 - O <i>Hip Hop</i> e Uma Nova Nomenclatura da Cultura Visual, Musical e Performativa Urbana.....	137
3.5 - Arte Pública Efémera, Artistas Anónimos – <i>Street Art</i> – Casos Específicos em Portugal.....	146
<b>Conclusão.....</b>	<b>153</b>
<b>Sobre a Componente Prática.....</b>	<b>156</b>
<b>Bibliografia.....</b>	<b>160</b>
<b>Anexos.....</b>	<b>173</b>

## **.Introdução**

A presente dissertação insere-se na Variante I (teórico-prática) do curso de Mestrado em Pintura da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

O trabalho procura aferir as condições que as malhas urbanas proporcionam aos indivíduos no sentido de agirem nela ou sobre ela, individual ou colectivamente.

Neste contexto, tentamos entender de que forma a cidade, aqui entendida enquanto estrutura de regulamentações aplicadas ao espaço arquitectónico, cultural e social, potencia a criação de léxicos novos, muitas vezes marginais, exteriorizados a partir das componentes visual, sonora e plástica.

A dissertação organiza-se segundo três capítulos de desenvolvimento teórico, aos quais se junta uma breve apresentação do trabalho prático. As duas componentes, teórica e prática, foram desenvolvidas em simultâneo, com vista a garantir a complementaridade entre as duas.

No primeiro capítulo, «A Cidade e os Novos Paradigmas», procuramos perceber de que forma a industrialização marcou os novos espaços urbanos e, conseqüentemente, alterou a relação entre espaço e tempo. Indissociável desta realidade é a constituição de um homem que mantém uma relação solitária, também ela nova, com a emergente multidão e com os espaços urbanos. Edgar Allan Poe e David Riesman são dois autores fundamentais para a compreensão deste fenómeno.

Com Charles Baudelaire e a figura do *flâneur*, surge o paradigma da teorização do homem moderno. Tentamos encontrar uma linha de continuidade entre a *flânerie*, as “visitas” dadaístas e a deriva dos letristas e situacionistas. Neste ponto, abordamos a estetização da cidade através da prática da deambulação enquanto forma de experienciação do espaço.

No segundo capítulo, «A Apropriação da Cidade», analisamos os aspectos físicos que, no espaço urbano, se constituem enquanto registos de singularidade (reivindicação de espaço, zonas específicas, marcas de passagem etc.). Neste contexto, interessa-nos perceber os movimentos *underground* que, através de um pluralismo

cultural, se encontram ligados às artes plásticas e à música, que surgem pautados por uma nova ética – a que caracteriza o Do it Yourself (DiY).

Como figura paradigmática da inter-ligação entre o anonimato da rua e a instituição apontamos o artista plástico Basquiat, cuja obra se revelou essencial na análise da problemática de que nos ocupamos.

O novo conceito de espaço urbano e a necessidade encontrada de ocupar e agir sobre esses espaço exprime-se, ainda, em duas posturas muito peculiares - *tour* e nomadismo.

No terceiro capítulo, «Realidade Portuguesa», procuraremos perceber de que forma os assuntos abordados nos capítulos I e II se reflectiram e reflectem em Portugal. Assim, analisamos a forma como os movimentos *underground* se adaptaram à realidade portuguesa a partir de exemplos como o caso da cidade de Braga nos anos 80, o do movimento *hip hop*, o da contra-cultura libertária e, também, da geração de artistas plásticos de 90.

No desenvolvimento da investigação utilizámos algumas ferramentas essenciais. Para além da pesquisa bibliográfica nas bibliotecas públicas de Lisboa, em particular a Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian e a Biblioteca da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, procurámos informação que, pela actualidade de muitas das temáticas abordadas, ainda não se encontra devidamente analisada e teorizada. Assim, a pesquisa na Internet foi fundamental, bem como a realização de entrevistas a artistas portugueses, a observação de manifestações *in-loco* e a recolha de informação dispersa em catálogos, fanzines, panfletos, cartazes, etc.

Os movimentos que abordamos usam, muitas vezes, uma gíria própria, utilizando termos específicos cuja tradução implica a perda dessa mesma especificidade que os caracteriza. Optamos pela manutenção das designações, que procuramos esclarecer em nota ou no decorrer do texto.

A convocação de autores/indivíduos é acompanhada da sua apresentação sumária. No que se refere às citações, transcrevemo-las de acordo com a edição consultada.

Relativamente às imagens seleccionadas, introduzimos apenas as que pensamos contribuir, efectivamente, para desenvolver ou complementar os conteúdos abordados no texto.

## I

### 1 – A Cidade e os Novos Paradigmas

#### 1.1 - As Novas Normas do Uso do Tempo e a sua Relação com o Espaço.

Gianozzo: Há três coisas que o homem pode dizer que lhe pertencem: a fortuna, o corpo, ...

Lionardo: E qual será a terceira?

Gianozzo: Ah! É uma coisa extremamente preciosa. Estas mãos e estes olhos não são tão meus como ela.

Lionardo: Maravilha! E o que é?

Gianozzo: O tempo, meu caro Lionardo, o tempo, meus filhos.<sup>1</sup>

«Estamos com pressa. Estamos a acelerar. O século que agora termina, caracterizou-se por uma compressão do tempo.»<sup>2</sup>

A Revolução Industrial e as formas de industrialização dela decorrentes fizeram emergir um novo paradigma no que se refere ao entendimento do conceito de tempo. Se, até ao século XIX, tempo e espaço se encontravam abrangidos por um mesmo paradigma, ou seja, se a acção se encontrava directamente relacionada com o tempo necessário à sua realização através da condição específica do lugar, com o desenvolvimento da rede de transportes – o comboio como caso exemplar – tempo e espaço passam a ser enquadrados por modelos diversos. É neste sentido que Paul Virilio<sup>3</sup> fala da perda da conquista do mundo: de acordo com o autor, até à aceleração do tempo a uma escala mundial e ao nível da velocidade da luz, os jovens podiam partir à conquista do mundo, funcionando essa viagem como um

---

<sup>1</sup> ALBERTI, Leon Battista, *I Libri della Famiglia*, cit. por LE GOFF, Jacques, *Para um Novo Conceito de Idade Média. Tempo, Trabalho e Cultura no Ocidente*, Lisboa, Editorial Estampa, 1979, pág. 72.

<sup>2</sup> GLEICK, James, *Cada Vez Mais Rápido*, Lisboa, Temas & Debates, 2003, pág. 16.

<sup>3</sup> Paul Virilio, nascido em 1932, na cidade de Paris, tem-se destacado como filósofo contemporâneo através das suas análises sobre cultura, tecnologia, informação/comunicação, cidade, velocidade e poder.

ritual; hoje, porque os meios de transporte permitem percorrer um espaço alargado num período de tempo reduzido, perde-se a possibilidade de conquistar o mundo<sup>4</sup>.

A Revolução Industrial implica, se quisermos, a passagem de um tempo marcado pelo ritmo da manualidade para um tempo cuja cadência é a da máquina. O uso de dispositivos mecânicos como modo de aceleração, tanto dos meios de produção como dos meios de transporte e a valorização exacerbada da relação entre produção e tempo-de-produção originou a passagem de um tempo natural, aquele que decorre da utilização dos ritmos da Natureza (o nascer e o pôr do sol enquanto marcos do início e fim da jornada de trabalho) para um tempo onde impera a máquina, agora afecto às necessidades específicas da industrialização (como mostram os casos do taylorismo e do fordismo). O caminho-de-ferro é, por excelência, o emblema desta mudança. «A velocidade estabilizada apareceu com os comboios.»<sup>5</sup> Com a industrialização emergiu, também, a necessidade de pontualidade e, como consequência imediata, uma urgência de unificar os fusos horários em diferentes localizações, com vista à optimização dos períodos de funcionamento dos mercados. Anteriormente, eram irrelevantes pequenas diferenças nos acertos dos relógios pelos quais as populações geriam as suas vidas.

O tempo natural corresponde ao normal fluir dos acontecimentos, ainda não padronizados pela necessidade de precisão matemática própria da era da máquina. «Ao longo de quase toda a história, o tempo foi sendo fixado através de referências astronómicas – a Terra dá a volta, chama-se um dia. Isso já não acontece.»<sup>6</sup> Mas, nesta época em que a aceleração começava a tomar forma, o tempo formava-se a partir de uma nova ordem: uma nomenclatura baseada em inúmeras porções divididas que contabilizavam matematicamente todos os momentos da actividade humana. Uma consequência da aniquilação da antiga relação entre espaço e tempo foi a perda da

---

<sup>4</sup> VIRILIO, Paul, *Cibermundo: A Política do Pior*, Lisboa, Teorema, 2000, pág. 52 e 53.

<sup>5</sup> GLEICK, James, *Cada Vez Mais Rápido*, Lisboa, Temas & Debates, 2003, pág. 51.

<sup>6</sup> *Op. Cit.*, pág. 12.

paisagem estática: «O caminho-de-ferro deixava os passageiros espantados, ao levar as características familiares da paisagem a flutuarem pelo seu campo de visão *a alta velocidade.*»<sup>7</sup> Este espanto, decorrente da visualização de uma “paisagem estática” a alta velocidade, implica uma reorganização da percepção humana de acordo com a velocidade de visionamento da paisagem.

Desta revolução não podemos excluír as questões da comunicação. Uma vez mais, o desenvolvimento das tecnologias associadas à evolução da rede de meios de comunicação proporcionando, deste modo, a instantaneidade das mesmas, conduz à aceleração do ritmo de vida e à perda da relação de dependência entre tempo e lugar. A informação circula apesar, ou além do território a que esta se refere. «Vista numa escala de séculos, a aceleração começou há muito tempo. A imprensa entrou pelo mundo moderno (...) ao longo de muitas gerações humanas. Não admira que, mais tarde, os nossos bisavôs tenham achado que os telefones se espalharam rapidamente! Eles e os seus filhos viram as alterações trazidas à sociedade, instantaneamente segundo parecia, pela chegada da rádio e, mais tarde, da televisão.»<sup>8</sup>

O processo de aceleração da vida decorrente da Revolução Industrial conhece o seu máximo fulgor no presente. Nos últimos anos, os avanços científicos possibilitaram circunscrever a terra com comunicações em tempo real - «O tempo e o espaço, com a informática, tendem a contrair-se, ao ponto de perderem a localização e a temporalidade.»<sup>9</sup>

Partindo destes pressupostos históricos e da sua “natural” evolução, Paul Virilio constrói um discurso filosófico muito próprio (que abarca inúmeros tópicos relacionados com o tempo, com o espaço e com a velocidade) sobre as consequências

---

<sup>7</sup> GLEICK, James, *Cada Vez Mais Rápido*, Lisboa, Temas & Debates, 2003, pág. 51.

<sup>8</sup> *Op. Cit.*, pág. 73.

<sup>9</sup> SALMON, Jean – Marc, *Um Mundo a Grande Velocidade – A Globalização, Manual de Instruções*, Porto, Ambar, 2002, pág. 31.

decorrentes da complexidade da conjuntura de um progresso desmesurado, que considera cada vez mais dramáticas. Segundo Virilio vivemos agora no limite. O limite da velocidade, tal como a teoria da relatividade determina, impondo o limite máximo à “velocidade da luz”<sup>10</sup>. A velocidade da luz, “domesticada” como hoje a conhecemos, não tem relação com o tempo histórico/mundial. Essa velocidade pode, por um lado, ser encarada como um sinónimo máximo do desenvolvimento da rapidez tecnológica e, por outro, como um dos paradigmas e uma das causas do elevado índice de novidade, caracterizado por uma alta percentagem de inovação em todas as extensões da sociedade e que acabam por criar crises de adaptação ao que é novo.

O facto de, em teoria, haver a possibilidade da velocidade poder aumentar, nomeadamente na transitoriedade e no aparecimento das novidades, conduz ao que Alvin Toffler<sup>11</sup> considera ser o “choque do futuro”. Este novo ritmo ligado a um impulso de aceleração que, entre outras coisas, conduz a um novo confronto dos indivíduos com excessivas novas situações desencadeando, caso «...o homem não aprender depressa a controlar o ritmo de mudança (...) [a] um colapso adaptacional maciço.»<sup>12</sup>

Por isso, as novidades tecnológicas permitem o melhor e o pior. Pondo-as em termos menos abrangentes e mais quotidianos, teoricamente, facilitam a comunicação e a eficiência. Mas existe aqui um paradoxo, tanto ao nível da comunicação como da eficiência. O paradoxo da eficácia da comunicação é sintomático de todas as contradições de que vive o mundo acelerado. A comunicação, apesar de poder ser mais rápida, pode tornar-se menos enriquecedora e mais indistinta, na medida em que pode adquirir características que tendem, cada vez mais, a uma massificação das formas de discurso. A perda do espaço e a miniturização do planeta Terra, consequente da

---

<sup>10</sup> 299.792,4586 km/s - A velocidade da luz no vácuo é constante.

<sup>11</sup> Alvin Toffler nasceu a 3 de Outubro de 1928, nos Estados Unidos da América. Aborda temas como a revolução digital, tecnológica e comunicacional. Das suas obras mais importantes destacam-se “O Choque do Futuro” e “A Terceira Vaga”, ambos editados em Portugal pela Livros do Brasil.

<sup>12</sup> TOFFLER, Alvin, *O Choque do Futuro*, Lisboa, Livros do Brasil, 1990, pág. 8.

facilidade de comunicação e de trânsito (com os meios de transporte) permitiram, por exemplo, a aproximação a um processo de globalização cultural.

A uma escala histórica, ainda é recente a capacidade de comunicar em tempo real com alguém que se encontra no outro lado do mundo. Apesar disso e tendo em conta o grau de evolução que se registou no século XX e o que pauta o início do século XXI, vive-se agora o apogeu das inúmeras possibilidades de usufruir dessa celeridade. «O tempo mais rápido é o tempo real. (...) A comunicação em tempo real significa acompanhar»<sup>13</sup>. Pode-se, desta forma, sintetizar muitas das permissas inerentes a esse tempó denominado como real. A instantaneidade que advém do uso tecnológico das propriedades da luz permite, então, o tempo real entre distâncias suficientemente díspares para que se considere que

«(...) recorremos a uma constante cosmológica (...) que representa o tempo de uma história sem história e de um planeta sem planeta, de uma Terra reduzida à imediatidade (...) de um tempo reduzido ao tempo, isto é, ao que passa instantaneamente. É (...) um extermínio do espaço-mundo (...) e de um tempo – o tempo dos homens – em benefício de um outro espaço e de um outro tempo.»<sup>14</sup>

Outra das consequências que advém do excesso e velocidade da informação à escala planetária – fazendo do planeta uma “Aldeia Global”<sup>15</sup> – é o tédio. O tédio provém do excesso de oferta. “Está tudo à mão de semear”. Tudo parece ser fácil e, naturalmente, tudo se torna banal, a tal ponto que há uma tendência para querer assimilar toda a oferta e nenhuma em particular. Os indivíduos transformam-se em devoradores de algo que não têm tempo para absorver e, deste modo, acabam por se basear em opiniões formuladas a partir de conhecimentos mais ou menos superficiais sobre esses mesmos assuntos, sendo um exemplo paradigmático o *name-dropping*, que

---

<sup>13</sup> GLEICK, James, *Cada Vez Mais Rápido*, Lisboa, Temas & Debates, 2003 págs. 63 a 65.

<sup>14</sup> VIRILIO, Paul, *Cibermundo: A Política do Pior*, Lisboa, Teorema, 2000, pág. 88.

<sup>15</sup> Conceito desenvolvido por Marshall McLuhan (1911/1980).

tanto caracteriza os discursos sobre inúmeros produtos culturais. Muitas vezes, fala-se de algo mencionando tendo por base a sua sinopse, sem haver tempo para analisar com rigor o conteúdo em si.

O excesso também parece tornar as pessoas passivas face aos acontecimentos e um evento pode, muitas vezes, ser absorvido apenas de “forma cerebral”: já se sabe à partida o que esperar, então, procura-se apenas constatar se o momento está a corresponder às expectativas criadas *à priori*.

Hoje existem pessoas que vivem à distância de um *click*. A internet tornou-se uma “instituição” no que respeita à informação gratuita. Livros, discos, filmes, fotografias, exposições virtuais, canais de conversa, etc., tornam o lar num paraíso de descoberta à distância. Um disco rígido pode tornar-se, por exemplo, numa miniatura de uma biblioteca, conferindo uma ruptura para com os processos de arquivagem tradicionais e físicos. Hoje em dia, um *software* como o *soulseek*<sup>16</sup>, permite a partilha, principalmente de música, de colecções infindáveis de discos que excedem qualquer divisão de um lar. E não há tempo para consumir tudo o que se obtém numa descoberta que se quer incessante. Deste modo, parece existir a necessidade de um saber sincrónico, que caracteriza a aparente urgência que invade as pessoas, apressando-as. Muitos dos indivíduos das gerações mais novas assentam a sua sabedoria numa aprendizagem “na diagonal”<sup>17</sup>. Ler na diagonal, ouvir na diagonal, ver na diagonal – são acções que reflectem a superficialidade com que inúmeras pessoas, hoje em dia, são educadas. Por exemplo, um indivíduo associa o nome de um determinado artista a uma “obra” sem existir um *background* sólido capaz de contextualizar tanto o artista como a obra.

O excesso de comunicação acaba, muitas vezes, por tornar o que se comunica obsoleto. É uma ideia soberanamente apontada por Gilles Lipovetsky no texto «sedução

---

<sup>16</sup> *Software* de partilha de ficheiros que permite aos *users* acederem aos ficheiros uns dos outros.

<sup>17</sup> Entenda-se o (abordar) “na diagonal” como a forma de caracterizar os saberes adquiridos através de uma atitude superficial.

*non-stop*», da obra “A Era do Vazio”<sup>18</sup>, que retrata, precisamente, o paradoxo da superficialidade e do vazio numa era em que está tudo ao dispôr dos indivíduos através de informação ininterrupta. A internet acentuou, de forma abrupta, a ideia de que «(...) o processo de personalização promoveu e incarnou maciçamente um valor fundamental, o da realização pessoal, do respeito pela singularidade subjectiva, da personalidade incomparável (...)»<sup>19</sup>, que desencadeou o narcisismo desmesurado em que o espelho deu lugar ao ecrã para uma celebração do ego. A proliferação de *blogs*<sup>20</sup>, *fotologs*<sup>21</sup>, *live journals*<sup>22</sup> ou *myspaces*<sup>23</sup> permitem exteriorizar essa realização pessoal a uma comunidade onde o «(...) comunicar por comunicar exprime-se sem outro objectivo além do de se exprimir e ser registado por um micropúblico (...)»<sup>24</sup>, levando o narcisismo a revelar-se «(...) como noutros lugares, a sua convivência com a dessubstancialização pós moderna, com a lógica do vazio.»<sup>25</sup> Estas comunidades revelam, à partida, uma personalidade padrão em que o sujeito almeja ou tem como desígnio uma personalidade incomum e mostra que, infelizmente, a emancipação criativa nem sempre é sinal de bons resultados. A ideia de que temos os recursos para fazer algo revela-se, por vezes, enganadora, num mundo em que essa liberdade se torna opressora, tal é o excesso de manifestações que primam pela mediocridade.

A abertura dos espaços *on-line* atrás referidos, serve como plataforma para todos contribuírem com a sua opinião o que, apesar de ser um bom princípio democrático, cria um desregramento no qual é, por vezes, difícil encontrar qualidade.

---

<sup>18</sup> LIPOVETSKY, Gilles, *A Era do Vazio – Ensaio Sobre o Individualismo Contemporâneo*, Lisboa, Relógio D’Água.

<sup>19</sup> LIPOVETSKY, Gilles, *A Era do Vazio – Ensaio Sobre o Individualismo Contemporâneo*, Lisboa, Relógio D’Água, pág. 9.

<sup>20</sup> *Blog (Weblog)* é um espaço *on-line*, com actualizações frequentes, dedicado, muitas vezes, a um assunto específico. Neles são expostas ideias que podem ser comentadas. Podem também funcionar como diários, como *sites* improvisados ou divulgadores de campanhas.

<sup>21</sup> Semelhante aos *blogs*, mas com maior ênfase no carácter fotográfico.

<sup>22</sup> Diários *on-line* que, por norma, podem ser vistos e comentados por todos os visitantes ou por apenas um grupo restrito de indivíduos autorizados.

<sup>23</sup> Espaços *on-line* que podem servir como divulgação pessoal nos mais diversos quadrantes. Desde simples diários até música, fotografia e vídeos.

<sup>24</sup> LIPOVETSKY, Gilles, *A Era do Vazio – Ensaio Sobre o Individualismo Contemporâneo*, Lisboa, Relógio D’Água, pág. 16.

<sup>25</sup> *Idem.*

Hoje todos têm espaço para serem “cronistas” mas tal não quer dizer que as suas crónicas tenham relevância. E quando a qualidade se dissemina na mediocridade e na superficialidade a sociedade acaba por ficar mais pobre. É uma situação tão injusta para os “emissores” como para os “receptores”.

Os avanços tecnológicos e a velocidade na comunicação desregraram a perceptibilidade de um mundo em que a informação, que podia ser benéfica, agora confusa, dificulta a compreensão do mundo e das pessoas. Se, anteriormente, não era fácil ser-se autor, devido à dificuldade de acesso aos meios de comunicação e difusão, hoje, a democratização das mais diversas plataformas de informação, pelo excesso, tornam confusa a selecção e consequente autoria.

## 1.2 - Homem na Multidão Solitária – de Edgar Allan Poe a David Riesman.

A personagem que Allan Poe<sup>26</sup> descreve ao longo do conto “Homem na Multidão”<sup>27</sup> é característica de uma nova vida na cidade, fruto do processo que decorre das revoluções tecnológicas do século XIX. Trata-se de um indivíduo só, no meio de tantos outros, deambulando sem propósito, que se revela apenas no delírio da incessante procura de estar rodeado por muita gente. É um ser em anonimato.

O facto da população ter aumentado (durante Revolução Industrial, a população urbana aumentou devido à produção de bens alimentícios em massa, que podiam ser armazenados e chegar a um mais vasto número de pessoas. A expansão da rede ferroviária desempenhou um papel fundamental na ligação das zonas mais ricas às mais pobres) e ter rumado à cidade gerou o conceito de multidão.

O homem na multidão torna-se um paradigma do indivíduo emiscuído na massa populacional. Vive a rua, divagando pelos ambientes cambiantes, próprios das novas propostas emergentes nas cidades. É um ser que se perde pelo prazer do aleatório, regozija o anoitecer, penetrando na multidão que se apressa para o lar e prossegue, noite fora, por ambientes de boémia, celebrando a plenitude da vida urbana.

A casualidade é, também, reflexo do desenvolvimento da indústria de diversão nocturna, a qual passa não só pelos lugarejos e tabernas, mas pelos

---

<sup>26</sup> Escritor nascido no ano de 1809 nos Estados Unidos da América, em Boston,. Viveu entre este país e Inglaterra, onde cumpriu algum tempo da sua infância e fez os seus estudos. Apesar de ter voltado para a América, foi em Inglaterra e na Europa que teve maior reconhecimento, principalmente através da sua obra “Homem na Multidão”, traduzida, anos mais tarde, por Baudelaire, seu grande admirador.

<sup>27</sup> Conto incluído em: POE, Edgar Allan, *Histórias Escolhidas Por Um Psicopata*, Lisboa, Fio da Navalha/Saída de Emergência, 2005.

bordéis que acabam por ser o destino de muitas mulheres que chegam à cidade com a esperança de uma vida que não encontram.

O filme/romance “Milagre Segundo Salomé”<sup>28</sup> apresenta, precisamente, um retrato dessa realidade ao contar a história de «Salomé, uma jovem vinda da província, é uma das muitas raparigas que animam um dos mais conhecidos bordéis de Lisboa; mas é uma rapariga tão especial que um dia um senhor de posses convida-a para viver em sua casa e apresenta-a à alta sociedade de Lisboa»<sup>29</sup>.

O homem na multidão vive os ambientes como um *outsider*, que faz questão de ver mas, ao mesmo tempo de se manter sempre de fora, de viver uma experiência crítica que lhe dê, futuramente, qualquer tipo de aprendizagem; talvez o próprio Allan Poe quisesse compreender os diletantes do seu tempo e, com isso, captar o porquê da vida nocturna reservada a boémios e homens solitários. Num misto de *voyeur* e participante, Poe persegue este homem e acaba por ser, também ele, um ser que procura a sugestão na multidão.

Já o sociólogo americano David Riesman<sup>30</sup>, nos anos 60, através da sua obra “The Lonely Crowd”<sup>31</sup>, apresenta-nos a emergência de um novo tipo de estereótipo na população, que se afasta de uma vida mais tradicional circunscrita ao ambiente familiar ou a pessoas de confiança, integrando uma multidão “Other-Directed”, guiada pela norma (que hoje se acentua cada vez mais) do consumo, da moda e da informação massificada. A Multidão Solitária é composta por um conjunto de pessoas individualistas que se integram na engrenagem de uma sociedade de indivíduos próximos fisicamente e afastados em espírito de

---

<sup>28</sup> Filme de Mário Barroso baseado no romance de José Rodrigues Migueis.

<sup>29</sup> Excerto da sinopse do filme que se pode encontrar em [www.madragoafilmes.pt/salome](http://www.madragoafilmes.pt/salome).

<sup>30</sup> Sociólogo americano nascido em 1909 que foi reconhecido pela sua obra “The Lonely Crowd” (“A Multidão Solitária”).

<sup>31</sup> RIESMAN, David, *The Lonely Crowd*, New Haven, Yale Nota Bene, 2001.

comunhão. Esta massa tem como ideias as que vão sendo “estipuladas” pelos omnipresentes *media*, que gerem uma rede similar à proposta por George Orwell<sup>32</sup> no fatalismo de “Mil Novecentos e Oitenta e Quatro”<sup>33</sup>, onde o controlo é total e a informação (manipulada) é a estritamente necessária para o entretenimento da população ou para o enaltecimento do poder. Na sociedade do “Mil Novecentos e Oitenta e Quatro” chega-se, inclusivé, à modificação da linguagem – através da criação de uma outra, a *novilíngua* -, com vista a aniquilar as dúvidas decorrentes do próprio acto de pensar. Se tomarmos como certo que pensamento e linguagem andam a par e que a existência de um depende da outra, poderemos argumentar que a *novilíngua* de Mil Novecentos e Oitenta e Quatro, uma língua gerada da depuração de todas as palavras com sentido dúbio ou com significações estranhas à vontade do poder, representa uma forma de controlo fortíssima sobre os cidadãos pois, mais que determinar uma sanção exterior, intromete-se no próprio acto de pensar.

Atente-se no que, presentemente, está a acontecer com a multidão da área metropolitana de Lisboa. O facto de se fazer notar uma intensificação da distribuição de jornais nas estações de transportes públicos, nomeadamente de metro e caminhos-de-ferro, são indícios (discutíveis) de que, cada vez mais, a massificação é uma arma cuja serventia é controlar a informação que chega à população que, “inocentemente”, faz aumentar a tiragem destes periódicos sustentados por várias páginas de publicidade. A multidão desloca-se nos transportes, alienada do caminho e lê, sem filtrar, tudo o que lhe chega em quatro ou cinco páginas de um jornal de tiragem considerável e de credibilidade

---

<sup>32</sup> Escritor nascido em 1903. O seu verdadeiro nome é Eric Arthur Blair. Teve uma vida complexa, entre a penúria dos vagabundos de Londres e a Guerra Civil Espanhola, onde combateu ao lado dos anarquistas. As suas ideias políticas estavam próximas do socialismo mas não militou em nenhum partido. As suas principais obras, “Animal Farm” e “Mil Novecentos e Oitenta e Quatro”, são mesmo uma crítica à forma como o socialismo estava a ser usado para esconder uma máquina totalitarista. A visão que nos apresenta é muito fatalista.

<sup>33</sup> ORWELL, George, *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro*, Lisboa, Antígona, 1997.

duvidosa. A multidão uniformizada pelos periódicos gratuitos é uma imagem que, se George Orwell estivesse vivo, presenciaria com horror, qual vaticínio da cada vez maior dissolução da individualidade no meio da multidão<sup>34</sup>.

Outros exemplos recentes, que vieram a reforçar a solidão, são os *walkmans* (ou os mais actuais *disckman* e leitores de mp3<sup>35</sup>) - que dão oportunidade ao indivíduo de se alhear, através do prazer de ouvir música, de uma realidade que se torna colateral -, ou os telemóveis que permitem estar em contacto mais directo com alguém que se encontra longe do que com outros indivíduos que estão por perto. A caminhar, nos transportes públicos, no meio do trânsito, dispositivos como estes permitem não só criar uma realidade paralela (que, no fundo, faz parte da realidade que alheia o indivíduo) como permitem, também, completar os necessários “espaços e tempos mortos”. Auto-rádios e *walkmans* são indispensáveis à rotina de não-lugares que um melómano necessita de percorrer no seu dia-a-dia. São, também, objectos que fazem parte da linha de consumo da multidão.

Os personagens que compõem a multidão demonstram ter a necessidade de consumir para serem reconhecidos. Os produtos, assim como a sua quantidade, são usados para fazer transparecer um determinado *status* e um determinado estilo de vida. O trabalho (tendo como referência a linguagem da publicidade) da artista Barbara Kruguer é um exemplo da representação e denúncia do consumo. A obra “I Shop Therefore I am” salienta a «(...) manipulação publicitária e o poder da imagem perante as quais se subjugam as vítimas, a massa. Fica a descoberto na

---

<sup>34</sup> Num artigo publicado recentemente no Diário de Notícias, são apontadas críticas face a esta erosão do espaço público protagonizada pela (excessiva) instalação de ecrãs, pela (demasiado) presente música ambiente, bem como pelo excesso de publicidade. As críticas denunciam como toda esta conjuntura potencia a propagação de mensagens que podem levar a que haja uma uniformização do modo de vida da população (quando incentivam ao consumo); podem, por serem novos motivos de distração/alienação, fazer com que os indivíduos se isolem mais e são causadoras de um ambiente nocivo à saúde pública, com o *stress* na primeira linha.

<sup>35</sup> Tipo de ficheiro áudio comprimido digitalmente.

sua obra a fragilidade da condição humana (...)»<sup>36</sup>, principalmente no que respeita ao desejo que é fruto da propaganda, muitas vezes enganosa e perversa, ao mesmo tempo que apresenta produtos ardidamente tentadores. Não é por acaso que a leitura da obra de David Riesman parece ser fulcral para quem estuda marketing e analisa o comportamento da população face ao consumo. A multidão, embora anónima, tem, ou procura ter, os seus cânones de individualidade. Precisa de se afirmar exteriormente, pela roupa, pelo corte de cabelo, pelos acessórios, pelo que lê nos transportes públicos. É apenas desta forma que o indivíduo tenta destacar-se na multidão, uma vez que a uniformização da moda (um dos maiores contributos para esta standardização é a expansão, ao nível global, de marcas como, por exemplo, as das multinacionais ZARA e H&M), dos jornais gratuitos, etc., não deixa grande espaço de manobra a quem vive para apreciar a multidão e não para se diluir nela e nos seus destinos.



Figura 1 – Barbara Kruger, *Untitled*, 1987.

---

<sup>36</sup> LEDO, Agar, «Barbara Kruger – Onde Há Poder Há Resistência», W-Art, n°5, 2005, págs. 45.

É sabido que hoje a própria comunicação escrita, através de conversas em *chat rooms*<sup>37</sup>, na internet ou via *sms*<sup>38</sup>, gerou uma nova forma de usar a escrita, afunilada em abreviaturas, que tem tendência a castrar os pensamentos mais complexos em prol de uma terminologia mais pobre e mais imediatista, aprofundando uma ideia de “não - partilha” no seio da multidão solitária, sugerida por Riesman.

O caso das comunidades do espaço cibernético possibilitado pela *web* cria, através da ilusão de proximidade, uma auto-exclusão do indivíduo face à realidade. Mas, na verdade, a solidão caracteriza a típica relação entre um sujeito e uma vasta população desconhecida.

---

<sup>37</sup> *Chat Rooms* funcionam como uma espécie de espaço/fórum *on-line* onde se desenrolam todo o tipo de conversas sobre os mais diversos assuntos e com todo o tipo de objectivos. Podem facultar conversas “públicas” num *room* em que participem muitos usuários, ou terem um pendor íntimo e particular em *rooms* privados. Os *chat rooms* são fornecidos por serviços como, por exemplo, o *Irc* ou o *Msn Messenger*.

<sup>38</sup> *SMS*, sigla para *Short Message Service*. Mensagens escritas que podem ser enviadas e recebidas pela generalidade dos telemóveis e por alguns telefones fixos.

### 1.3 - O Flâneur – Baudelaire

O *flâneur*, em Baudelaire<sup>39</sup>, simboliza:

« (...) a personalidade descomprometida e (...) o intérprete perspicaz da modernidade, é a personificação da ambiguidade típica da cidade moderna. Produto híbrido, resultado dos cruzamentos das modernas multidões com a lógica do consumo de massas, o *flâneur* alimenta-se e disfarça-se de umas e de outra. Da sua anónima e diletante versatilidade, o *flâneur* retira uma capacidade muito particular para “ver” a modernidade e devolver, dela e das suas múltiplas representações e redes de significação, uma imagem fiél, porque paradoxalmente, translúcida, e consistente, porque volátil e transitória.»<sup>40</sup>

Ao tentar compreender quem é o *flâneur* é necessário entender o contexto da modernidade, palavra que é obrigatória na caracterização da obra e do pensamento de Baudelaire, o poeta cujo objecto primordial de inspiração era o ambiente urbano da cidade de Paris, principalmente a desgostosa Paris dos marginais que se torna, «(...) pela primeira vez, um objecto da poesia lírica.»<sup>41</sup> A realidade mais negra e perecível - onde predominavam a pobreza, a delinquência, a prostituição e o crime -, desta cidade contrastava em tom absurdo com uma mais visível capital cosmopolita do luxo, da moda e das grandes inovações tecnológicas, pelas quais Baudelaire também nutria admiração.

«Num ensaio sobre o poeta, T.S. Eliot sugeria que Baudelaire foi o primeiro artista do século XIX que soube dar expressão à beleza dos

---

<sup>39</sup> Escritor/poeta francês nascido em Paris no ano de 1821. A sua vida oscilou entre as complicadas relações familiares, a boémia e as dificuldades financeiras – aspectos que, apesar de tudo, fomentaram a criação de diversos escritos. A sua obra chave denomina-se “Les Fleurs du Mal”.

<sup>40</sup> FORTUNA, Carlos (org.), *Cidade, Cultura e Globalização*, Lisboa, Celta, 2001.

<sup>41</sup> BENJAMIN, Walter, *Paris, a Capital do Séc. in XIX*, FORTUNA, Carlos (organizador), *Cidade, Cultura e Globalização*, Lisboa, Celta, 2001, pág. 74.

lugares de passagem e dos meios de transporte (...) “a poésie des départs, a poésie des salles d’attente”»<sup>42</sup>

Paris parecia ser tentadora. A cidade, que denunciava a realidade de um capitalismo que Karl Marx<sup>43</sup> havia descrito como potenciador do aumento da lacuna entre pobreza e riqueza – os pobres cada vez mais pobres, os ricos cada vez mais ricos –, era vista com admiração pelos estrangeiros. Galerias, «(...) centros destinados ao comércio de artigos de luxo (...)»<sup>44</sup>, fabricados com as mais recentes tecnologias de engenharia e arquitectura, eram o protótipo dos centros comerciais de hoje. Motivos de deslumbramento, tanto pela variedade e sumptuosidade dos produtos apresentados como pela sua disposição em «(...) corredores com tectos envidraçados e entablamentos de mármore que atravessam blocos inteiros de edifícios (...)»<sup>45</sup>, constituíam a Paris que, alguns anos depois da proliferação destas galerias (sensivelmente entre 1822 e 1940), viria a receber a grande Exposição Universal de 1867, curiosamente no mesmo ano da morte de Baudelaire. O evento, que elevava o expoente capitalista e da vida de sonho, omitia, obviamente, a penúria que também caracterizava Paris. Era, também, uma cidade pródiga para o consumo e mostrava indícios do “Mall”, o epíteto em inglês para zona comercial, que Jean Baudrillard<sup>46</sup> usaria para descrever o espaço onde se dá a deambulação consumista. É um espaço que oferece «(...) o conforto jamais experimentado de passear a pé sem finalidade entre estabelecimentos que oferecem tentações directas (...)»<sup>47</sup>.

---

<sup>42</sup> BOTTON, Alain de, *A Arte de Viajar*, Lisboa, Dom Quixote, 2004, pág. 41.

<sup>43</sup> Nasce em 1818. Filósofo, sociólogo e economista alemão entrega-se desde novo à actividade política. Amigo de Friedrich Engels; em 1848 redigem em conjunto o “Manifesto do Partido Comunista”, no qual estudam a sociedade capitalista e as classes sociais. “O Capital” é outra obra de referência da sua autoria.

<sup>44</sup> BENJAMIN, Walter, *Paris, a Capital do Séc. in XIX*, FORTUNA, Carlos (organizador), *Cidade, Cultura e Globalização*, Lisboa, Celta, 2001, pág. 67.

<sup>45</sup> *Idem*.

<sup>46</sup> Filósofo nascido em França a 29 de Julho de 1929.

<sup>47</sup> BAUDRILLARD, Jean, *A Sociedade de Consumo*, Edições 70, Lisboa.

Baudrillard revela, desta forma, factores que conduzem à deambulação. O espaço comercial era parte integrante do espaço urbano, sendo também uma das causas para a *flânerie*. Mas havia mais para além do consumo de produtos. Havia a necessidade de consumir e explorar todos os cantos da cidade. O *flâneur* que «(...) passeia absorto, na plenitude da urbe (...) extasia-se com a vida da cidade, extrai-lhe todo o sumo e leva-o para a poesia (...)»<sup>48</sup>. Um personagem alienado, segundo W. Benjamin, mas também o personagem que, em Paris, estabelece inicialmente uma ligação, até então impensável, entre desfavorecidos e abastados, ao entregar-se às zonas de Paris mais marginais e ao reconhecer nelas e na vida dos seus habitantes um enorme potencial de interesse.

O *flâneur* é mais que uma categoria descritiva que circunscreve um grupo de burgueses parisienses que dispunham de tempo e conforto material para poderem interessar-se por algo que designaremos como “espectáculo público enquanto forma de entretenimento”. O *flâneur*, ancorado no quotidiano, encontra uma forma analítica e participa adoptando, perante os mais diversos motivos – desde a sinalética às características das pessoas -, uma atitude de quem quer conhecer.

A *flânerie* representa, então, uma forma de experienciar a rede metropolitana que é entendida como motivo literário. É caracterizada por uma imagem de comodidade face à multidão e por uma oscilação entre a alienação e a pura satisfação do ego. Simultaneamente, o *flâneur* ilustra a personagem ambígua que confere algum sentido ao labirinto urbano, pois tanto se perde no meio da comunidade abastada das galerias de Paris como deambula por outras ambiências, fruindo de ambas enquanto objectos de consumo. É o indivíduo que integra todo o tipo de multidões desejando e perseguindo o bizarro, o inesperado e o misterioso, tal como o homem na multidão de Allan Poe, o que penetra tanto na claridade como na penumbra, integrando e representando ambas, podendo ser visto como uma figura de síntese entre o homem moderno e a cidade. A

---

<sup>48</sup> PADIN, Román, «Gesamtkunswerk – Baudelaire e o mundo do Flâneur», W-Art, nº 3, 2004, pág. 37.

metrópole é o sítio livre para a *flânerie*, que não teria sentido num contexto em que a natureza dominasse. Só no centro urbano é que estão os motivos necessários à interiorização, à interpretação e à imaginação, pois apenas a civilização promove a pulverização de ambientes estetizados necessários à *flânerie*.



Figura 2 – *Flâneur*.

O *flâneur* condensa, num só ser, aspectos próprios do alheamento patente na atitude *blasé* com a curiosidade perversa do *voyeur* e, ainda, o aspecto apumado do *dandy*. Concilia todas estas características porque gosta do aleatório e tem poder para andar sem propósitos aparentes, de se introduzir no alheio e de o fazer com elegância. Move-o o desejo de conhecimento.

A vermos no *flâneur* uma personagem com características políticas (conscientes ou não), tal como W. Benjamin o reconheceu, podemos concluir, tal como o autor, que a divulgação do “Manifesto do Partido Comunista” reduziu a importância dessa provável postura política – a de poder “representar” e divulgar a cultura de diversas tipos populacionais. O texto de Marx e Engels analisa qual a relação existente entre as diferentes classes sociais, pondo um ponto final ao desconhecimento existente no meio social de umas em relações às outras. É importante perceber que a classe média era

pouco consciente acerca da classe operária. Ora se o *flâneur*, através da sua condição de *vouyer*, estabelecia a ponte entre as diversas classes, uma análise sociológica e histórica da luta dessas classes reduz a importância dessa ligação.

#### 1.4 - Visitas Dadaístas e a Deriva Situacionista

«Space does not exist until it is explored. One creates space by running, leaping dancing, climbing through it»<sup>49</sup>

Do Cabaret Voltaire em Zurique, a partir de 1916, personalidades como Tristan Tzara<sup>50</sup>, Hugo Ball, Hemming Hennings ou Richard Huelsenbeck, proclamavam “Dada” dando vida a uma panóplia de atitudes (anti)artísticas radicais. Dada, diziam, era uma expressão que não significava nada em especial mas que podia, também, significar tudo. A palavra Dada foi encontrada num dicionário Larousse aberto ao acaso. Revelou-se bastante adequada a uma corrente que assumiu a cisão com a arte do passado – “a arte da derrocada do passado”.<sup>51</sup>

Podendo, com alguma legitimidade, serem associados ao niilismo, por negarem peremptoriamente os valores instituídos e não apresentarem propostas estruturadas, os dadaístas constituíram, então, uma vanguarda que desejava romper com o estado de desencanto e entorpecimento que caracterizava o pós-Primeira Guerra Mundial. Desmistificaram a arte através do uso de uma espontaneidade própria de quem se entrega deliberadamente ao acaso e ao improviso, facto visível através das suas manifestações de prosa poética (muitas vezes desprovidas de nexos), *performances* no Cabaret Voltaire, pintura selvagem, desconstrução musical e, basicamente, em todo o tipo de actividades que uma imaginação atroz e arrojada podia conceber. Sem esquecer que «Toda a obra pictórica ou plástica é inútil...»<sup>52</sup>

---

<sup>49</sup> V/A, *Days of War, Nights of Love – Crimethink for Beginners*, USA, Crimethinc, 2001, pág. 208.

<sup>50</sup> Autor dos mais conhecidos manifestos dadaístas desde 1916, publicados em volume pela primeira vez em 1924, nas edições Jean Budry, com desenhos de Francis Picabia. Em Portugal foram editados muitos anos mais tarde pela Hiena: TZARA, Tristan, *Sete Manifestos DADA* Lisboa, Hiena, 1987.

<sup>51</sup> Título atribuído por Greil Marcus ao capítulo que analisa o dadaísmo. MARCUS, Greil, *Marcas de Baton, uma história secreta do século vinte*, Lisboa, Frenesi, 1999.

<sup>52</sup> TZARA, Tristan, *Sete Manifestos DADA*, Lisboa, Hiena, 1987, Pág. 14.



Foi a 14 de Abril de 1921, numa época em que o movimento dadaísta estava já a caminho da decadência, que alguns deles se juntaram em frente à igreja de Saint-Julien-le-Pouvre, na cidade de Paris, para uma investida que inaugurou um ciclo de visitas aos “locais banais” da cidade. O encontro, marcado para as três da tarde, havia sido divulgado através de um comunicado à imprensa e, ainda, com a distribuição de *flyers* pela rua. No *press-release*, o convite era endossado a amigos e inimigos e indicava a realização de uma visita às divisões daquela igreja alertando, contudo, para o facto de a visita não simbolizar qualquer tipo de crítica ao clérigo<sup>54</sup>: «Something can still be discovered in the garden, in spite of it's familiarity to tourists. This is not an anti clerical demonstration (...) but rather a new interpretation of nature applied, this time, not to art but to life»<sup>55</sup>



Figura 4 – Visita dadaísta a Saint Julien le Pauvre, 1921.

---

<sup>54</sup> Aqui, é interessante referir que um dadaísta de Berlim, Johannes Baader, se auto proclamava como sendo Jesus Cristo, algo que embaraçava muitos apologistas de Dada. Baader chegou a gritar numa catedral: “Cristo é uma salsicha”. MARCUS, Greil, *Marcas de Baton, Uma História Secreta do Século Vinte*, Lisboa, Frenesi, 1999, pág. 371.

<sup>55</sup> CARERI, Francesco, *Walkscapes – Walking as an Aesthetic Practice*, Barcelona, GG, 2003, pág. 75.



deixavam marcas nos percursos que inauguravam.<sup>58</sup> No entanto, são os dadaístas os primeiros a gravar esses registos de forma intencional, conscientes que estavam de não existir qualquer carácter utilitário nos mesmos.

André Breton reconheceu a visita como um projecto falhado<sup>59</sup>. No entanto, é de salientar a tentativa de superar a acção criativa em e para círculos fechados de indivíduos (e da realização da arte em cativeiro), transpondo-a para a rua. As outras visitas anunciadas contemplariam o Museu do Louvre, Buttes-Chaumont, Saint-Lazare Station, Mont du Petit Cadenas e o Canal de l'Ourcq.

Este pequeno “evento falhado” inaugurou um rol de acontecimentos artísticos relacionados com o espaço público. Até então, a transposição da arte para fora dos seus espaços habituais resumia-se a pouco mais do que a colocação de peças nesse espaço – o espaço público<sup>60</sup>. Os dadaístas, com esta acção, transportaram o indivíduo para o local real expondo-o, simultaneamente, como criador e usufruidor desse próprio espaço. Este entendimento difere do abandono do atelier por parte dos pintores que começaram a pintar no exterior, pois estes usavam o espaço como modelo, enquanto os dadaístas o usavam como espaço potencial para desencadear acções propriamente ditas preconizando, também, um caminho que, mais tarde, muitos artistas desenvolveram através dos *happenings*<sup>61</sup>.

Ao agirem desenvolvendo uma acção limitada no tempo e no espaço, apenas registada através de meios fotográficos ou gráficos, tornam-se nos percursos das acções dos anos 60, também estas situadas em contextos espaço-temporais e registadas posteriormente. No fundo, à semelhança do alargamento do campo de objecto artístico

---

<sup>58</sup> Os menires são, para além de sinais de culto e misticismo ou marcos astronómicos, exemplos de uma delimitação de territorialidades.

<sup>59</sup> Não só pelo facto de a visita ter ficado marcada por uma chuva forte mas, também, por saber que as relações internas no seio do grupo eram cada vez mais hostis, especialmente entre ele próprio e Francis Picabia.

<sup>60</sup> Grande parte dessas obras eram esculturas de homenagem.

<sup>61</sup> Os *happenings* constituíram uma novidade no mundo da arte a partir dos anos 60. O aparecimento do termo está associado ao trabalho “18 Happenings in 6 Parts” de Allan Kaprow, em 1959. Os antecedentes mais óbvios são mesmo algumas das intervenções dadaístas ou a *performance* realizada por Jonh Cage (juntamente com Mercê Cunningham, Robert Rauscheberg, David Tudor) no Black Mountain College, em 1952.

por Duchamp (o mais conhecido artista a empregar metodologias dadaístas no seu trabalho)<sup>62</sup>, foi também alargado e redefinido o “espaço artístico”, noção retomada e aprofundada por movimentos conceptuais, como o Fluxus<sup>63</sup>, através da crítica que exerceram ao “cubo branco”<sup>64</sup> ou, ainda, pelos artistas da land art<sup>65</sup>.

Mas o legado dadaísta teria uma influência maior sobre outros grupos, mais radicais, ligados ao campo artístico europeu, nomeadamente: os Surrealistas, os Letristas - com Isidore Isou e Guy Debord -, a Internacional Letrista – já sem Isou<sup>66</sup> - e os Situacionistas, bem como todos os subgrupos que os constituíram ou que deles derivaram. Pela ordem apresentada, seguiram a exploração do banal na cidade e a reinterpretção dos espaços chegando, inclusivamente, a um esquema mais freudiano da experimentação da cidade que contemplava a relação entre racional e inconsciente – a cidade líquida<sup>67</sup> e a psicogeografia<sup>68</sup> -, o «(...) estudo dos efeitos exactos do meio

---

<sup>62</sup> Os *ready-mades* de Marcel Duchamp foram pioneiros, potenciaram uma expansão do campo artístico para novas práticas. Enunciaram uma nova etapa nas artes plásticas que punha em causa qualquer comportamento tradicional criativo.

<sup>63</sup> Movimento de “neo-vanguarda” que, nos anos 60, ficou popular pela seu carácter multidisciplinar. John Cage Joseph Beuys, Yoko Ono ou Nam June Paik foram alguns dos artistas que integraram este movimento que primou, também, pelo carácter experimental, usando desde a *performance*, à *video art* aos *happenings* para se insurgirem contra o conservadorismo das instituições.

<sup>64</sup> O conceito de cubo branco é uma metáfora que designa espaços de exposição mais tradicionais – museus, galerias, salões -, normalmente compostos por salas de paredes brancas prontas a receber obras. O grupo Fluxus, com a crítica que endereçava ao cubo branco, questionava as características que um espaço devia ter para ser espaço de apresentação de obras de arte.

<sup>65</sup> Movimento artístico que teve grande força nos anos 60 e 70. O início parece ter sido na exposição “Earthworks”, uma colectiva que teve lugar na Dwan Gallery em Nova Iorque, na qual participaram artistas como Walter de Maria, Carl André, Robert Morris, Claes Oldenburg e Robert Smithson. Como movimento, a land art estava imbuída num circuito de negação ao tradicional espaço de exposições. As obras eram feitas, essencialmente, com materiais orgânicos e deixadas à mercê do natural processo de erosão. Como tal, o processo e a obra eram por norma fotografados ou filmados para ficarem documentados. Alguns dos principais artistas da land art são: Richard Long, Walter De Maria, Hans Haake ou Nancy Holt.

<sup>66</sup> Isou não pertenceu à Internacional Letrista precisamente porque esta foi secretamente criada por Guy Debord e outros seus companheiros, por existirem divergências de ideias entre os dois.

<sup>67</sup> Dos surrealistas.

<sup>69</sup> Com os situacionistas.

geográfico, conscientemente ordenado ou não, que age directamente sobre o comportamento afectivo dos indivíduos.»<sup>69</sup>

A Internacional Letrista (I.L.) que, mais tarde, em fusão com outros agrupamentos de artistas<sup>70</sup>, deu origem à Internacional Situacionista (I.S.), surgiu no início dos anos 50, pela mão de um grupo de jovens de Paris: « (...) ex-estudantes, ex-poetas e ex feitores-de-filmes que se tornaram lolardistas, desertores, amantes da bebida (...)»<sup>71</sup> e que, exuberantemente, faziam jus aos «(...) manifestos praticamente de uma só frase (...)»<sup>72</sup>, como a irónica “Jamais sairemos vivos disto”<sup>73</sup>, uma verdade absoluta que devia, naquele caso, ser interpretada no sentido do *carpe-diem*<sup>74</sup> e relacionada com o imediatismo com que a juventude encara cada momento. Uma noção que se estenderia no futuro e influenciaria aqueles que pensam a vida como algo que deve ser plenamente vivido, seja através de atitudes positivas ou da negatividade niilista. O mais importante é que, de cada uma das afirmações da I.L., ressalta em eco a palavra “fazer”.

Toda esta jovialidade marca, claramente, a errância a que se entregaram perdendo-se pela cidade e na forma como pensavam essa prática: «(...) a concrete expressive possibility of anti-art, adopting it as na aesthetic-political means by which to undermine the postwar capitalist system.»<sup>75</sup>

A *derivé* letrista, que significava, literalmente, andar à deriva, processou-se sob a influência das ideias surrealistas no âmbito do uso inconsciente do espaço urbano. A I.L. começou a desenvolver e a divulgar textos que se assemelhavam a guias alternativos para o usufruto das cidades:

---

<sup>69</sup> V/A, *Antologia da Internacional Situacionista*, Lisboa, Antígona, 1997, pág. 27.

<sup>70</sup> Nomeadamente com o Comité Psicogeográfico de Londres e o Movimento para uma Bauhaus Imaginista.

<sup>71</sup> MARCUS, Greil, *Marcas de Baton, Uma História Secreta do Século Vinte*, Lisboa, Frenesi, 1999, pág. 196.

<sup>72</sup> *Idem.*

<sup>73</sup> A afirmação remete para a de Nietzsche – “A vida é trágica, não saímos daqui vivos”.

<sup>74</sup> Ideia que remete para a metáfora do Eterno Retorno de Nietzsche. Nesta metáfora, o autor aponta a necessidade de fazer a vida valer a pena, sob pena de, caso o indivíduo se visse obrigado a repetir incessantemente um determinado ciclo de vida, o considerar insuportável. NIETZSCHE, F., *A Gaia Ciência*, Lisboa, Guimarães Editores, 1996.

<sup>75</sup> CARERI, Francesco, *Walkscapes – Walking as an Aesthetic Practice*, Barcelona, GG, 2003, pág. 88.

Jacques Fillon wrote his *Description Raisonné de Paris (Itinéraire pour une Nouvelle Agence Voyages)* a (...) guide with exotic, multi-ethnic itineraries to be completed on foot (...) but the first essay in which the term derive appears is the *Formulaire pour un Urbanisme Nouveau*, written by (...) Ivan Chtcheglov (alias Gilles Ivain)<sup>76</sup>

Guy Debord chegou, inclusivamente, a escrever uma teoria da deriva<sup>77</sup>, resumindo os pressupostos e as regras (um paradoxo para uma prática errante) do andar sem destino aparente e de uma nova interpretação face à arquitectura e à paisagem. Através da deriva, percorriam-se caminhos diferentes dos que conduzem ao trabalho, ao consumo ou aqueles que são o passeio rotineiro. Eram caminhadas ébrias, tal como a *flânerie* o era, mas que pressupunham algo mais, tal como no caso dos dadaístas. A teoria da deriva constituía um legado de Debord aquando da sua participação como membro-fundador na I.L., contendo já em si ideias que “corrigiam” os erros da deambulação dos surrealistas, que também se incluíam na deriva letrista de forma pouco acentuada.

Mas foram os situacionistas que reconheceram que: « (...) the *miserable failure* of the Surrealist deambulation was due (...) to the exaggerated importance assigned to the *unconscious* and to *chance*, categories that were still included in the Lettrists’ practice.»<sup>78</sup>

Com os situacionistas, os conceitos da deriva foram desenvolvidos quando aplicados ao Urbanismo Unitário, conceitos considerados essenciais para a Internacional Situacionista. O Urbanismo Unitário (U.U.), diziam no 3º número da sua publicação, «(...) não é uma doutrina urbanística, é uma crítica do urbanismo (...)»<sup>79</sup> e, posteriormente, atribuíam-lhe um nível de importância semelhante ao de outras

---

<sup>76</sup> CARERI, Francesco, *Walkscapes – Walking as an Aesthetic Practice*, Barcelona, GG, 2003, pág. 95.

<sup>77</sup> DEBORD, Guy, “Theory of the Derive” in HARRISON, Charles & WOOD, Paul, *Art in Theory 1900 – 1990*, USA, Blackwell, 1992, págs 696 e 697.

<sup>78</sup> CARERI, Francesco, *Walkscapes – Walking as an Aesthetic Practice*, Barcelona, GG, 2003, pág. 90.

<sup>79</sup> V/A, *Antologia da Internacional Situacionista*, Lisboa, Antígona, 1997, pág. 52.

preocupações, ao mencionarem a mesma forma de actuar perante a arte e perante as questões sociológicas: «(...) a nossa presença na arte experimental é uma crítica da arte, impondo-se a investigação sociológica como uma crítica da sociologia.»<sup>80</sup> Contra a cidade espectacular, «(...) um suplemento para turistas passeados em autocarros de vidro, o U.U. encara o meio ambiente urbano como um terreno dum jogo em participação (...)»<sup>81</sup>, encarando, então, a cidade como local da prática da deriva para «(...) explorar os cenários actuais, pela afirmação de um espaço urbano lúdico (...)», levando depois à prática a criação de novos cenários.

No desenvolvimento da teorização urbana dos situacionistas chegaram a ser feitos projectos para uma nova cidade, pelo arquitecto holandês Constant Nieuwenhuys<sup>82</sup>, em que o indivíduo fosse um autêntico interprete do aleatório de um ambiente urbano em constante mutação. Os espaços seriam temporários e constantemente alterados através da imaginação dos habitantes, cuja acção seria semelhante à do “*Homo-Ludens*” de Johan Huizinga’s<sup>83</sup>, que o autor elevava «(...) to the same level of importance as *homo faber* (man as maker) and *homo sapiens* (man as a thinker).»<sup>84</sup> Sempre com o objectivo de superar o marasmo e a eterna repetição enfadonha proporcionada pelo “espectáculo”<sup>85</sup>. Tudo começou quando, após ter estado na cidade de Alba em contacto com ciganos, Constant resolveu projectar um acampamento para eles. A cidade da “Nova Babilónia” seria a cidade lúdica, perfeita por, constantemente, ser enriquecedora de conhecimentos e por subtrair o homem do trabalho alienado. Mas era também uma cidade utópica que acabou por não ir além de

---

<sup>80</sup> V/A, *Antologia da Internacional Situacionista*, Lisboa, Antígona, 1997, pág. 52.

<sup>81</sup> V/A, *Antologia da Internacional Situacionista*, Lisboa, Antígona, 1997, pág. 53.

<sup>82</sup> Constant esteve, também, envolvido com o movimento Provo, activo entre 1965 e 1972. As acções do Provo visavam o questionamento do espaço urbano e a forma como este costumava estar reservado ao controlo dos cidadãos. Os integrantes do Provo criavam situações na rua. Através das suas acções, caracterizadas pelo pacifismo e pelo comportamento teatral, obtiveram algum reconhecimento, conseguindo uma adesão considerável. Normalmente, os acontecimentos organizados pelo Provo acabavam em conflitos com a polícia que, confusa com este tipo de “protestos”, acabava por reagir violentamente.

<sup>83</sup> Historiador alemão, HUIZINGA, Johan, *Homo Ludens*, Beacon Press, 1971.

<sup>84</sup> FORD, Simon, *The Situationist International – A User’s Guide*, London, Black Dog Publishing, 2005, pág. 74.

<sup>85</sup> Conceito que retomaremos adiante. v. *supra* pág. 36

inúmeros projectos - esboços e maquetes. Seria a cidade da eterna deriva. A deriva funciona para o espaço urbano e para a arquitectura como o *détournement* funciona para a imagem, para o texto e para o som.

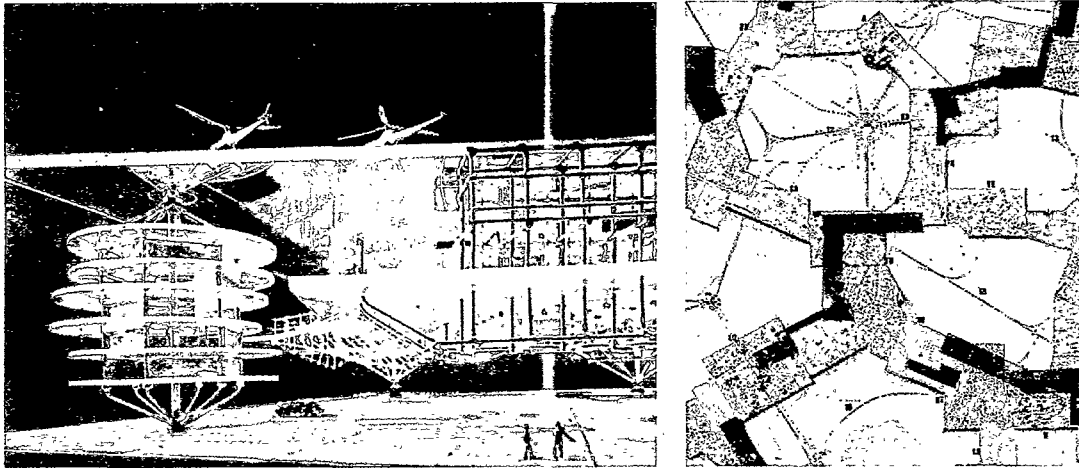


Figura 7 e Figura 8 – Projectos para a Nova Babilónia, Constant Nieuwenhuys

O *détournement* foi outra das práticas desenvolvidas pela I.S. Trata-se da transformação de informação visual, escrita ou sonora. Parte-se, por exemplo, de uma imagem publicitária, inverte-se o seu sentido original com alterações no texto ou na imagem ou, simplesmente, desloca-se essa mesma imagem para um contexto diferente do original. Uma tradução da palavra *détournement*, avançada pela edição portuguesa de uma antologia de textos da I.S., é “desvio”<sup>86</sup>. Mas o termo pode ser associado a outras palavras: paródia, corrupção ou transfiguração são alguns exemplos. O *détournement* é definido pelos situacionistas como um «(...) desvio de elementos estéticos pré-fabricados(...)»<sup>87</sup>. A prática do *détournement* e da *derive* passa pelo “uso situacionista”; no primeiro caso, da informação, no segundo, da experiência urbana.

<sup>86</sup> Tradução de Júlio Henriques, V/A, *Antologia da Internacional Situacionista*, Lisboa, Antígona, 1997, pág. 27.

<sup>87</sup> V/A, *Antologia da Internacional Situacionista*, Lisboa, Antígona, 1997, pág. 27.

Mas a errância das personagens da I.L. e da I.S. não se ficou apenas por textos teóricos. Há, também, textos assumidamente biográficos, como no caso de Michèle Bernstein. Escreveu duas novelas – “*Tous le Chevaux du Roi*” e “*La Nuit*” – semelhantes no argumento, que apresentam episódios da vida de um casal que podem ser baseados em aspectos da vida da autora, na época em que manteve uma relação amorosa com Guy Debord. Geneviève e Gilles eram o casal da ficção. Em “*Tous le Chevaux du Roi*”,

«(...) a young woman and lover, Carol, asked Gilles about his work: “What do you do exactly? I have no idea”. “I reify”, she answered. “It’s a serious Job”, [Geneviève] added. “Yes, it is”, he said. “Oh”, Carol observed with admiration. “Serious work, with big books and a big table cluttered with papers.” “No”, said Gilles. “I walk. Mostly i walk.”»<sup>88</sup>

O caminhar é, mais uma vez, assumido como uma prática importante. As alusões à importância do andar estão patentes em outras obras auto-biográficas de membros da I.S.

O livro “*Memoires*”, escrito por Asger Jorn em conjunto com Guy Debord, é um exemplo claro desse facto. Nas suas páginas são apresentadas colagens de textos, mapas e recortes da imprensa misturados com tinta derramada e pingada. Representam memórias, muitas delas carregadas de elementos experimentados na deriva.

---

<sup>88</sup> BERNSTEIN, Michèle, *Tous le Chevaux du Roi*, cit por FORD, Simon, *The Situationist International – A User’s Guide*, London, Black Dog Publishing, 2005, pág. 30.

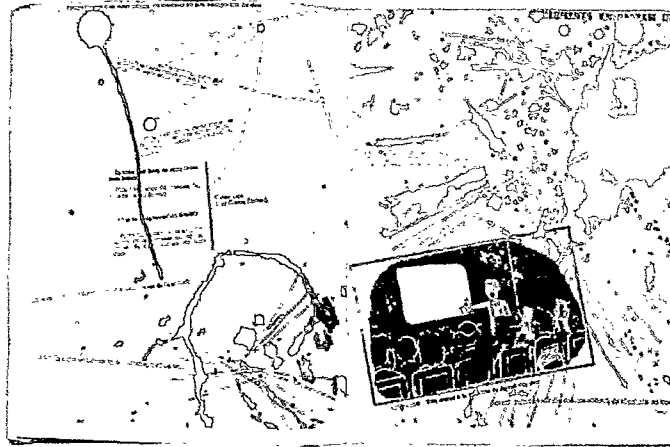


Figura 9 – Páginas de “Memoires” de Asger Jorn e Guy Debord, 1958.

Guy Debord é, também, autor de um livro auto-biográfico, o “Panegírico”<sup>89</sup>, ao longo do qual descreve (num registo arrogante, característico de grande parte da escrita da I.S. e da I.L.) percursos de uma vida errante, sempre em viagem, adepto da boémia, das leituras e da liberdade.

A I.S. referiu-se, muitas vezes, à erosão do espaço dos cidadãos, principalmente nos textos sobre a circulação nas cidades, nos quais condenam a ocupação desmesurada do centro de Paris pelos automóveis. Reivindicam e advogam a possibilidade de desfrutar da cidade segundo o urbanismo unitário:

«Os urbanistas revolucionários não hão-de preocupar-se apenas com a circulação das coisas e dos homens coagulados num mundo de coisas. Tentarão desfazer estas cadeias topológicas, experimentando terrenos para a circulação dos homens com base na vida autêntica»<sup>90</sup>

<sup>89</sup> DEBORD, Guy, *Panegírico*, Lisboa, Antígona, 1995.

<sup>90</sup> V/A, *Antologia da Internacional Situacionista*, Lisboa, Antígona, 1997, pág. 51.

Michèle Bernstein defendeu a abolição dos transportes privados no centro de Paris como essencial, incentivando, depois, a deambulação pela cidade através do serviço dos táxis.

«Only taxis allow true freedom of movement. By travelling varying distances in a set time, they contribute to automatic disorientation. (...) A trip with no destination, diverted arbitrarily en route, is only possible with a taxi's essentially random itinerary»<sup>91</sup>

Bernstein consegue, desta forma, integrar o automóvel na crítica à circulação do mesmo, um paradoxo que parece absurdo, especialmente tendo em conta que as viagens de táxi são pagas. Uma abordagem que, apesar de tudo, se enquadra no contexto do grupo de indivíduos que integraram, entre 1957 e 1972, a *sui generis* Internacional Situacionista, quase sempre difícil de compreender.

Algumas dessas personalidades foram, tanto a nível individual como colectivo, atentos observadores e teorizadores do quotidiano urbano. Numa última instância, usaram a cidade como palco de acções provocatórias e “perderam-se” nela ao explorar a sua penumbra.

Na publicação com o mesmo nome do grupo, que chegou aos doze números, uma grande parte dos textos era dedicada ao urbanismo. Outros textos, de temáticas diversas, assentavam as suas problemáticas nos paradigmas e nos problemas urbanos.

---

<sup>91</sup> FORD, Simon, *The Situationist International – A User's Guide*, London, Black Dog Publishing, 2005, pág. 31.



Figura 10 – G. Pinot-Gallizio, Piero Simondo, Elena Verrone, Michèle Bernstein, Guy Debord, Asger Jom e walter Olmo - Fundadores da I.S. em Cosio d'Arroscia, Itália 1957.

A I.S., tal como a sua mais directa antecedente, a Internacional Letrista, era marcadamente inspirada e inspiradora da urbe. Os elementos caracterizadores da multidão serviam para vastos estudos. Da apologia de uma suposta multidão consciente em detrimento de outra, mais real e alienada, passando pela denúncia de todo um sistema económico e político que fomentava a contemplação absorta em substituição do real, os Situacionistas apresentavam as suas propostas. Negavam o reducionismo demasiado centrado no binómio casa/trabalho, a entrega ao entretenimento facilitista e o paradoxal excesso de “conteúdo sem conteúdo” do entretenimento – excesso de superficialidade. Queriam desacreditar o que parecia cada vez mais inevitável na sociedade moderna, na qual «(...) o lazer (O que é que eu gostaria de fazer hoje?) foi substituído pelo entretenimento (O que é que há para ver hoje?)»<sup>92</sup>.

Do mesmo modo, pareciam desejar que surgisse a negação ao consumo e aos prazeres ignóbeis a partir da multidão, bem como a insurreição face às autoridades e aos códigos de regulamentação e controlo.

---

<sup>92</sup> MARCUS, Greil, *Marcas de Baton, Uma História Secreta do Século Vinte*, Lisboa, Frenesi, 1999, pág. 62.

Guy Debord, o grande mentor da I.S., discute, na sua obra mais carismática, “A Sociedade do Espectáculo”<sup>93</sup>, a questão da “multidão automatizada”, conceito semelhante ao que David Riesman aplicou como título do seu livro “A Multidão Solitária”<sup>94</sup>. A multidão automatizada e a multidão solitária têm como pano de fundo aquilo que podemos chamar de “isolamento conjunto de indivíduos”. Tanto Debord como Riesman apontam o indivíduo isolado como um mal da sociedade do seu tempo; ambos teceram prognósticos de que o isolamento conjunto tenderia a agravar-se. Debord parte das teorias marxistas e aplica-as a uma actualidade diferente da de Karl Marx<sup>95</sup>, desmontando um sistema social perverso que potencia a alienação do indivíduo face aos outros. O espectáculo em Debord não é constituído apenas pelos *mass-media*. É, sumariamente, toda a mercadoria e todo um sistema que medeia a vida dos indivíduos através de objectos vendáveis (que são caracterizados pela sujeição da qualidade à quantidade<sup>96</sup>), de falsas realidades e informação manipulada, da aparente possibilidade de autonomia na discussão de problemas. Foi sempre definido pelos situacionistas que:

«O espectáculo, pelo menos na sua forma “difusa”, sempre se apresenta sob diversos aspectos: tendências políticas diferentes, estilos de vida contrários, concepções artísticas opostas. Incita os espectadores a exprimirem um julgamento e a escolherem uma ou

---

<sup>93</sup> Tal como a obra “*Revolution of Everyday Life*” é o essencial de outro importante membro da Internacional Situacionista: Raoul Vaneigem. VANEIGEM, Raoul, *Revolution of Everyday Life*, USA, AK Press, 1994.

<sup>94</sup> David Riesman fá-lo sobre a sociedade americana emergente, como já foi referido anteriormente.

<sup>95</sup> DEBORD, Guy, *Levantamento das Citações ou Desvios de A Sociedade do Espectáculo*, Paris, Farândola, 2003. Obra que mostra os desvios que Debord fez de excertos dos escritos de Marx para os utilizar na “Sociedade do Espectáculo”.

<sup>96</sup> Situação muito bem exemplificada num livro atribuído a Guy Debord, “Enaganar a Fome”, que fala sobre a perda de qualidade dos alimentos ao longo do tempo, especialmente quando começou a ser produzida e distribuída pela indústria, agricultura, pecuária, pesca etc, modernas. A alimentação a pagar o preço do progresso. DEBORD, Guy, *Enganar a Fome*, Lisboa, Frenesi, 2000.

outra dessas falsas alternativas a fim de que nunca ponham em dúvida o conjunto»<sup>97</sup>

À inocência de uma deambulação preconizada por um indivíduo através de diferentes ambientes, sucede a deambulação de um indivíduo que procura objectos na ânsia de satisfazer desejos de consumo. A ambos sucede o indivíduo que caminha com uma ânsia de vida crítica face ao consumo, entregando-se ao andar à deriva sem se perder demasiado pelo “acaso”.

De entre uma considerável obra teórica escrita, a força das palavras é mais sonante nos *slogans* panfletários, fáceis de memorizar e com conteúdos sintetizados. A síntese é, aliás, uma perfeita aliança ao “momento” e ao “aqui e agora”.

Contudo, foram esses mesmos *slogans* que mais facilmente se perderam com a apropriação das ideias situacionistas ao longo do tempo, tornando-se banalidades, mas continuando a ser frases como “pensa globalmente, age localmente” ou “sê realista, exige o impossível” que, através da sua aparente ingenuidade, reflectem toda uma obra escrita em torno da desconstrução de uma sociedade, como servem ideais que se capitalizam nas manifestações urbanas.

O tédio, consequência das “ofertas” de lazer e de ócios, não só era alvo de análise (e desvio) crítica como servia, também, de força motriz para fomentar e reflectir descontentamento, para empreender observações sobre os “novos” e alienantes objectos que promoviam entretenimento fácil em qualquer domicílio.

A televisão era, na óptica dos situacionistas, um objecto que afectava grandemente a noção que as pessoas tinham do espaço real, quer fosse através da mostra deficiente de realidades diversas através das imagens e sons da emissão, quer

---

<sup>97</sup> JAPPE, Anselm, *Guy Debord*, Petrópolis, Editora Vozes, 1999, pág. 39. Debord indica três tipos de espectáculo: o “concentrado”, que depende de um centro difusor de mensagens único, como no caso das ditaduras; o “difuso”, que pulveriza informação que, teoricamente, o indivíduo pode escolher, como no caso americano e o “integrado”, característico da Europa, que combina as duas vertentes anteriores – um centro de difusão único camuflado sobre mensagens diversas.

fosse pelo simples facto de que a fruição de programas televisivos condenasse o indivíduo a estar no mesmo espaço durante duas a três horas, distanciado da vida real.

O “espectáculo em casa” não só conduz ao conforto (aqui entendido como favorecimento do conformismo) em detrimento da criatividade e ao “assistir” em vez de “fazer”, como se metaforiza numa espécie de recolher obrigatório voluntário. Hoje, à televisão, junta-se um outro serviço muito mais “completo” e eficaz na neutralização da força criativa: a Internet, que gera, efectivamente, a possibilidade de um convívio mediado em *chat rooms*.

A provocação foi outra das ferramentas utilizadas pela I.S., também pela I.L., e seus precedentes mais directos para se exibirem. O escândalo foi, várias vezes, provocado em jeito de auto-publicidade. Se o passeio a uma igreja realizado pelos dadaístas demonstrava uma atitude sarcástica ou mesmo cínica perante a igreja, o escândalo causado por três indivíduos na Catedral de Notre-Dame em plenas celebrações da Páscoa – Abril de 1950 -, simbolizava um modo de viver em constante provocação.

Michele Mourre fez-se passar por um membro do clérigo durante a celebração da missa e aproveitou a primeira oportunidade para subir ao altar e proclamar um texto escrito por um dos seus companheiros, Serge Berna:

«Hoje, dia de Páscoa, deste Sagrado Ano  
aqui  
na insigne Basílica de Notre-Dame de Paris  
Acuso  
A Igreja Católica Universal do desvio fatal das nossas forças vivas na  
 direcção do vazio celestial  
Acuso  
A igreja Católica de Fraude

Acuso

A Igreja Católica de infectar o mundo com a sua moral fúnebre e de ser o cancro da decomposição do Ocidente

Em boa verdade vos digo: Deus está morto

Vomitamos em cima da agonizante insipidez das vossas orações porque as vossas orações não têm sido senão fumo oleoso pairando sobre os campos de batalha da nossa Europa.

Prossegui, pois, o vosso caminho através do trágico e imenso deserto de um mundo em que Deus morreu

e voltai a lavrar a terra com as vossas próprias mãos

com o ORGULHO das vossas mãos

com as vossas mãos que só têm servido para rezar

Hoje, dia de Páscoa deste Sagrado Ano,

Aqui, sob os auspícios da Notre-Dame de França

proclamamos a morte do Cristo-Deus, para que o homem possa

finalmente viver.»<sup>98</sup>

O conteúdo do texto não foi lido até ao fim, pois mal ser aperceberam das palavras que estavam a ser proclamadas e que se tratava de um embuste, os guardas, rapidamente, usaram a força. Os três intervenientes não se livraram de alguns ferimentos e de surgirem nos jornais do dia seguinte descritos como doentes mentais.

Este incidente foi motivo de inspiração para o jovem Guy Debord, o mesmo que, anos mais tarde, apresentou o filme “*Hurlements en Faveur de Sade*”<sup>99</sup>, numa mostra que acabou em distúrbios. Sem imagens e fazendo uso recorrente do silêncio, o filme «(...) tinha mexido com os nervos dos espectadores, o que os levou a soltar

---

<sup>98</sup> MARCUS, Greil, *Marcas de Baton, Uma História Secreta do Século Vinte*, Lisboa, Frenesi, 1999, págs. 331 e 332. Não podemos esquecer a relação entre este texto e o de Nietzsche, “O Insensato”, em que o autor proclama a morte de Deus. NIETZSCHE, F., *A Gaia Ciência*, Lisboa, Guimarães Editores, 1996, págs. 140 a 141.

<sup>99</sup> Uivos em Honra de Sade.

“uivos em favor de Sade”.»<sup>100</sup>. Debord, o realizador maldito (como o apelidaram)<sup>101</sup>, fez mais alguns filmes, entre os quais o *“In Girum Imus Nocte et Consumimur Igni”* (*movemo-nos na noite sem saída e somos consumidos pelo fogo*). A única saída parecia ser mesmo a loucura ou passava, pelo menos, pela sua simulação. A Internacional Situacionista findou em 1972, apenas com três pessoas, após exclusões e demissões sucessivas dos outros membros. Os “sobreviventes”, Guy Debord, Gianfranco Sanguinetti e JV Martin, são o exemplo de uma fuga pela loucura que sugere que “não sairemos vivos disto” – e que seremos assim até à morte, sendo a morte, por fim, encarada como último reduto para a liberdade, contornando mais uma vez a norma ao praticar o suicídio. Debord não quis ver a sua liberdade vencida por uma doença que o afectava, pondo fim voluntário à vida, numa atitude coerente em relação a todas as suas ideias, as mesmas ideias que, de forma um pouco demagógica, acabaram por ser usadas para excluir parceiros da I.S., quando pensava que estes já não eram dignos para lhe pertencer. A expressão “ou tudo ou nada” é um bom resumo de tudo o que caracterizou as urgências destes movimentos e suas personagens.

---

<sup>100</sup> Guy Atkins cit. MARCUS, Greil, *Marcas de Baton, Uma História Secreta do Século Vinte*, Lisboa, Frenesi, 1999, pág. 393.

<sup>101</sup> Guy Debord é, várias vezes, referido como “realizador maldito” ou “cineasta maldito” por diversos autores, pelo que é difícil saber quem foi que, originalmente, o apelidou dessa forma.

## II

### 2 - Apropriação da Cidade

«The suburbs were mine that night – maybe forever – and if I had to break minor laws to claim it, well, that was the seductive part.»<sup>102</sup>

Da cidade muito se sabe. Mas, perante uma série de particularidades que a podem caracterizar, torna-se quase ingrata a tarefa de definir ou explicar o que uma cidade é sem enumerar uma longa listagem de características concretas comuns a todas as metrópoles do mundo. Tentaremos enunciar os elementos fundamentais ao presente estudo.

Um dicionário generalista tende a apresentar uma noção sintética de cidade: «Nome comum, legalmente reconhecido, das povoações de primeira ordem num país»<sup>103</sup>, ou «Núcleo populacional relativamente grande com categoria superior à de vila e com actividades industriais, comerciais e culturais»<sup>104</sup>; cidadão: «Morador de uma cidade. Aquele que está no gozo dos direitos civis e políticos de um Estado.»<sup>105</sup> Noutra perspectiva, mais concretamente a dos estudos estatísticos, como o caso dos Censos, o título de cidade é atribuído a uma povoação quando a totalidade dos seus habitantes atinge ou supera um certo número<sup>106</sup>.

Tomemos a cidade de hoje como paradigma do aproveitamento do espaço, desde o planeamento e construção de todas as infra-estruturas, até aos métodos

---

<sup>102</sup> CRIMETHINC Workers' Collective, *Evasion*, USA, Crimethinc, 2001, pág 150.

<sup>103</sup> LELLO, José, LELLO, Edgar, *Dicionário Prático Ilustrado*, Porto, Lello & Irmão, 1981.

<sup>104</sup> Grande Enciclopédia Universal, volume 5, Lisboa, Durclub/Correio da Manhã, 2004, pág. 3143.

<sup>105</sup> LELLO, José, LELLO, Edgar, *Dicionário Prático Ilustrado*, Porto, Lello & Irmão, 1981.

<sup>106</sup> A nível histórico, existe uma disparidade entre as características que definiam as cidades da civilização egípcia (que se podem considerar os primeiros centros urbanos), a *polis* grega (cidade estado) e as que definem uma cidade contemporânea. Entretanto, podemos apontar diferenças relativamente a outras épocas, como no caso típico da cidade medieval.

organizativos que a caracterizam. A cidade é o cenário de todas as visões apocalípticas do enclausuramento progressivo, por meio da projectação de edificações e espaços cada vez mais estudados, que se constroem com o intuito de poupar e racionalizar o pouco território de que se dispõe. Paradoxalmente, a racionalização conduz ao desmoronamento das relações de amizade / proximidade, mesmo entre os indivíduos que partilham áreas residenciais ou espaços de trabalho, uma vez que a construção em altura, apesar de facilitar, em muito, o trabalho de planeamento dos espaços, reduz a fugazes encontros - às escadas e ao elevador - alguns dos possíveis contactos entre os habitantes.

A cidade encerra na sua organização todo um conjunto de consequências da aceleração que tem caracterizado, sobretudo após a Revolução Industrial, a humanidade. A relação entre o espaço urbano e os horários pelo qual este se rege condiciona os percursos dos habitantes, que tendem a mover-se dentro de trajectos que conduzem às actividades laborais ou aos lazeres pré-fabricados aniquilando, desde logo, um possível lugar, físico e temporal, para a actividade criativa<sup>107</sup>. Não podemos esquecer que, no actual panorama económico, a procura de “nichos de mercado” e a comercialização dos vários produtos tende a abranger a generalidade dos aspectos da vida quotidiana. As actividades pós-laborais (os lazeres)<sup>108</sup> não escapam a este sistema e, se à produção e publicitação destes bens juntarmos uma certa impossibilidade<sup>109</sup>, por parte dos consumidores, para procurar consumos

---

<sup>107</sup> Jean-François Lyotard sintetiza, de forma muito lúcida, esta suposta impossibilidade criativa no ambiente urbano, ao afirmar que a cidade «(...) coloca os seus *res domesticae* num retiro, num sufoco, para o turismo em férias. Não conhece senão o domicílio. Dá uma casa aos chefes de família, os *domini*; submete-os à cidadania igualitarista, ao assalariado (...)» LYOTARD, Jean François, *O Inumano, Considerações Sobre o Tempo*, Lisboa, Estampa, 1997 pág. 193.

<sup>108</sup> É de notar o facto de as Universidades terem como oferta licenciaturas no âmbito da gestão dos lazeres.

<sup>109</sup> Neste domínio, temos que referir os efeitos do sistema produção-consumo, no qual se alicerça o sistema capitalista. A produção de determinados bens e sua publicitação alicerça-se e depende do seu consumo. Assim, o consumidor é incitado / seduzido no sentido da aceitação desses produtos. O funcionamento da máquina publicitária leva a supor o benefício de uma série de actividades / produtos e cria a ideia de que, ao consumir, o indivíduo passa a pertencer a um público integrando-se, desse modo, no todo social. Desta análise não excluimos o facto de o consumo ser uma actividade activa, uma

alternativos, podemos compreender a forte aceitação de determinados hábitos de divertimento – os “pacotes” de divertimento, como as “despedidas de solteiro”, o “*striptease*” ou os “salões de jogos” - e, conseqüentemente, a pouca disponibilidade dos utentes para criar ou construir qualquer espécie de alternativa.

Desta perspectiva, o divertimento e o lazer ficam, também, submetidos a horários estipulados. A cidade é gerida, inevitavelmente, por horários que se aplicam ao trabalho, à diversão, ao silêncio e ao descanso. A incapacidade criativa agrava-se quando aos horários se juntam os locais, também estes pré-definidos e direccionados para um certo tipo de actividades e para determinados padrões de indivíduos que se deslocam para um “sítio” específico, dedicado a uma actividade específica, num tempo específico. A própria estrutura das cidades aponta para um esquema de divisão e agrupamento das diversas actividades que nela se praticam. Descanso, trabalho e lazer tendem a dividir-se em múltiplas zonas de um aglomerado populacional. O processo da fragmentação das cidades cria, então, zonas limítrofes de especificidade. As zonas suburbanas, por exemplo, são tendencialmente indigitadas como dormitórios, albergando a multidão nos horários pós e pré laborais. São lugares quase totalmente desprovidos de qualquer outra função que exceda a de alojar a população e, muitas vezes, é nestas zonas que surgem conflitos sociais (como a criminalidade), fruto da incapacidade de integrar as populações que se agrupam, marginalmente e sem planeamento apropriado, nas zonas limítrofes.

---

escolha, que permite aos indivíduos definir as suas identidades: «Consumption is not a passive mode of assimilation (*absorption*) and appropriation which we can oppose to na active mode of production, in order to bring to bear naive concepts of action (and alienation). From the outset, we must clearly state that consumption is na active mode of relation (not only to objects, but to collectivity and to the world), a systematic mode of activity and a global response on which our whole cultural system is founded.»

BAUDRILLARD, Jean, *Towards a Definition of Consumption*. BOCOCK, Robert. THOMPSON, Kenneth, *Sociological and Cultural Forms of Modernity*. Cambridge, Polity Press with The Open University, 1992. pág. 166.

Quando afastadas das redes de transportes públicos, as áreas suburbanas podem ser ainda mais isoladas que a província, uma vez que os bairros, constituídos apenas por prédios, dificultam as relações de proximidade entre os seus habitantes.

Deu-se a conhecer, há tempos, o “dia do vizinho”: 30 de Maio. Noticiou-se num telejornal alguns convívios organizados; o *pivot*, em tom irónico, referia: «Hoje em dia, parece que há dias para tudo». A necessidade de haver um dia dedicado ao vizinho para recordar o facto de existirem indivíduos que vivem perto de nós revela-se como um paradigma da “proximidade solitária”, que reflecte as relações entre vizinhos na cidade. Através do ecrã, foi possível assistir a uma festa num bairro de Belém, em Lisboa, durante a qual os moradores se entregaram a uma noite de convívio tradicional, alimentado a fêveras e vinho, ao som do fado.

Paul Virilio analisa o facto de, cada vez mais, a imagem mediada tomar o lugar do real. Deste ponto de vista, Virilio considera o perigo de o indivíduo se afastar progressivamente do local físico da cidade e do contacto directo com o Outro a favor do contacto virtual com a «(...) tele-città» e com as personagens que nela habitam. A cidade, que até aqui havia sido «(...) um dispositivo teatral com a ágora, o átrio, o fórum, a praça de armas, etc. (...)»<sup>110</sup>, um espaço de encontro entre os habitantes, é substituída pela ausência. «A tendência é para a desintegração da comunidade dos presentes em benefício dos ausentes – ausentes abandonados à Internet ou ao *multimédia*.»<sup>111</sup>

A Internet é o exemplo paradigmático de um amplo espaço confinado ao individualismo e à solidão física no conforto do lar. Podemos constatar, num anúncio televisivo a um modelo de telemóvel, uma nova possibilidade: «Já não precisas de estar em casa para estares no Messenger». Fomenta-se aqui a

---

<sup>110</sup> VIRILIO, Paul, *Cibermundo: A Política do Pior*, Lisboa, Teorema, 2000, pág. 49.

<sup>111</sup> *Op cit*, pág. 50.

possibilidade de vir para a rua para estar nos *chats* via Internet, ou seja, observamos o alargamento da cidade virtual ao espaço físico da rua, da cidade.

As zonas centrais da cidade costumam dividir-se em zonas de trabalho e funções, zonas universitárias (faculdades, repúblicas de estudantes, etc), lazeres (cinemas, estádios, ginásios etc.) e comércio.

Os diferentes tipos de comércio amontoaram-se, criando as zonas encabeçadas pelas grandes superfícies de consumo. É de realçar que as zonas comerciais se constituem como grandes centros de ócio, com ofertas múltiplas, que procuram servir as necessidades das famílias sendo, muitas vezes, os locais de eleição para o “passeio de Domingo”: vastíssimas zonas comerciais, com restaurantes – todo o tipo de serviços de *fast-food* – parque de diversões e estacionamento incorporado, um pacote completo, agrupado e protegido pelos imensos edifícios que as albergam.

As formas como estão dispostas as várias áreas de acção são construídas à luz das novas formas de viver na cidade: o carro na subcave, supermercado na cave, lojas de todo o tipo nos dois pisos seguintes, restaurantes e parque de diversões no último andar – as estratégias de mercado apontam a ideia de que a localização ideal da alimentação deve ser a que obrigue o cliente, primeiro, a percorrer todas as ofertas (que possam ser consideradas secundários ou supérfluas), até encontrar a zona da alimentação, essencial por definição<sup>112</sup>.

Se a estes modelos de organização, em si mesmo dirigistas, juntarmos as normas de regulamentação do espaço urbano, que procuram restringir as opções da vida cidadina, alegadamente em prol do conforto, podemos compreender a pouca

---

<sup>112</sup> Podemos encontrar uma estratégia semelhante na organização dos super-mercados: os produtos alimentícios (pão, carne, peixe, vegetais, etc.) encontram-se no final dos vários corredores. Para encontrar esses produtos, o cliente é obrigado a percorrer todos os outros. Perto dos locais de pagamento, encontram-se pequenos objectos – chocolates, revistas, etc. – susceptíveis de serem adquiridos na fila de pagamento.

disponibilidade, por parte dos cidadãos, para a criação de comportamentos alternativos de relação com a cidade. Inibem-se, através da lei, o ruído, o aproveitamento indevido de um espaço sob cobrança, o uso de substâncias ilícitas, a perversidade e inúmeros outros actos, muitas vezes sem uma devida separação do que é tolerável e inofensivo daquilo que é (realmente) criminoso e nocivo a qualquer sociedade.

Na cidade, os comportamentos processam-se cada vez mais num «(...) espaço sem Fora: tudo se passa cada vez mais em vastos recintos de centros comerciais, de auditórios, de salas de conferência interactivas.»<sup>113</sup>, comenta José Gil referindo Toni Negri e Michael Hardt. Esta análise remete-nos para as considerações de Michel Foucault a propósito da sociedade panóptica, uma sociedade sob vigilância constante, em que todos os comportamentos são nivelados com vista à obtenção de uma população constringida a agir em proveito da optimização da *performance* do todo social.

Estas regulamentações levam a população a apenas agir, no conjunto, como espectadora ou fruidora de uma indústria predestinada. Um outro tipo de acção conjunta, em que os indivíduos se unem para concretizar algo, é pouco comum e, normalmente, marginalizada. A idiossincrasia tem tendência a ser considerada como marginal ou a ser, de forma simpática, relegada para “subcultura” – uma cultura diminuída pelo prefixo “sub”. Esta visão encontra-se, hoje em dia, diluída. Como veremos, uma das características da denominada Pós-Modernidade é o facto de todas as formas de actuação ou culturas marginais serem rapidamente assimiladas pelo sistema e utilizadas a favor deste, deixando de existir um exterior ao próprio sistema de massas.

---

<sup>113</sup> GIL, José, *Portugal, Hoje – O Medo de Existir*, Lisboa, Relógio d'Água, 2005, pág. 120.

José Gil, ao falar sobre a sociedade portuguesa, sintetiza a fraca iniciativa e o “deixa-andar” dos portugueses (desde as classes economicamente desfavorecidas aos mais altos representantes) no termo “não -inscrição”. A não-inscrição caracteriza um povo que vive num abrangente medo. “O medo de existir” é o medo de agir. Circunscreve a insegurança de um povo que pensa não estar à altura, a desconfiança no investir e no inovar, a falta de credibilidade que o país transparece. «Nada acontece, quer dizer, nada se inscreve – na história ou na existência individual, na vida social ou no plano artístico»<sup>114</sup>. O medo de criar é fruto da educação familiar, da educação ministrada nas escolas e é alimentado, depois, pelos constrangimentos da vida profissional (a falta de tempo, o cansaço, o conformismo, a necessidade de manter o posto de trabalho). Alicerça-se, sobretudo, na ideia recorrente de que tudo pode ser condenável, quer seja aos olhos de uma qualquer justiça terrena ou da justiça de Deus. O próprio processo educativo / formativo, no qual as famílias e escolas desempenham um papel fundamental, carece de iniciativas que visem fomentar as escolhas individuais e desenvolver a aceitação dos riscos inerentes à assunção da diferença. Assim, a tendência global dos destinos das crianças direcciona-se para a não existência, para a continuação do pensamento de que todos somos iguais ou parecidos. O aumento dos casos de hiperactividade infantil pode ter origem na constante castração da actividade criativa por parte de pais e educadores, levando ao comportamento exactamente oposto ao pretendido. Depois, já no lar, os melhores *baby sitters* são objectos como a televisão, que substituem o tempo que não é facultado aos progenitores para criar, ensinar e conviver com as crianças. A criança é levada, desde muito cedo, a procurar o entretenimento fácil em jogos de computador e consolas oferecidos pelos pais, que vêem nesse tipo de automatismos infantis uma forma de a manter ocupada e substituir as carências provocadas pelo pouco tempo de convívio entre familiares e amigos.

---

<sup>114</sup> GIL, José, *Portugal, Hoje – O Medo de Existir*, Lisboa, Relógio d’Água, 2005, pág. 15.

Numa última instância do medo, do ódio e/ou do desejo de conquista de espaço e direitos encontra-se o terrorismo, que condiciona a forma de estar dos indivíduos. O terrorismo é o acidente urbano premeditado mais visível. Funciona, precisamente, por gerar terror e confusão em locais muito habitados ou de grande circulação. O terrorismo, que implica roubar a vida a inocentes, é a reivindicação sem escrúpulos e é o acidente urbano por excelência. O 11 de Setembro marcou o mundo por barbaramente interferir com todos pressupostos fundadores da cultura ocidental mas, também, mostrou um atentado em que os terroristas tiraram partido das características de construção em altura, uma das especificidades do desenvolvimento urbano que fomenta o isolamento. De acordo com Paul Virilio, cada evolução – o progresso tecnológico associado a um determinado patamar de evolução das sociedades - encontra-se associada a um inevitável «acidente»: «(...) Virilio salienta o acidente fruto da introdução de novos dispositivos ou substâncias. Se o século XX é o século das invenções, é também o século dos acidentes em massa, a um ponto em que o acidente se [está] a tornar automático.»<sup>115</sup>

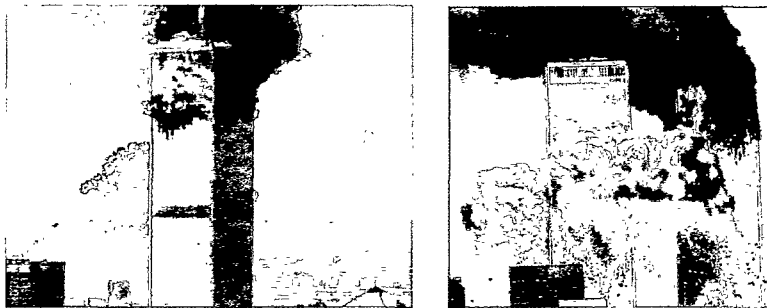


Figura 11 e Figura 12 – 11 de Setembro de 2001

O acidente urbano esteve, também, muito presente nos tumultos que despoletaram em França, primeiro nos subúrbios de Paris e que depois se alastraram aos subúrbios das maiores cidades francesas em Novembro de 2005.

---

<sup>115</sup> MOREIRA, Alexandra, «Paul Virilio – Uma Escatologia de Início de Século», W-Art, nº2, 2004, pág. 46.

É contra este “negrume” que caracteriza grande parte do espaço urbano que se insurgem alguns grupos ou indivíduos isolados que praticam uma contra cultura, sugerindo alternativas através de exteriorizações da contestação, do assinalar uma identidade nas paredes, do festejar espontaneamente ou do deambular sem destino aparente. Participar, “ter a cidade” em vez de abandonar o espaço público. O querer ser visível - mesmo que de uma forma anónima - onde a invisibilidade pessoal impera e a exteriorização de sentimentos parece não encontrar lugar motiva o rasgo, exteriorização que se insurge contra a aniquilação da vida social, consequência do seduzir os cidadãos para o seu domicílio. Essa necessidade de manifestação pode conduzir ao «(...)fazer *graffiti* nos *media*, última prodigalidade, última homenagem à frugalidade perdida». <sup>116</sup> O inscrever.

Procuraremos concretizar uma breve descrição e análise de movimentos e pessoas que se insurgem através da prática dessa urgência de mostrar.

---

<sup>116</sup> LYOTARD, Jean François, *O Inumano, Considerações Sobre o Tempo*, Lisboa, Estampa, 1997, pág. 199.

## 2.1 - Zonificação e Mapas *in-Loco* – Marcas de Passagem

«Stories and streets are powerful venues for contradicting the imminent doom of loneliness. The public art we make ourselves in the street, the languages of our bodies tracing postures and assuming them, the paths of eyes grazing each other, are either participatory or resistant. Here, in public, we can choose to change our immediate world by remaking our myths and telling our own stories, by remembering how to ask and listen, and by learning to show our most real faces to each other and celebrating them.»<sup>117</sup>

«A cidade produz uma cultura de estranhamento e anonimato que, todavia, se pode revelar paradoxalmente libertadora. Se, por um lado, torna o quotidiano menos previsível, por outro, torna-o também mais permissivo às escolhas e opções pessoais»<sup>118</sup>

Com a expressão “mapas *in-loco*” pretendemos demonstrar como é possível reconhecer pontos de uma cidade apenas pelos elementos que encontramos disseminados pelas ruas, quer sejam componentes próprios da arquitectura e da organização de espaços, quer sejam resultado de aplicações temporárias reveladoras de culturas errantes. Abordaremos o segundo caso, fruto de uma criação que, raramente, é institucional ou lícita e que denuncia percursos de indivíduos que, tendencialmente, vivem em anonimato, apenas quebrado por esses elementos visuais que vão deixando por onde passam.

Lembrando, por exemplo, os mapas situacionistas, que representavam autênticos guias psicogeográficos de Paris ou percursos de pessoas específicas desenhados por cima ou através de mapas oficiais, podem estabelecer-se

---

<sup>117</sup> HIBICKINA & KIKA, *Off the Map*, USA, Crimethinc, págs. 43 e 44.

<sup>118</sup> FORTUNA, Carlos, Por entre as ruínas da cidade: o património e a memória na construção das identidades sociais, Oficina do CES, cit. ALCAIRE, Rita, *Filhos do Tédio*, Coimbra, Pé de Página, 2005, pág. 110.

consonâncias com as marcas que revelam a passagem de alguém em particular. Se, por um lado, os mapas situacionistas descreviam, por exemplo, uma interpretação pessoal dos lugares, uma quantidade de autocolantes, iguais ou semelhantes, espalhados num local de uma cidade, revelam que um certo indivíduo costuma estar ou passar por ali e a expressividade desses autocolantes pode revelar a interpretação do mesmo face ao espaço urbano. Forma-se, deste modo, um tipo de conhecimento sobre determinado indivíduo anónimo, que partilha abertamente a sua criatividade. Sobre esse indivíduo, e em virtude do seu anonimato, podem fazer-se todo o tipo de especulações.

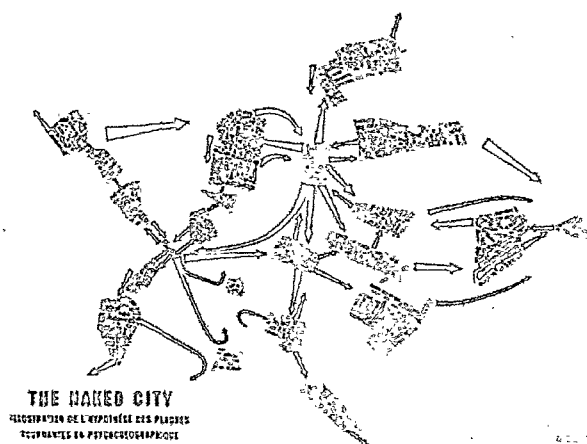


Figura 13 - Guy Debord, *The Naked City*, 1957.

A citação de Rita Alcaire (acima transcrita) vem tão só sintetizar que “ser-se” anónimo não é necessariamente uma opção premeditada, mas sim uma consequência fortuita de “ser-se” um desconhecido no meio de tantos outros desconhecidos. Estas marcas de passagem vêm precisamente constituir a hipótese de, através do anonimato, dar-se a ver a outros desconhecidos. Não só representam um autor, ainda que anónimo (o desconhecido), como servem de motivo de atenção para os cidadãos que passam (os desconhecidos) os quais, ao demonstrarem interesse por estas simbologias, acabarão, certamente, por familiarizar-se com as mesmas, reconhecendo-as em novos sítios e acompanhando

a evolução do *modus operandi* de quem as cria. Este mapear *in-loco* é feito, principalmente, de marcas efêmeras e a erosão de uma personalidade anónima só pode ser combatida com investidas regulares à rua para deixar, mais uma vez, marcas de passagem.

A expressão zonificação é aqui apresentada para representar não só uma circunstância mas também um conjunto de comportamentos. Cada um dos dois casos não serve, necessariamente, de complemento ao outro. Começamos, então, por analisar o conceito de zonificação, entendida como uma circunstância ou como algo que deriva de uma determinada conjuntura: trata-se de um processo que atribui determinadas características a uma zona (rua, bairro, vão de escadas...), a qual se tornará fácil de associar, por exemplo, a um padrão típico de pessoas ou a determinado tipo de comportamentos.

O exemplo mais pragmático e generalista é o de uma zona que, durante as horas do dia, sirva como aglomerado de postos de trabalho e pela noite esteja entregue à boémia e a comportamentos errantes. Através desta dicotomia inerente aos diferentes usos conferidos à cidade é fácil perceber quando, de manhã, os trabalhadores, vindos dos inúmeros subúrbios, se dirigem para o seu local de trabalho e, através de despojos de excessos nocturnos, imaginam a noite anterior sem a ter frequentado; também de noite, todo um conjunto de edifícios vazios remete para uma vida diurna, de espaços ocupados por serviços. Mas o mais importante é descobrir uma estética renovada na cidade quando, a caminho do trabalho ou da escola, a multidão se depara com constantes mutações diárias em paredes, muros ou *placards*. Haja ou não interesse, a visibilidade que algumas marcas consegue, quer pela dimensão, quer pela temática, não pode passar despercebida.

Noutro tipo de abordagem ao conceito de zonificação é preciso ter em conta as disputas de “lugares” para intervenções criativas ou de lazer, em que os

indivíduos agem para “ganhar” território e serem dominantes. Aqui, entramos numa versão urbana de comportamentos que remetem, essencialmente, para tribos ou para o reino animal. Quer seja de forma pacífica, sómente pela competição, ou através formas menos pacíficas, ganhar território significa dominar mais espaço. Um exemplo maior pertence à competição entre *graffiters*, quando reservam paredes de fama para os que consideram ter mais qualidade nas suas pinturas. Essas paredes são, por vezes, alvo de atentados de outros *graffiters*, danificando as pinturas lá existentes, possivelmente para criticar o elitismo ou a hierarquia no seio do movimento.

Maioritariamente, este tipo de acções decorre durante a noite. O mapeamento *in-loco* faz-se, por norma, às escondidas. Conferir às paredes tipologias e grafismos não institucionais pode ser fruto de uma consciencialização de que a verticalidade urbana, as suas paredes, muros e *placards*, são territórios perfeitos para comunicar, a todos acessíveis. Desde o grafito mais básico (como o simples rabisco realizado com o intuito de ofender alguém ou assinalar uma mensagem de amor) ao mais bem concebido *poster*, a parede é o espaço mais viável e democrático para a partilha de ideias.

Se os museus e galerias de arte são, normalmente, acessíveis a minorias, as ruas são território de todos. Um sinal que proíbe afixar cartazes não é suficiente para dissuadir um indivíduo de o fazer. A proibição pode funcionar como motivação para agir. O acto de transgressão pode transformar-se num acto de criação.

A zonificação e os mapas *in-loco* acontecem porque, fora do interior dos edifícios, as paredes são tão válidas como as das galerias e têm, como referimos, um público mais alargado. É um dado adquirido de que as paredes de alguns locais, como as casas de banho públicas, tornam-se “páginas” de poesia *naïf*, de piadas de mau gosto e, claro, de propaganda pura.

Em várias zonas de centros urbanos, as paredes deixaram de ser tijolos ou cimento pintado de cor uniforme para se tornarem aglomerados de papel ou “tintas transgressoras”, documentos tendencialmente efêmeros.

Os labirintos urbanos estão, também, repletos de referências, próprias de determinado tipo de locais, tal como a simbologia adoptada e divulgada pelos vagabundos norte-americanos<sup>119</sup>.

São estes tipos de sinais anónimos que criam mitos em torno de personagens, que delineiam a história de certos lugares, que são a prova de que há um constante caminhar pela urbe que não se manifesta apenas no percurso casa-trabalho-casa. Inscrever numa parede pode ser uma maneira de dar a conhecer a existência de um ser vivo e é uma das formas mais simples de reclamar um espaço urbano expropriado às populações e quase totalmente privatizado.

---

<sup>119</sup> v. supra pág. 85

## 2.2 - Movimentos *Underground* – Artes Plásticas, Música, D.i.Y

### 2.2.1 - A necessidade de Criação

Existe, no seio dos mais variados grupos populacionais, uma manifesta vontade de modificar a sociedade tal como hoje a conhecemos. Tim Jordan<sup>120</sup> aponta esta vontade como força motriz das muitas formas de activismo (ou de Activismo!)<sup>121</sup>, que luta por um número amplo de causas que, basicamente, sugerem a necessidade de um mundo diferente, mais justo, baseado na tolerância e na igualdade, com menos sofrimento humano e animal, com mais liberdade para a criação e para a participação. Uma interminável quantidade de demandas por grupos politicamente díspares – desde a esquerda radical à extrema-direita – exige uma mudança que delineie um novo futuro, moldado à cor de cada bandeira.

A necessidade de “criar”/agir encontra-se, muitas vezes, ancorada neste desejo de transformação do amanhã. A criação/acção torna-se indispensável na concretização dos desejos; é uma forma que possibilita a expressão do ser humano e permite transformar aquilo que ele sente em algo passível de contribuir para a interacção com os outros, para a continuidade da comunicação “cara-a-cara” e da sociabilidade que, cada vez mais, é substituída pelas formas de comunicação mediada, características dos *mass-media*. A massificação da informação é apontada como uma das principais ameaças à “iniciativa própria” pois providencia, continuamente, fontes de entretenimento e prazer fácil que acabam por gerar, não só o direccionamento das pessoas para o isolamento mas, também, uma opinião pública baseada na informação proveniente dos meios de comunicações de massas com maior poder de persuasão e influência.

---

<sup>120</sup> Tim Jordan é sociólogo e professor em Inglaterra. É director do Pavis Centre for Social and Cultural Research. A sua obra debruça-se muito sobre o activismo, a rebelião e a acção directa.

<sup>121</sup> A expressão “activismo” é mantida, a exclamação, no segundo caso, realça a determinação.

Sendo difícil fugir ao “drama” do sistema<sup>122</sup>, a necessidade de expressão confronta-se com a dificuldade de superar este novo e tendencioso enraizamento cultural que ameaça a comunicação directa (não mediatizada) o que leva, tal como David Riesman ditara – mas de uma forma mais avassaladora -, à solidão e à inércia como prejuízo do excesso de contemplação do espectáculo<sup>123</sup>. As lacunas na comunicação e o desconhecimento do “Outro”, juntos, criam condições para o surgimento e proliferação do medo e, conseqüentemente, do ódio. Torna-se um ciclo vicioso que condena as pessoas a uma criação de parcelas territoriais e a um isolamento progressivo em células urbanas, nas quais se vive consoante um determinado estrato social e/ou cultural. O conceito de cidade ideal<sup>124</sup>, na qual a vivência interpessoal e inter-cultural deveriam ter como objectivo a maior fraternidade possível, perdeu-se.

A perda da oralidade como promotora da discussão pública e debate de ideias leva à diabolização demagógica do Outro – muitas vezes, a pessoa que partilha espaços próximos -, que passa a ser visto como inimigo ou rival, sendo frequentemente apontado como causa dos problemas que afectam a vida dos indivíduos (veja-se, por exemplo, a culpabilização dos emigrantes face ao desemprego no ocidente).

Como corolário, o afecto e a vida conjunta tornam-se ainda mais raros, com a possibilidade de se poder recorrer a meios de comunicação que não implicam nem a palavra, nem o “cara-a-cara”. Existe alguma tendência para uma procura do

---

<sup>122</sup> Sistema, conceito que, comumente, na linguagem quotidiana, designa a estrutura que, por hipótese, regula a vida social. Normalmente, na esteira dos pensamentos de Debord, é conotado com uma entidade perversa que dirige os indivíduos no sentido de maximizar o seu lucro.

<sup>123</sup> Referimo-nos à ideia de espectáculo de Guy Debord.

<sup>124</sup> Citamos, como complemento, Lyotard, a propósito da perda de “comunidade saudável” com o crescendo de: «(...) uma domesticação, (...) economia onde tudo é apreendido e nada recebido. E, obviamente, um analfabetismo. (...) a língua, essa enorme casa sempre inexplorada». LYOTARD, Jean François, *O Inumano, Considerações Sobre o Tempo*, Lisboa, Estampa, 1997 págs. 198 e 199.

que está fisicamente longe mas que, através das possibilidades criadas pelas tecnologias da comunicação em tempo real, parece estar próximo.

Perante as dificuldades, as alternativas ao institucional mostram-se aliciantes. As formas de actuação necessitam da surpresa para obterem resultados, como nas manifestações que decorreram durante a cimeira de Seattle em 1999, na qual as forças da ordem foram confrontadas com novas e diversificadas formas de protesto.

Haverá, realmente, algum ponto de conexão entre a contestação e a criatividade? Atente-se ao quinto capítulo do livro editado por George McKay - *Diy Culture: Party & Protest in Nineties Britain*, que tem como título «The Art of Necessity: The Subversive Imagination of Anti-Road Protest and Reclaim the Streets», escrito por Jonh Jordan. O texto defende que os ideais devem sair do campo da mera teoria e representação para se manifestarem na conjuntura da vida real. Começa com uma referência apropriada do manifesto Dada de 1919: «The new artist protests, he no longer paints; he creates directly... life and art make One»<sup>125</sup>. Esta referência alerta para a necessidade de utilizar o potencial criativo para tornar viável um evento cultural ou uma acção de protesto/manifestação, em que estejam envolvidos muitos indivíduos. O propósito, o local, a divulgação, a forma de agir dos intervenientes ou, no caso de acções assentes em condições ilícitas, os planos para reagir a um possível inesperado<sup>126</sup>, têm que ser devidamente acautelados.

Esta alusão aos dadaístas acrescenta a ideia de que é necessário diluir a lacuna entre arte e vida ao integrar um processo de concepção que procura a

---

<sup>125</sup> MCKAY, George, *Diy Culture: Party & Protest in Nineties Britain*, London, Verso, 1998, pág. 129.

<sup>126</sup> Tornou-se usual, em muitos países, o acto de legalizar manifestações criando, desta forma, um paradoxo no qual uma suposta transgressão já foi acordada com as entidades governativas e de segurança.

urgência do viver a vida de forma criativa e superar as normas que regem a vida dos cidadãos. «(...) the DiY protest (...) is finally breaking down the barriers between art and protest. It seems that (...) new forms of creativity and poetic resistance have finally found their time.»<sup>127</sup> A paixão necessária a este tipo de demandas exige, tal como já referimos, novas formas de agir perante as (novas) circunstâncias; exige uma constante reformulação da linguagem que tanto é plástica, como poética, como sonora, como performativa mas que é, acima de tudo, humana e caracterizadora da importância de viver e de ter um espaço para existir, para co-existir e para fazer.

Neste ponto, torna-se necessário compreender o que é o DiY, a sua história recente e os porquês que levam inúmeras pessoas a aderirem às práticas que este conceito engloba. DiY é, antes de tudo, uma sigla diminutiva da expressão Do it Yourself (em português, “Faz Tu Mesmo”<sup>128</sup>) que dá nome a uma ética que começou a ser divulgada na segunda metade dos anos 70, na emergente cultura *punk* do Reino Unido, pela mão de indivíduos como Mark Perry, no quinto número do seu *Fanzine* “Sniffin’ Glue”. Tal como sugere a própria expressão, o DiY passa pela recorrência às possibilidades de uma espécie de auto-suficiência, pessoal ou colectiva – conforme se esteja só ou em grupo -, para criar e fazer acontecer. Traduz um verdadeiro acto de passar à acção e uma corrente contrária ao “comprar tudo feito”.

---

<sup>127</sup> MCKAY, George, *Diy Culture: Party & Protest in Nineties Britain*, London, Verso, 1998, pág. 129.

<sup>128</sup> Basta percorrer alguns exemplares de *fanzines* ou outras publicações alternativas portuguesas que se insiram dentro da ética DiY para constatar que a versão “Faz Tu Mesmo” é usada recorrentemente.



Figura 14 e Figura 15 – Capas do fanzine Sniffin' Glue - 1977

Um indivíduo recorre, normalmente, a recursos que domina e fabrica artefactos que, no seu entender, beneficiam a comunidade ou o próprio isoladamente. Os exemplos de empreendimentos e possibilidades de criação DiY são tão vastos quanto a imaginação de cada um permitir: objectos artísticos, cinema, habitação, design, gráficas alternativas, peças de vestuário, veículos de transporte, adornos pessoais, festas e eventos, plantações de legumes, publicações, edições de discos e os mais diversos trabalhos na Web. No fundo, tudo, desde que assente numa alternativa ao já feito - aos produtos industriais e à conformidade do consumismo.

O DiY deve, e tende a, procurar mais do que fabricar alternativas que são, no fundo, meras cópias de produtos que se encontram no mercado; deve ser encarado, também, como uma aposta no que não há feito<sup>129</sup> para conseguir como que uma exclusividade que lhe garanta a necessidade criativa. É da ética DiY que, regularmente, nascem as novas tendências e que, paradoxalmente, acabam muitas vezes por ser “compradas” e adaptadas por um mercado apostado em rentabilizar a

<sup>129</sup> A novidade é entendida, neste contexto, como a procura de uma solução alternativa, existindo a consciência de que, actualmente, qualquer obra se encontra radicada nas que a precedem. Assim, a novidade pode ser, tão só, a recriação / reactivação de uma ideia posterior.

novidade fundindo-se, assim, ideias que outrora circulavam num percurso restrito, numa cultura *mainstream* absorvente. O DiY tanto pode ser visto na construção de desejos individuais, como nos objectivos de grupos. É, como filosofia de vida, quase sempre associado a grupos ou pessoas com ideias marginais; muitas vezes a radicais que só assim conseguem promover as suas construções (ou desconstruções). O DiY é, muitas vezes, ostentado para mostrar o orgulho na independência criativa.

O DiY funciona a partir das potencialidades e recursos de cada sujeito. Mas, no caso específico dos *fanzines*, o carácter particular que possa vir expresso nos textos, colagens, desenhos, fotografias etc. demonstra, normalmente, a necessidade de partilhar. O DiY, neste caso, serve para uma troca de ideias, como processo de comunicação e difusão de ideias: «(...) you could use the resources available to you – a piece of paper, a battered guitar, a cheap tape recorder – to cross the boundary between who consumes and who creates»<sup>130</sup>. É o exemplo perfeito de que o acesso a tecnologias de ponta não é fundamental para desenvolver e criar objectos com elevado valor estético/prático/informativo: «It was empowering to realize that anyone, however amateur, could produce something wich would be valued as a finished product.»<sup>131</sup>

Neste contexto, as palavras de Mark Perry, editor da *fanzine punk* Sniffing Glue, são pretinentes: «All you kids out there who read “SG” don’t be satisfied with what we write. Go out and start your own *fanzines*.»<sup>132</sup>. A afirmação é emblemática<sup>133</sup> no que respeita à ética DiY (tal como o era esteticamente a *fanzine*) e, ligada a toda a conjuntura artística *punk* (principalmente ao nível das

---

<sup>130</sup> SPENCER, Amy, *DIY: The Rise of Lo-Fi Culture*, London, Marion Boyars Publishers, 2005, pág. 11.

<sup>131</sup> *Idem*.

<sup>132</sup> SAVAGE; Jonh, cit. MCKAY, George, *Diy Culture: Party & Protest in Nineties Britain*, London, Verso, 1998.

<sup>133</sup> Mark Perry fez outra afirmação muito semelhante: «Here’s a picture of a chord and another one and another one – now go and form your own band.» - incentivando a criação, sem medo, de bandas através da maior característica do *punk rock* mais tradicional, musicalmente assente sobre três acordes.

ideias, da plasticidade do *cut n' paste* e do visual), vem firmar raízes provenientes das sementes lançadas, muitos anos antes, pelos já referenciados dadaístas do início do séc. XX e pelos Letristas e Situacionistas, entre os anos 50 e finais da década de 60. Amy Spencer fornece ainda mais pistas ao referir alguns antepassados, o presente e as coordenadas para o futuro dos *fanzines*:

«The 1930's sci-fi zine, the dada art zine, the chapbook created by beat writers in the 1950s, small scale radical magazines of the 60's, *punk* zines of the 1970s, the zine explosion of the 1990s, online blogs and guerrilla newsreporting of today(...)»<sup>134</sup>

O *fanzine* Sniffing Glue, a par dos Sex Pistols<sup>135</sup>, é a chave da tese que Greil Marcus<sup>136</sup> apresenta ao longo do livro “Marcas de Batôn – Uma História Secreta do Séc. XX”, durante o qual estabelece um fio condutor que une o movimento Dada aos Sex Pistols. Tanto a afirmação de Mark Perry como a análise de Greil Marcus, justificam que a insatisfação leva, ou pelo menos devia levar, à motivação dos indivíduos no sentido da expressão e otimização do potencial criativo.

Tudo começou «(...) with individuals sharing a similar DiY ethos: the urge to create a new cultural form and transmit it to others on your own terms.»<sup>137</sup> Essa indulgência pessoal de querer fazer é a noção essencial desta ética. «DiY Culture's combination of inspiring action, narcissism, youthfull arrogance, principle,

---

<sup>134</sup> SPENCER, Amy, *DIY: The Rise of Lo-Fi Culture*, London, Marion Boyars Publishers, 2005, pág. 12.

<sup>135</sup> Os Sex Pistols foram a banda seminal do movimento *punk*, depois deste ter um momento de germinação no outro lado do atlântico, em Nova Iorque, com os New York Dolls ou os Ramones. Os Sex Pistols podem ser vistos como a primeira e a última banda *punk*, se aceitarmos que passaram da rua a vários contratos valiosos com multinacionais. No entanto, este ponto de vista seria redutor para um movimento que continuou, contornando a indústria, a inovar-se a si mesmo e a inspirar as gerações que se seguiram.

<sup>136</sup> Nasceu em 1945. É um reconhecido escritor e jornalista musical, tendo já colaborado com publicações como a Rolling Stone Magazine e a ArtForum. A sua obra principal é “Marcas de Batôn - Uma História Secreta do Século Vinte”, editada em Portugal pela Frenesi: MARCUS, Greil, *Marcas de Batôn - Uma História Secreta do Século Vinte*, Lisboa, Frenesi, 1999.

<sup>137</sup> SPENCER, Amy, *DIY: The Rise of Lo-Fi Culture*, London, Marion Boyars Publishers, 2005, pág. 12.

ahistoricism, idealism, indulgence, creativity, plagiarism, as well as the rejection and embracing alike of technological innovation.»<sup>138</sup> - e são estes os adjetivos que melhor podem caracterizar todos os movimentos artísticos que, ainda hoje e apesar do grande desgaste que a mediatização das suas ideias trouxe ao cerne dos problemas que levantavam, são legítimos. Mas, hoje em dia, não são só os *media* institucionais que contribuem para o desgaste das manifestações alternativas. O próprio espaço aberto da Internet, podendo ser local de propaganda é, também, um lugar onde a informação se desgasta através de discussões que se antecipam a eventos físicos (fóruns temáticos).



Figura 16 - Sex Pistols.

O *punk* foi o grande causador da elevação destes ideais a um patamar mais pop, dinamizando de uma forma radical toda uma cultura característica do final da década de 70. Os paradigmáticos Sex Pistols lançaram as premissas para uma celebração da vida onde a beleza e o virtuosismo oferecidos pela “sociedade do espectáculo” deixavam de ser importantes na feitura da obra. Os Pistols trouxeram uma confiança renovada a sujeitos desapontados e “perdidos” numa Inglaterra

---

<sup>138</sup> MCKAY, George, *Diy Culture: Party & Protest in Nineties Britain*, London, Verso, 1998, pág. 2.

afogada em crises políticas, que vagueavam, desempregados, com níveis de auto-estima muito baixos; demonstraram a um grande grupo desses sujeitos que eram úteis e que tinham uma vida que lhes pertencia, apelo que o governo não fazia<sup>139</sup>.

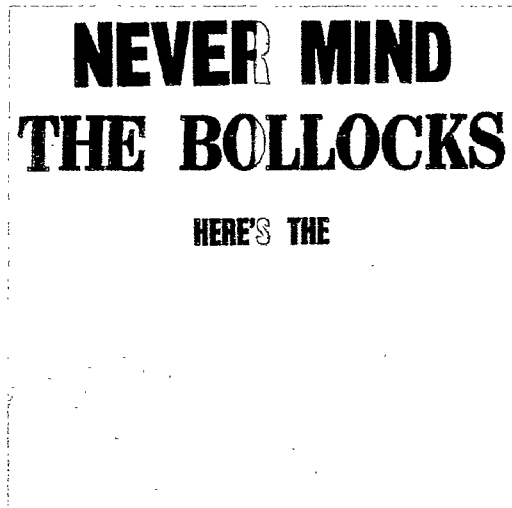


Figura 17 - Capa de “Nevermind the Bollocks”, dos Sex Pistols.

O *punk* foi um momento apenas. Uma representação inequívoca do “Here & Now” e do “Live Fast, Die Young” mas, nos meses que durou, fez quase tudo o que supostamente havia a fazer: produziu-se, disseminou-se, consumiu-se e deixou legado. É ainda este tipo de cultura do “imediatismo”, própria de uma juventude de um tempo acelerado e de um ambiente urbano, que prevalece e caracteriza muitos dos movimentos DiY mais recentes que, apesar disso, se mantêm, na sua maioria, afastados do niilismo que despontou em 77.

Existem inúmeros movimentos que assentam o seu modo de actuar em princípios típicos da cultura DiY e que procuram, à sua maneira, encontrar novos rumos para a sociedade. Grande parte desses movimentos usa modalidades

---

<sup>139</sup> Bem explicito no filme/documentário “The Filth and The Fury – Sex Pistols”, de Julian Temple, editado em Portugal através das Edições Fantásporto.

diversas para obter a visibilidade necessária. Neste contexto, analisaremos alguns exemplos pertinentes.

### **Reclaim The Streets:**

Podemos resumir os objectivos do Reclaim the Streets (R.T.S) à (re)conquista de um espaço que a sociedade tornou estéril, enquanto território de livre iniciativa. Através do conceito de festa enquanto acção pública, criticam a diminuição da importância do “peão” e do caminhar, assim como a desmesurada massificação da circulação automóvel. Estes activistas procuram ocupar o que consideram ter sido roubado aos cidadãos.<sup>140</sup>

O R.T.S. surge com grande força em Inglaterra aquando da aprovação da legislação<sup>141</sup> que proibia as *rave parties*<sup>142</sup>, por volta de 1994, com a ligação entre *club/rave culture* e os movimentos urbanos mais politizados<sup>143</sup>. «If I can't dance to it, it's not my revolution» afirma Emma Goldman<sup>144</sup> numa frase que tem sido constantemente apropriada por indivíduos ou movimentos ligados ao espírito DiY e/ou libertário, que se enquadra em pleno nesta conjuntura que levou à junção de diferentes formas de contracultura, essencialmente através da música, e que

---

<sup>140</sup> Partindo do mesmo princípio de uma das frases “síntese” de Raoul Vaneigem, a propósito dos bens privados e do conceito de pertença: «Ser proprietário é usurpar um bem comum excluindo outros indivíduos; é, simultaneamente, reconhecer em cada um deles o direito abstracto de posse». VANEIGEM, Raoul, *Banalidades de Base*, Lisboa, Frenesi, 1998 Cap. 5.

<sup>141</sup> Criminal Justice Act de 1994.

<sup>142</sup> Herlander Helias sintetiza bem (apesar de assumir uma visão simplista e um pouco generalista) o conceito de *rave* no glossário do seu livro “*CiberPunk – Ficção e contemporaneidade*”: «*Rave* = Nome que caracteriza uma fala e um comportamento veloz típico da geração de *ciberpunks* noventistas, cuja característica principal é a criação espontânea de festas de música electrónica ilícitas, quase sempre em espaços alheios, onde se consome música techno e house, sob o efeito usual do ecstasy.» O paradoxo inevitável da *rave* reside na alienação consequente da junção de três poderes: a música, a dança e a droga; por esta mesma ordem.

<sup>143</sup> Sendo os mais importantes os *squatters*, os *anarco-punks* e os *new age travellers*.

<sup>144</sup> Emma Goldman (1865 – 1940): anarco-comunista nascida na Lituânia, foi uma personalidade importante no desenvolvimento do anarquismo nos EUA e na Europa. Aos dezassete anos emigrou para os EUA, de onde veio a ser deportada. Já na Rússia, testemunhou as consequências da revolução de 1917. Esteve envolvida na Guerra Civil Espanhola e, em 1901, havia sido acusada de integrar a conspiração de assassinio do presidente McKinley.

difundiu acções de ocupação e corte de estradas para a celebração de festas não autorizadas. A maneira como estes grupos se unem encontra-se explícita nas palavras de Tim Jordan:

«In early 1995, there was an anti-road in Camden, London. One element of the demonstration began the night before, at a *rave* organized by some of those working on the demonstration. The *rave* continued until dawn and then moved by public transport to Camden Town. *Ravers* did not know where they were going, but simply boarded the *Underground* and were told when to get off. Just outside the *Underground* station Camden is an intersection of five roads near a shopping area and a well-known market. These shops attract a young audience and are invariably busy, so when *ravers* appeared from the *underground* dancing, whistling and banging drums they were in a friendly place. Within a short space of time, several cars entered the intersection and were deliberately crashed by their demonstrator-drivers, paralyzing traffic in all five directions. Simultaneously, the road was invaded by the dancing crowd; jugglers, performers and food and drink tables all materialized on the street. Soon a bicycle-powered generator arrived, music began and the *rave* restarted. (...) in this precise, well planned and successful demonstration, the pleasures of the *rave* served politics, in preparing and conducting the demonstration.»<sup>145</sup>

Jordan demonstra, por um lado, que o processo exige rigor e secretismo e, por outro, a forma como o prazer se pode aliar à transgressão, fomentando ainda mais o improvisado e o impulso criativo, bem como a vontade de participar e de agir em favor de um objectivo. Reclamar a rua desta forma é proporcionar um momento de retoma da cidade que se pronuncia numa festa que se deseja eterna, numa comemoração da própria vida que se transforma num protesto. Neste caso, a

---

<sup>145</sup> JORDAN, Tim, *Activism!, Direct Action, Hacktivism and the Future Society*, London, Reaktion Books, 2002, Pág. 84.

cidade deixa de ser entendida, apenas, como infra-estrutura e é assumida como território de criação e acção, ao invés da passividade que, muitas vezes, regula a vida dos cidadãos face ao espaço público. Desrespeitar é, desta forma, inscrever e é o “Aqui é Agora”, na medida em que utiliza o espaço a ser reclamado como objecto de fruição imediata.

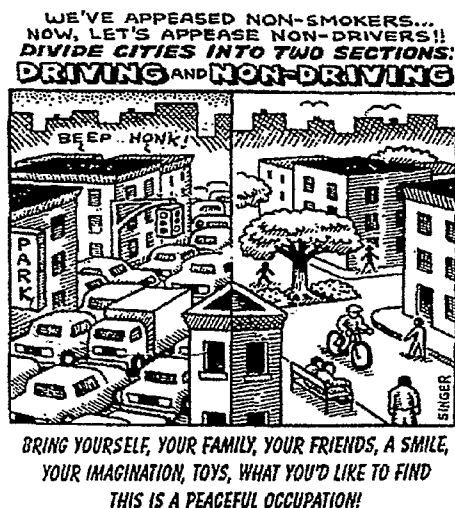


Figura 18 e Figura 19 – Cartazes/flyers de divulgação de Festas de Rua.

Esta exigência de espaço e a forma de o exigir, revela reminiscências das reflexões teóricas e das acções da Internacional Situacionista (I.S.) acerca do espaço urbano, tendo Constant como principal ideólogo. Henry Lefebvre refere-se, numa entrevista, a um tópico da pertinência situacionista sobre o reaproveitar do espaço urbano: «Constant's idea was that society must be transformed not in order to continue a boring uneventful life, but in order to create something absolutely new: "Situations".»<sup>146</sup> O “R.T.S” pode ser entendido como um movimento que cria essas “situações” ao conseguir reunir a multidão que, subitamente, «(...)

146 McDONOUGH, Thomas F, *Guy Debord and the Situationist International*, USA, Mit Press pág. 271.

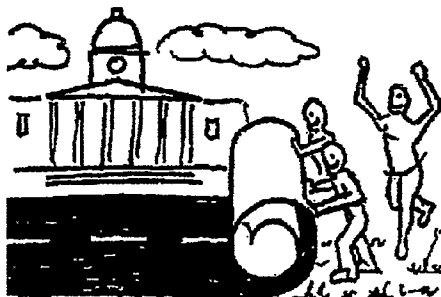
transforms a traffic artery into a surrealist playpen.»<sup>147</sup>, desafiando assim a autoridade que questionam, ludibriando as regras e daí retirando alguma prazer.



## RECLAIM THE STREETS!

NO TTTTMOHAM

The Streets are for people not cars,  
communities not capitalism.



SATURDAY 19TH SEPTEMBER  
MEET 12 NOON, MARKET SQUARE.

Figura 20 e Figura 21 - Cartazes/flyers de divulgação de Festas de Rua.

Mas isolemos a expressão “dancing crowd” das palavras de Tim Jordan. A “multidão dançante” é um termo que se pode aliar às anteriormente referidas “multidão solitária”<sup>148</sup> e “multidão automatizada”<sup>149</sup>. As três são, ainda, devedoras da ideia de “homem na multidão”.

<sup>147</sup> NAOMI, Klein, *No Logo*, London, Flamingo, 2000, pág. 312.

<sup>148</sup> De David Riesman.

<sup>149</sup> De Guy Debord.



Figura 22 - Cartaz/flyer de divulgação de Festas de Rua.

No caso da multidão dançante e no caso concreto das festas-protesto, falamos de uma multidão que se gera numa “zona autónoma temporária”<sup>150</sup>, criada com objectivos determinados. Nessa multidão encontram-se desde os indivíduos esclarecidos que vivem aquele momento em comunhão conjunta, aos que se servem dessa conjuntura para satisfazer o próprio ego, saboreando o momento num transe individualista e solitário. Neste último caso temos em evidência, mais uma vez, a questão da cidade como espaço de vivência de uma “proximidade solitária”. Mas a separação dá-se ao som da música que, só por si, pode constituir um motivo de união, mesmo que esta seja apenas ao nível da partilha de um ambiente “unificado” através da imersão que a música proporciona. Não se trata, portanto, de uma solidão provocada pela própria estrutura da cidade (a arquitectura e as normas, como referimos), trata-se de fruir o ambiente envolvente, a um nível mais individual. Muitas vezes, esse individualismo pode ser ainda potenciado pelo efeito de determinado tipo de drogas alienantes (como o ecstasy/MDMA entre outras).

<sup>150</sup> Conforme a ideia exposta por Hakim Bey - BEY, Hakim, *Zona Autónoma Temporária*, Lisboa, Frenesi, 2000.



Figura 23 - Festa de Rua.

Estas manifestações podem ser entendidas como «(...) uma expressão colectiva de uma celebração do individualismo (...)»<sup>151</sup> pois mostram, em ambos os casos, sujeitos que pretendem celebrar não só a vida mas, também, uma possível diferença na forma de viver ostentado, ao mesmo tempo, aspectos exteriores e comportamentos que, em conjunto, denotam uma identidade própria. Esse dualismo paradoxal entre colectividade e individualidade representa:

«(...) uma tentativa de marcar diferença a nível individual, o que traz aos indivíduos uma sensação de poder. Mas, para além disso, no acto de se expressar e de mostrar a diferença e individualidade estão a criar e a recriar a sua identidade.»<sup>152</sup>

Estes são os aspectos mais visíveis e audíveis das *street partys*. Uma multidão que dança e se diverte. Mas, normalmente, existem outros aspectos que caracterizam essas manifestações. O reclamar da rua, do espaço roubado aos

---

<sup>151</sup> ALCAIRE, Rita, *Filhos do Tédio*, Coimbra, Pé de Página, 2005, pág. 85. É de salientar que a autora não se está a referir concretamente ao tema das festas de rua que nos ocupa; no entanto, faz sentido utilizar as suas palavras neste texto. Rita Alcaire usa-as, também, para falar no empenho criativo dentro do contexto das cidades, fazendo com que o sentido das citações não se perca do original.

<sup>152</sup> ALCAIRE, Rita, *Filhos do Tédio*, Coimbra, Pé de Página, 2005, pág. 85.

cidadãos pela especulação imobiliária e pela circulação automóvel passa, também, por outro tipo de acções que podem ou não integrar as *raves* emergentes, ilegalmente, em espaços urbanos.

### **Culture Jamming:**

«The loss of magic has a lot to do with the loss of imaging. When those billboards are all we see, of course they become our faerie tales. We stop noticing anything else and believe them. If we want a different story, we have to replace the images of money and perfection with new ones. We have to show ourselves pictures of new things to believe in. Sometimes making new images means using our hands creatively and living our life loudly outside the lines.»<sup>153</sup>

O Culture Jamming pode ser descrito, de forma sintética, como um processo de inversão de sentido de uma mensagem. Mas o seu fundamento excede a mera paródia ou recontextualização sem conteúdo. O Culture Jamming utiliza uma estratégia semelhante à dos situacionistas, com o *detournment*. Visa, essencialmente, lesar grandes corporações, usando os seus próprios suportes e inviabilizando a mensagem original. Os intervenientes têm, sobretudo, origem no mundo da publicidade - a fonte de “trabalho” para o “terrorismo semiótico”, conforme Tim Jordan categoriza o Culture Jamming, que degrada a fantasia e a beleza (tendencial) dos anúncios, contrariando aquilo que se pode considerar ser uma “imagem falsa” do mundo. Normalmente, são apontadas as perversidades das empresas, que vão desde a exploração de trabalho infantil à publicidade enganosa e omissa relativamente a factos ligados aos produtos, que são considerados

---

<sup>153</sup> HIBICKINA & KIKA, *Off the Map*, USA, Crimethinc, pág. 85.

perigosos para os consumidores. Pelo meio são apontadas, ainda, ligações a negócios de carácter ilícito, como o tráfico de armas.

Um caso bem sucedido pelo carácter sútil como “desvia” o sentido original de um anúncio quase universal, ao mesmo tempo que alerta para os riscos para a saúde que advém do consumo do produto anunciado, é o *Jam* feito sobre a marca de tabaco Camel. A palavra Camel foi simplesmente substituída por *Câncer*. Longe de ser uma paranóica campanha anti-tabagista é antes uma subversão do conteúdo de uma imagem pop.

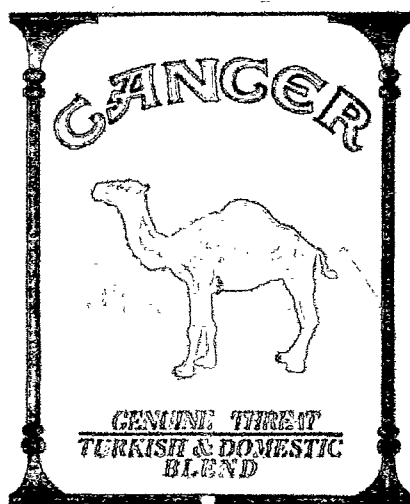


Figura 24 - Jam sobre a marca de tabaco Camel.

Qual o objectivo dos *Culture Jammers*? Além de parecerem apostar em fazer transparecer o significado residual por detrás da mercadoria que, incessantemente, é veiculada socialmente, mostram, também, o quão superficial e pouco imaginativa se torna a vida que segue os padrões ditados pelos meios de comunicação próprios de uma economia de mercado. É este o fundamento desta forma de recriação da cultura de massas, contra a “escravização” do indivíduo pelo desejo de consumir.



Figura 25 – Jam sobre *outdoor* da Microsoft que propaga um sistema operativo alternativo, o Linux.



Figura 26 – Jam sobre *outdoor* da Sony.



Figura 27 - Jam com colagem da fotografia de Chè Guevara sobre a publicidade ao disco “American Life” de Madonna. O *artwork* do disco era uma apropriação à imagem do ícone da revolução Cubana.

O “terrorismo semiótico” praticado pela *Ad Busters*<sup>154</sup> revela uma nova assunção da prática artística enquanto catalizadora de uma mensagem crítica e social, exigente e indagadora perante alguns males dos quais o mundo padece. Nada de verdadeiramente original. Segue uma linha que tem início nas acções dos artistas dadaístas, que os letristas e os situacionistas aprofundaram, que a Pop Art coloriu e que a ética DiY, aliada à democratização das novas tecnologias, impulsionou, contribuindo para o grande nível de qualidade que os trabalhos apresentam.

Primeiro, e depois de séculos de mensagens subliminares na arte, os dadaístas reclamam uma união definitiva da vida com a arte. Duchamp, ao pintar um bigode sobre uma reprodução da obra ícone de Leonardo da Vinci – a

<sup>154</sup> Revista canadiana fundada por Kalle Lasn e Bill Schmalz, de carácter essencialmente político, anti-consumismo e anti-capitalismo. Os editores e colaboradores também ficaram conhecidas por terem fundado o “Buy Nothing Day” – dia que se segue ao Dia da Acção de Graças – e o TV TurnOff Week – organização que alerta para os malefícios do excesso de visionamento de televisão.

Gioconda – assume como seus objectos próprios da mercadoria e da produção em série, tal como o faz no caso de a “Fonte”.

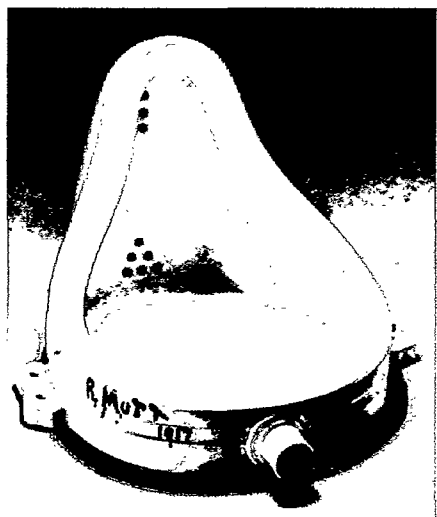


Figura 28 – Duchamp, Fountain, 1917.



Figura 29 - Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, 1919.

Os Situacionistas, com Debord no primeiro plano, teorizam o mundo do espectáculo, inspirando a revolta do Maio de 68. O espírito festivo e os escândalos públicos do mês quente em Paris são, assumidamente, considerados como influência para os activistas do Reclaim the Streets ou da Laugh Parade<sup>155</sup> e de outras formas de protesto criativas ligadas a um espírito urbano e a uma cultura de rua plenamente assumida na década de 90.

Menos à margem, do outro lado do atlântico, os artistas da Pop Art tratam, também, da descontextualização dos objectos massificados, ligando a *high culture* e a *low culture*. Já nos anos 90, o *Culture Jam* pratica um espírito semelhante ao da Pop Art mas, em alternativa a trazer os ícones populares para as galerias, actua directamente nas ruas, manipulando as imagens sobre a “tela” original.

---

<sup>155</sup> No dia 18 de Junho de 1999, um grupo de manifestantes concentrou-se em Colónia e, como forma de protesto, riu-se dos membros do G7, a que apelidavam de “*gang of seven*”.

Pelo meio, o desenvolvimento da ética DiY a partir do *fanzine punk Sniffing Glue*, inspira muitos jovens a partilharem as suas ideias através da criação autónoma - imagem e texto que exibem quase sempre o lado negativo da sociedade, corrompendo a imagem através de sátira mordaz, do plágio selvagem e da técnica eficaz do *cut n' paste*. 1977 foi o ano do séc. XX marcado pelo niilismo do “Live Fast, Die Young”, pela realização de propostas anteriormente lançadas pela geração *beat* e pela filosofia do “aqui e agora” acelerada até ao “aqui é agora”, velocidade de vida que integra os dias de hoje.

### **Squatters:**

«At this core, the squatters' movement is always a story of resistance. Squatting invalidates the boundaries of private property and sets immediate human needs before arbitrary law. In doing so, it absolutely refuses two of the things which are essential to any function capitalist society. No wonder it's so quickly and forcefully squashed; creating new choices is usually fatal for the system they replace.»<sup>156</sup>

Dentro do espectro da contra-cultura radical inglesa nos meados dos anos 90 é difundido um outro manual, o “Squatters Handbook”<sup>157</sup>, que incentiva a ocupação de habitações ensinando, precisamente, como contornar os problemas impostos pelas autoridades, evocando leis jurídicas que beneficiam os *squatters* (indivíduos que ocupam bens imobiliários), bem como outras estratégias de resistência à Lei e, também, meios para adquirir os serviços básicos comuns nas habitações. O manual começa por esclarecer as razões e os benefícios da ocupação. Demonstra que se trata de reclamar espaços alternativos como resposta à especulação imobiliária. Seja para os sem-abrigo ou para os menos afortunados

---

<sup>156</sup> HIBICKINA & KIKA, *Off the Map*, USA, Crimethinc, pág. 65.

<sup>157</sup> ADVISORY SERVICE FOR SQUATTERS, *Squatters Handbook*, London, Advisory Service For Squatters, 1996.

perante rendas e preços exorbitantes, ocupar significa recuperar um espaço ao abandono e conferir-lhe utilidade. Inicia dizendo: «Squatting, in England and Wales, is not a crime. If anyone says t is, they are wrong»<sup>158</sup> e prossegue indicando, sumariamente, o que é essencial ter em conta quando se pretende ocupar um espaço imobiliário.



Figura 30 e Figura 31 – Capas de diferentes edições do Squatters Handbook.

Recentemente, os meios de comunicação noticiaram um caso, em Inglaterra, de um sem-abrigo que recusou tornar-se multimilionário. A história é simples e resume o que ao abrigo das leis inglesas pode tornar a ocupação ainda mais aliciante. O indivíduo em questão ocupou uma parte ínfima de uma propriedade numa zona em que os terrenos são extremamente bem cotados. No seu pequeno espaço fez uma cabana com artefactos típicos de alguém que vasculha compulsivamente o lixo, transformando-o no seu lar. Ao fim de alguns anos, sendo ele o único habitante do terreno, tornou-se, aos olhos da lei, o seu legítimo dono. Recusou ser proprietário, atitude de plena coerência relativamente ao seu percurso de vida. Se, quando ocupava espaços, o fazia convicto que tinha direito a deles

<sup>158</sup> ADVISORY SERVICE FOR SQUATTERS, *Squatters Handbook*, London, Avisory Service For Squatters, 1996. pág. 1.

usufruir, para quê ser proprietário legal dos mesmos se já os ocupava e considerava não ser o único com direitos sobre o terreno?

Uma vez ocupado o espaço, a sua função não se restringe à mera habitação, transformando-o num centro de actividades que vão desde espaços/galerias de exposição não institucionalizadas, ateliers de artes plásticas, bibliotecas alternativas, festas, concertos e teatro.

### 2.3 - Da Rua para a Instituição – O Paradigma Basquiat.

A generalidade dos textos publicados sobre Jean-Michel Basquiat apontam-no como o primeiro artista negro a vingar, com estrelato, no mundo das artes plásticas. É visto como o caso mais paradigmático da ligação entre a cultura/arte de rua e a instituição artística – os museus e as galerias. Se, por exemplo, Andy Warhol vinha, desde os anos 60, diluindo os patamares da *low-culture* e da *high-culture* através da recontextualização da simbologia do universo pop, principalmente com as pinturas de personagens famosas suas contemporâneas ou pela apropriação de imagens de produtos comerciais da sociedade de massas, Basquiat une a rua e a instituição. Warhol e Basquiat são, por vários motivos, indissociáveis. Enquanto o primeiro trouxe para o mundo das artes plásticas as revistas cor-de-rosa e os supermercados, o segundo trouxe, da rua, a rebeldia do *graffiti* e referentes visuais próprios do que se pode considerar um “tribalismo *naïf*”, uma mistura entre a crueza do ambiente urbano e o exótico. Para além disso, Warhol apadrinhou Basquiat, possivelmente numa tentativa de revitalizar a sua carreira em fase decadente<sup>159</sup>, num gesto que viria a ser característico no início dos anos 80, durante os quais a rua seria objecto de interesse das grandes instituições.

---

<sup>159</sup> Ideia referida por vários autores, como por exemplo Leonhard Emmerling.



MICHAEL HALSBAND  
Andy Warhol and Jean Michel Basquiat

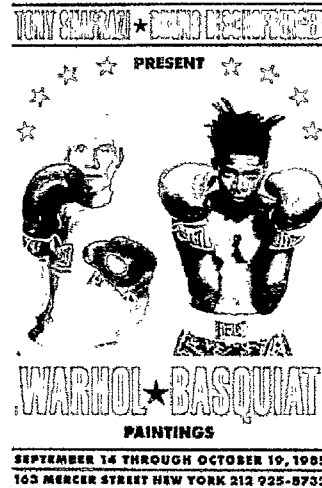


Figura 32 e Figura 33 – Promoção à exposição conjunta  
de Warhol e Basquiat, 1985.

Foi no início dessa década que a arte vinda da rua transitou, manifestamente, para as galerias e museus. Na década de 70, a cidade de Nova Iorque fervilhava com um novo fôlego trazido pelas comunidades de emigrantes. Afro-latino-americanos avançavam, nos seus bairros, novas e estimulantes propostas musicais, com origens radicadas na cultura visual e musical da Jamaica e das Caraíbas. «Afro-latinization of New York in the seventies was not only visible. It was an augury (...)»<sup>160</sup>. Partindo de uma cultura emergente, fruto de toda uma conjuntura favorável à emigração de africanos e porto-riquenhos iniciada em meados dos anos 60, viria a constituir-se como uma das mais marcantes daquela cidade. Apareceram as Bloc Partys, festas de bairro organizadas por amigos que montavam *soundsystems*<sup>161</sup>. É o momento em que surge a cultura *hip hop*, com a música *rap*, o *graffiti* e o *breakdance*, manifestações que desenvolveremos mais adiante, a propósito da arte de rua em Portugal. Eram

<sup>160</sup> MARSHALL, Richard, *Jean-Michel Basquiat*, Harry N. Abrams, Inc, 1995, pág. 28.

<sup>161</sup> O termo *soundsystem* costuma ser utilizado, mesmo nos textos de língua portuguesa, para referir o sistema de som das festas jamaicanas, depois adoptado nas *bloc-parties*.

manifestações criativas marcadas por renhida e, até certo ponto, saudável competição.

Por outro lado e conferindo a Nova Iorque uma característica cosmopolita e multicultural, nasciam bandas como os Velvet *Underground* (que no disco com a participação de Nico<sup>162</sup> foram produzidos por Andy Warhol), Television, Talking Heads, Ramones, New York Dolls ou Blondie. Estes grupos, que constituíram a chamada New York New Wave, davam-se a conhecer em locais como o CBGB, Mudd Club ou Max Kansas City, tendo vindo a conseguir reconhecimento internacional bem patente, por exemplo, no culto que ainda hoje se mantém, atingindo já as novas gerações que se revêem na cultura desta época, interpretando-a à mercê da realidade actual.

«(...) o New Museum de Nova Iorque com a exposição Events, o Musée National des Monuments Français, com a exposição *Graffiti Art – Artistes Américains et Français*, o Museu Boymans – van Beuningen em Roterdão e a prestigiada Documenta7 em Kassel na Alemanha, (...) as grandes revistas como a Flash Art, Interview e Artforum (...)»<sup>163</sup>

Instituições relacionadas com as artes criavam a possibilidade de integração de um determinado tipo de cultura, até aí considerada menor.

É normal considerar-se que:

«Jean-Michel Basquiat é uma personagem que faz a ponte entre a cultura dominante que tolera a Pop Art – Andy Warhol, mas rejeita as manifestações artísticas da cultura de rua de onde é

---

<sup>162</sup> Nico (1938/1988) foi, numa primeira fase (final dos anos 50), conhecida como modelo; depois, com o envolvimento nas produções da *factory* de Andy Warhol, acabou por participar num disco dos Velvet *Underground*: “Velvet *Underground* & Nico”.

<sup>163</sup> FERRÃO, Hugo, «Mestiçagem Imagética dos Não Lugares», *Arte Teoria*, nº 2, 2001, pág. 163.

originário Basquiat. O que fora (...) uma necessidade (...) de denunciar o autismo político (...) transformou-se em preciosa mercadoria (...)»<sup>164</sup>

Os primeiros suportes de Basquiat foram as paredes de Nova Iorque. Ele e o seu amigo Al Diaz iam percorrendo Manhattan e inscrevendo mensagens nas referidas paredes, assinando SAMO (Same Old Shit). «Sus mensajes, un tipo especializado de graffiti, versaban más sobre la poética pública, que las coloristas etiquetas e graffiti ególatras que también llamaban la atención por todo Nueva Cork»<sup>165</sup>. Foi um início não oficial da carreira de Basquiat como artista plástico, assente no anonimato escondido pela assinatura que, curiosamente, era acompanhada do símbolo de *copyright* propondo, desta forma, uma propriedade intelectual de um sujeito invisível sobre uma criação ilegal.

Na exposição «Public Address», realizada em Outubro de 1981 e organizada pela primeira agente de Basquiat, Annina Nosei, é enfatizado o facto de o artista promover a aproximação entre *high* e *low culture*. Neste evento, também participaram artistas como Barbara Kruger, Jenny Hozler e Keith Haring, fazendo com que a galeria de Nosei passasse a ser visitada tanto pelo público habitual como pelos apreciadores do *graffiti*.

Foi mais um evento que trouxe a rua à instituição, desta vez integrando artistas cuja carreira não tinham aí raízes mas que, pelas temáticas que abordavam, permitiam aproximações a artistas como Basquiat.

A rudeza dos grafitos seria, mais tarde, uma característica bem vincada das suas pinturas que, visualmente, denotavam ainda as influências de Picasso ou

---

<sup>164</sup> FERRÃO, Hugo, «Mestiçagem Imagética dos Não Lugares», *Arte Teoria*, nº 2, 2001, pág. 164

<sup>165</sup> TAGER, Alisa, «Sítesis Urbana, Lápiz, nº91, Fevereiro 1993, pág 68.

Pollock. No primeiro caso, o traço áspero desenhava os contornos e preenchia as superfícies de figuras bizarras, com alusões a África, mescladas com referências à industrialização e à complexidade do ambiente urbano, perfazendo uma espécie de exotismo urbano. No segundo caso, observamos a influência de Pollock principalmente na forma como o artista abordava a tela elegendo, muitas vezes, o chão e a sua horizontalidade como local de trabalho.

A vida na rua é uma das temáticas de Basquiat. O facto de, por vontade própria, ter querido viver nela, usando como abrigo tectos de edificios abandonados ou refugiando-se na casa de amigos, foi determinante nos seus primeiros trabalhos, polvilhados com inúmeras referências a um outro mundo que não o do circuito artístico de Nova Iorque. As suas pinturas, entre o abstracto, o surreal e o figurativo conseguiam, contudo, ser realistas no respeitante ao sentido de interpretar os receios e as potencialidades de uma instável vida de rua.

Basquiat foi um exemplo soberano do “*Live Fast, Die Young*”. A cultura acelerada a que se assistia tanto na rua como no circuito artístico, levou-o a uma vida de excessos. Desejou ardentemente a fama e alcançou-a rapidamente. Da mesma forma, entendia a vida como um período finito e determinado pelo indivíduo:

« Not only did he want to be famous, he kept saying “I’m going to be famous.” (...) it happened, in a short period of time. He also kept saying that he would die at the age of twenty seven. (...) it’s the same age that Jimi Hendrix, Jim Morrison and Janis Joplin died. He also said “I just want to live like James Dean”, live fast and die young»<sup>166</sup>

---

<sup>166</sup> Afirmação de Michael Holman, membro da banda Gray, da qual Basquiat fazia parte. KAWACHI, Taka, *King For a Decade - Jean-Michel Basquiat*, Kyoto, Korinsha Press, 1997, pág. 11.

A atitude de inúmeras personagens da designada geração *beat* deixou marcas no pensamento de Basquiat. W.Burroughs, J. Kerouac, a música *Jazz*, o experimentalismo, o exótico, a ausência de um lar e as drogas auxiliaram a compreensão da vida errônea de Basquiat.

A decisão do artista de viver, durante algum tempo, nas ruas de Nova Iorque difere das interessantes experiências de vagabundo de George Orwell que afirmava: «o vagabundo é um vagabundo porque, de acordo com a lei, a alternativa para a sua vadiagem é morrer de fome»<sup>167</sup>. Mas Orwell fez esta afirmação no contexto da década de 30 em Inglaterra, e Basquiat agiu à semelhança dos *beatniks* e com um entendimento estereotipado da vagabundagem como algo *cool*.

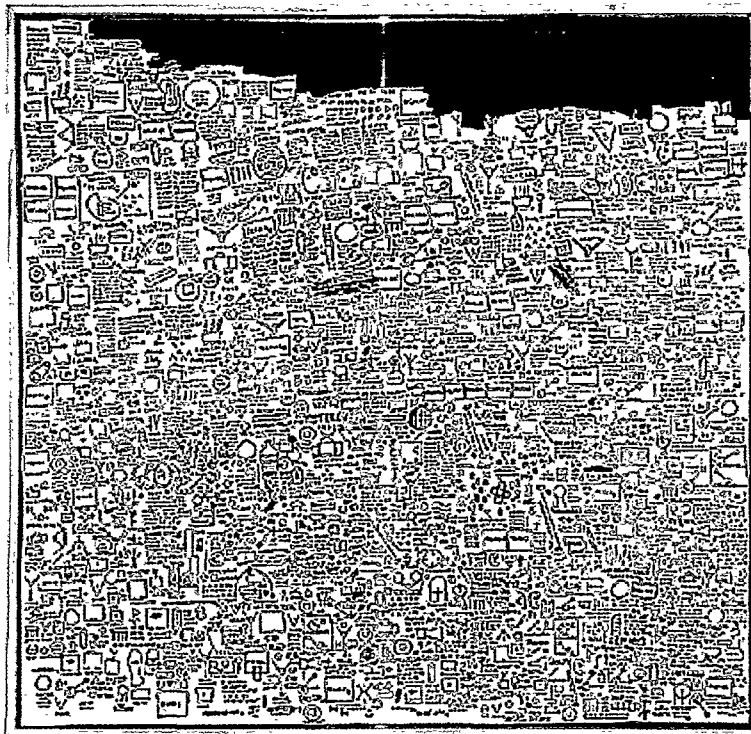


Figura 34 – Basquiat, *Pegasus*, 1987.

---

<sup>167</sup> ORWELL, George, *Na Penúria em Paris e Londres*, Lisboa, Antígona, 1985, pág. 194.

“Pegasus”, de 1987, é uma sugestiva pintura de Basquiat, preenchida por inúmeras simbologias e marcas, que revela uma conotação óbvia com a realidade urbana e com a questão do nomadismo nas cidades. Apresenta-se como uma espécie de “tratado” de zonas. Pode referenciar os labirintos urbanos através de alusões a grafismos que os vagabundos espalhavam nas cidades norte-americanas, com vista a esclarecer outros vagabundos sobre as características de determinadas zonas. “Pegasus” é como que uma recolha do mapeamento *in-loco* e da “zonificação”, termos analisados atrás, que já havia sido compilada em livro por Henry Dreyfuss<sup>168</sup>. Estes grafitos funcionam como autênticos guias. Indicam o perigo de certos sítios ou avançam potencialidades e sugestões de relacionamento. São nobres exemplos de interacção entre indivíduos, neste caso vagabundos, através da ajuda mútua. Representam, também, formas de partilhar experiências em determinados locais. Estes sinais funcionam como um alfabeto; cada sinal corresponde a uma indicação por todos reconhecida.

---

<sup>168</sup> DREYFUSS, Henry, *Symbol Sourcebook – An authoritative Guide to International Graphic Symbols*, Nova Iorque, Wiley, 1984.











































 Camp here	 Safe Camp	 Bad Water	 Good Water	 Catch out here	 Don't Give Up
 Cops Active	 Cops Inactive	 No Alcohol Town	 Town Allows Alcohol	 Be hood	 Trolley
 Go	 At Crossroad Go This Way	 Danger areas	 Turn right here	 Turn left here	 Good Road to follow
 Stop	 Unsafe Place	 Get out fast	 Get Out Fast	 Keep away	 Unsafe Area
 Dangerous Neighborhood	 Danger	 Afraid	 Don't go this way	 Be Quiet	 Jail (eggs)
 Che'n Gang	 Tramps Here	 Be ready to defend yourself	 Watch robbery (eggs)	 Hoboes arrested on sight	 Doctor No Charge
 Beware! 4 - Dogs	 Hold your tongue	 Courthouse or Police station	 You'll get cursed out here	 Cowards! Will give to get rid of you	 You can sleep in the loft

Figura 35 – Hobosigns.

Basquiat tem no trabalho “Pegasus” uma espécie de monumento erigido à vida de rua, à zona, ao beco, à ponte, à arcada, ao vão de escada, ao improviso de um conforto. E, com essa homenagem (criada fortuitamente ou não – é difícil entender até que ponto Basquiat pensou desta forma na concepção de “Pegasus”), o artista trouxe, como ninguém, a rua e os seus mistérios até à galeria<sup>169</sup>. Foi essa uma das suas mais importantes conquistas enquanto artista; muito mais importante, no nosso entender, do que qualquer tipo de especulação estética ou do que qualquer divagação teórica em torno do seu perfil psicológico.

Outros artistas, com excelentes adaptações da vida de rua e da sobrevivência no espaço urbano, integram a exposição “The Interventionists: Art in the Social Sphere”, organizada pelo MASS MoCA (Massachusetts Museum of

<sup>169</sup> A pintura encontra-se na Galeria Tony Shafrazi em Nova Iorque.

Contemporary Art), patente entre Maio de 2004 e Março de 2005. Ficou documentada no livro “The Interventionists – User’s Manual for the Creative of Everyday Life”<sup>170</sup>

“Interventionists” mostra-nos, mais que obras de arte, autênticos protótipos e soluções para a sobrevivência no desconforto da rua. Desde tendas aquecidas até veículos multi-usos, interessa aproveitar o desperdício do dia-a-dia “institucional” e torná-lo útil. ParaSITE, de Michael Rakowitz<sup>171</sup>, é um modelo paradigmático desta estética de aproximação às necessidades humanas mais básicas. Mostra-nos a possibilidade de criar um lar improvisado para noites frias, que aproveita o ar quente das condutas para, simultaneamente, encher uma espécie de iglo insuflável, aquecendo-o. Construiu sete protótipos deste projecto, em 1998, enquanto estudante no Massachusetts Institute of Technology, trabalhando com alguns sem-abrigo de Boston. Depois distribuiu cerca de trinta destes abrigos pelas cidades de Boston, Cambridge, Nova Iorque e Baltimore. O nome “paraSITE” adequa-se tanto à forma como os abrigos funcionam (parecem sugar ar dos edificios) como aos seus possíveis ocupantes, os sem-abrigo, que muitas vezes são apelidados de parasitas humanos das cidades.

---

<sup>170</sup> THOMPSON, Nato & SHOLETTE, Gregory, *The Interventionists – User’s Manual for the Creative of Everyday Life*, Massachusetts, MASS MoCA, 2005.

<sup>171</sup> Aluno de Krzysztof Wodiczko, segue-o na prática de um “Interrogative Design”, que assenta os seus objectivos no risco da procura e experimentação, com vista a criar objectos realmente úteis à sobrevivência. «Our designs intend to examine, expose and respond to critical cultural issues by provoking and inspiring new questions» *in*. <http://web.mit.edu/idg/>.



Figura 36 - Michael Rakowitz, *paraSITE*, 1998.

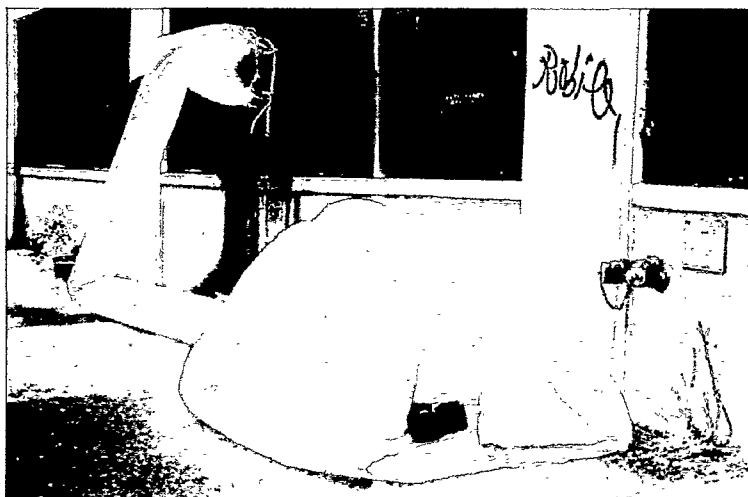


Figura 37 - Michael Rakowitz, *paraSITE*, 1998.

Outro abrigo, com viabilidade para além da cidade, é o “Snail Shell System”. Criada por um grupo de quatro indivíduos, os N55<sup>172</sup>, serve, ainda que de forma um pouco utópica, como habitação móvel que, inclusivé, pode navegar.

---

<sup>172</sup> Ingvil Aarbakke, Jon Sorvin, Rikke Luther e Cecília Wendt.

«(...) the Snail Shell System is covered with rubber caterpillar tracks to facilitate movement through city streets. (...) designed for one person (...) works on both land and water (...). The Home comes equipped with air intake valves and equipment box containing a kitchen pan, alcohol burner and plastic bags, a bilge pump and a toilet.»<sup>173</sup>

É um objecto pensado para beneficiar a prática do nomadismo e do caminhar urbano que não esquece possíveis incursões no campo e, em conjunto com o paraSITES, constitui um exemplo da fusão entre rua e instituição, entre as problemáticas sociais e as práticas artísticas.<sup>174</sup> Elevam ao patamar artístico problemas reais de desconhecidos e habitantes esquecidos dos centros urbanos. A este respeito e a propósito do seu trabalho, Krzysztof Wodiczko refere:

«I try to contribute to the process of transformation of the fearful silence of the invisible and unheard city residents (...) and the deaf ear of those who are visible and heard (...). An articulation of the city silences and transmission of the regained inhabitant voices (...)»<sup>175</sup>

---

<sup>173</sup> THOMPSON, Nato & SHOLETTE, Gregory, *The Interventionists – User's Manual for the Creative of Everyday Life*, Massachusetts, MASS MoCA, 2005, pág. 60.

<sup>174</sup> «A existência de inovação na arte do nosso tempo em que Foster insiste (...), passa por aqui: de uma saída da “arte a falar da arte” para uma “arte a falar do mundo”; mas também a arte como uma prática cultural que suspende a nossa relação quotidiana com o mundo, que pode contribuir para percepções do mundo e das nossas vidas que se afastam do que é adquirido e consensual, para explorar outras formas de o encarar, e de tentar mudá-lo. (...) De facto, ao longo destes anos, um leque amplo de disciplinas e discursos, que não só a antropologia e a etnografia, informaram artistas e críticos: a sociologia, a crítica literária, a história cultural, a teoria poética, os estudos culturais, os estudos de género, os estudos pós-coloniais. Que deslocaram o nosso, e o seu entendimento de *site*; um espaço físico e fixo para uma situação que é construída através de processos sociais, culturais, económicos e políticos a que o artista pode responder. E que levaram a que a designação de arte *site-specific*, viesse sendo substituída por *place-specific*, *context-specific*, “arte colaborativa”, “arte participativa”, “arte socialmente engajada”. DIAS, José António Fernandes, «O “Novo” na Arte de Hoje. Arte e Construção da Realidade», *Marte*, nº1, Março, 2004, pág. 5 e 6.

<sup>175</sup> THOMPSON, Nato & SHOLETTE, Gregory, *The Interventionists – User's Manual for the Creative of Everyday Life*, Massachusetts, MASS MoCA, 2005, pág. 28.

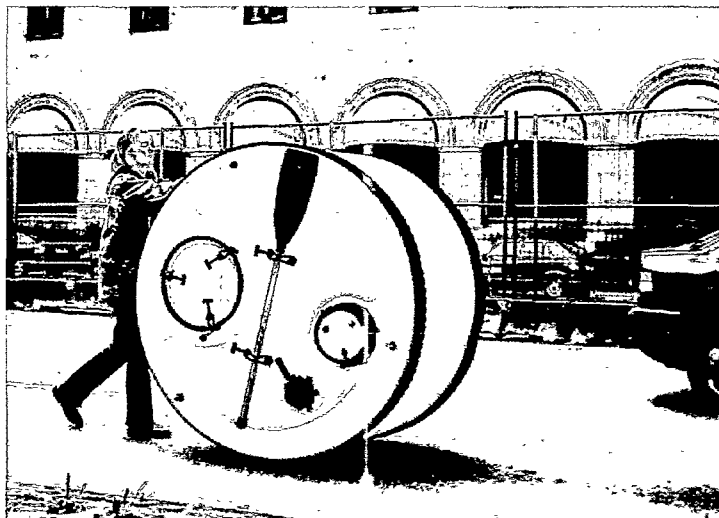


Figura 38 - N55, *Snail Shell System*, 2001.



Figura 39 – N55, *Snail Shell System*, 2001.

ParaSITE e Snail Shell System demonstram, também, que a arte com objectivos sociais tem uma relevância muito mais abrangente, mesmo que com menos reconhecimento, ao ser feita para as pessoas.

## 2.4 - De Cidade em Cidade – *Tour* ou Nomadismo?

« Our present maps describe a world (...) frozen in time, empty of emotional ambiances – an *objective* world, when today (...) there is no world but the *subjective*. These maps hold so little information of real relevance to human life that is no wonder we get lost using them.»<sup>176</sup>

«Hit the road Jack, and don't you come back no more, no more, no more. Hit the road Jack, and don't you come back no more (...).»<sup>177</sup>

O poema de “Hit the Road Jack” não foi escrito a pensar em Jack Kerouac. Aliás, apenas esta breve passagem faz sentido em relação à biografia desta personagem da polémica *beat-generation*. A obra do escritor Jack Kerouac é, em grande parte, auto-biográfica e reveladora de uma vida de excessos, sempre no limite, de viagens intermináveis, de incerteza e de imprevistos, sem qualquer estabilidade. Uma vida necessariamente semelhante a outras figuras importantes da *beat-generation*, a qual, para além do já citado, inclui escritores como William Burroughs, Allen Ginsberg, Gregory Corso ou Gary Snyder e que pode ser caracterizada como constituída por “frenéticos”, “tradução” da palavra *beat* feita por Guillermo de Torre<sup>178</sup>, ainda que a discussão em torno do termo *beat* aplicado a esta geração nem sempre seja consensual. Pode significar “derrotados” (pela vida)<sup>179</sup> ou pode, ainda, ser uma alusão à batida (*beat*) da música *jazz*. Fruto de uma cultura acelerada, a geração *beat* caracterizou-se pela sua rebeldia revelada numa marginalidade auto-deliberada, carregada de experiências com drogas, sexo livre e

---

<sup>176</sup> V/A, *Days of War, Nights of Love – Crimethink for Beginners*, USA, Crimethinc, 2001, pág. 211

<sup>177</sup> “Hit The Road Jack”, Ray Charles, 1961.

<sup>178</sup> TORRE, Guillermo de, *História das Literaturas de Vanguarda, Vol. 1 a Vol. 6*, Lisboa, Editorial Presença.

<sup>179</sup> Torre também refere que os portugueses Eça de Queiroz e Ramalho Ortigão se tinham auto-denominado “Vencidos da Vida”.

fruição de música *jazz*. Tudo com laivos de uma espiritualidade *zen*. “On the Road”, o livro emblemático de Kerouac é, normalmente, tido como uma espécie de manifesto *beat* e narra precisamente um tipo de vida errática na estrada; um nomadismo protagonizado, principalmente, nos circuitos rodoviários americanos. Viagens realizadas da Costa Este à Costa Oeste, à mercê do imprevisto, pautadas pelo delírio de mente ébrias.



Figura 40 - Jack Kerouac.



Figura 41 - Allen Ginsberg.

Viver depressa, o máximo que se conseguir, a grande distância de uma estabilidade que as rotinas em volta do lar e emprego oferecem. Foi mesmo o tédio de uma vida de rotina, com maus empregos e ambientes sociais aborrecidos, que levou estes jovens, sem medo de arrependimento, a partirem à aventura.

A rebeldia subversiva que ostentavam e o atentado à moral valeu-lhes serem considerados ao mesmo nível dos rivais do capitalismo, os comunistas russos, e foram apelidados de *beatniks*, uma expressão que resulta da junção da palavra *beat* com o sufixo *nik*, com origem no nome *Sputnik*. Os *beatniks*, mesmo sabendo que, na América, se encontravam numa situação adversa – uma geração deixada ao tédio –

«(...) não abandonam (...) o seu país; pelo contrário, vagabundeiam livremente de um extremo ao outro da América, e a sua emigração faz-se no tempo, e não no espaço, ao submergirem-se nas regiões orientais de um budismo zen de interpretação muito pessoal».<sup>180</sup>

Não podiam estar parados muito tempo. Fazia parte da sua aversão ao aborrecimento o querer estar sempre na estrada. As viagens eram realizadas quase sempre em grupo, tal como uma tribo nómada, para que também as necessidades intelectuais fossem desenvolvidas em conversas e experiências em comunhão. As viagens em conjunto eram tanto as físicas como químicas e psicológicas.

Os *beatniks* deixaram um legado que inspirou um dos movimentos do século XX, os *hippies*: na década de sessenta, a cidade de São Francisco vê emergir do seu coração uma nova geração de intelectuais que adoptam alguns modos de vida dos *beat*, com uma filosofia comunitária adjacente. Foi após os escândalos que levaram os *mass-media* a trazer à ribalta o modo de vida da geração *beat* – nessa altura acusada de conspiração, de difamação e de atentados ao pudor -, que uma juventude inflamada trocou a marijuana e as drogas mais duras pelo LSD (dietelamina do ácido lisérgico), bem como o *jazz* pelo *rock* com características ácidas (*acid rock*)<sup>181</sup>.

Voltando a “Hit the Road Jack”, ouvimos Ray Charles, o compositor e intérprete da música que teve, também ele, uma vida de estrada, percorrendo as mais diferentes realidades americanas como músico, fazendo a mistura entre *blues*, *jazz*, *soul*, *gospel* e *country*. Viciou-se em drogas e viveu até ao limite.

---

<sup>180</sup> TORRE, Guillermo de, *História das Literaturas de Vanguarda*, Vol. 6, Lisboa, Editorial Presença, págs. 33 e 34.

<sup>181</sup> Alguns exemplos do *acid rock* são Big Brother and The Holding Company (onde militava Janis Joplin), Jimi Hendrix e Jefferson Airplane.

A música e a estrada, ou a viagem, parecem ser inseparáveis. Muito para além da música como companhia em solitárias e inacabáveis horas de viagem, encontramos aqueles que andam na estrada porque o desejam ou porque necessitam de viver da própria música.

Não são, certamente, raros os registos escritos que relatam as experiências de *tournees* de bandas. Normalmente, superam o simples apontamento de acontecimentos e ganham uma profundidade pessoal, com pensamentos intransmissíveis. Um exemplo do registo deste tipo de memórias e desabafos foi escrito por Henry Rollins<sup>182</sup> quando, entre 1981 e 1986, foi vocalista da banda Black Flag<sup>183</sup>. Em “Get in The Van – On the Road with Black Flag”<sup>184</sup> relata a intensidade das experiências vividas com os seus companheiros de banda nas intermináveis horas de estrada percorridas numa carrinha.



Figura 42 – Henry Rollins.

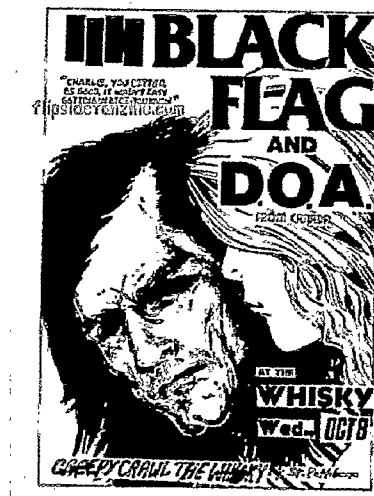


Figura 43 – Flyer de concerto.

<sup>182</sup> Nascido a 13 de Fevereiro de 1961, Henry Rollins começou por desenvolver o seu potencial criativo enquanto membro dos Black Flag começando, depois, a desenvolver uma carreira como músico a solo – Rollins Band - e como contador de histórias lançando, inclusive, algumas das suas conversas em disco. À sua maneira, é também um activista.

<sup>183</sup> Banda pioneira no espectro *punk rock* americano do início da década de 80, a par de outras como Dead Kennedys, Minor Threat, 7 Seconds ou Bad Brains, que incluía membros fundadores da mítica editora SST que, mais tarde, lançaria os importantes Sonic Youth. A obra principal dos Black Flag é “Damaged”, um disco considerado como clássico essencial dentro do género, bem como na história do *rock* americano.

<sup>184</sup> ROLLINS, Henry, *Get It In the Van – On the Road With Black Flag*, Los Angeles, 2.13.61, 1994.

Os Black Flag serviram a Rollins como uma fuga de uma vida entediante e de um emprego numa geladaria onde trabalhava entre quarenta a sessenta horas semanais. Assim que foi convidado para ingressar na banda desistiu da estabilidade que essa vida lhe oferecia: «In a couple of days, I packed up, quit my job, sold my car and left Washington DC. I had no idea what was going to happen.»<sup>185</sup> Nos cinco anos seguintes viveria em viagem quase constante, com pouco ou nenhum dinheiro, dando concertos diariamente. Nesse período, refere que aprendeu lições de vida, sempre através de relações com as mais diversas pessoas que ia conhecendo em viagem.

Apesar de, para ele, os Black Flag serem tudo o que possuía, são inúmeras as vezes que refere como a sua única salvação o diário, porque se sente em solidão constante, mesmo estando em permanência com os companheiros de banda em viagem ou a enfrentar plateias repletas: «The journal is a good way to keep things to yourself. It's good to help me cut down on talking. The last thing I want to do is talk too much. I (...) hate myself when I do that.»<sup>186</sup> O facto é que, exteriormente à banda, nunca consegue aprofundar conhecimentos ou relações:

«Tonight, people were coming backstage asking me to autograph (...) albums. I have nothing to say to this people. They're cool, but still I don't know what to say. I feel so far away from them. To know us is to ride in the van and do the whole things. Otherwise, you're on the outside.»<sup>187</sup>

Por vezes a depressão, fruto do excesso de tempo passado sempre com os mesmos, apoderava-se da banda: «Time passed slowly and it was depressing as hell. It

---

<sup>185</sup> ROLLINS, Henry, *Get It In the Van – On the Road With Black Flag*, Los Angeles, 2.13.61, 1994, pág.

9.

<sup>186</sup> *Op. Cit.*, pág. 84.

<sup>187</sup> *Op. Cit.*, pág. 120.

was the first time I had to deal with the downtime that comes with touring. It's endless hours of nothing that can crush you harder than the rigors of playing.»<sup>188</sup>

Paradoxal, tal como a questão das relações com outras pessoas é, também, o facto de que, ao se percorrerem distâncias tão grandes e de se passar por tantas cidades, nunca se conhecer nenhuma delas para além das imediações do local de concerto, ou dos locais para comer ou dormir. Jonni Rej<sup>189</sup> conta que quando passou por Milão em *tournee* teve apenas quarenta e cinco minutos para tentar ver uma cidade que lhe haviam dito ser digna de conhecer: «(...) we were walking fast to get as much in as possible. That it's pretty much the routine on tour you have very little time to see anything, you're always on the go to make it to the next show.»<sup>190</sup> Sobre Paris, refere que: «I can go see the Eiffel tower when I'm 50 but we're not always gonna be able to play shows, so it's much more important to drive all night, kill at the shows than sight see.»<sup>191</sup>

A perda da noção do tempo e da realidade exterior ao habitáculo da viatura decorre tanto de uma vivência constante dos “não lugares” que são as auto-estradas e estações de serviço, como do cansaço, conforme revela Jonni Rej: «I never really know what time it is, we just sleep when we can, (...) eat whenever there's food given to us»<sup>192</sup>. Um sentimento semelhante é partilhado por André Oliveira<sup>193</sup> que afirma que durante o tempo em viagem

«(...) se perde um pouco da noção do que se passa lá fora, em termos de notícias e acontecimentos... Arrisco mesmo dizer que (...) a

---

<sup>188</sup> ROLLINS, Henry, *Get It In the Van – On the Road With Black Flag*, Los Angeles, 2.13.61, 1994, pág. 27.

<sup>189</sup> Não existe informação que nos permita falar de Jonni Rej para além do seu nome. Apenas sabemos que escreveu um diário durante a *tour* com a banda americana Stretch Arm Strong.

<sup>190</sup> REJ, Jonni, «Stretch Arm Strong – Tour Report», *Reflections*, nº 14, 2001, pág. 26.

<sup>191</sup> *Op. Cit.*, págs. 26 e 27.

<sup>192</sup> *Op. Cit.*, pág., pág. 26.

<sup>193</sup> André Oliveira tem vinte e três anos e fez já três *tournees* com a banda portuguesa For The Glory e uma com os holandeses No Turning Back. Tem uma pequena editora DiY, a I Owe You Nothing Records – [www.ioweyounothingrecs.com](http://www.ioweyounothingrecs.com).

realidade são as estações de serviço, as salas dos concertos, os sítios onde ficamos a dormir e por fim, a estrada.»<sup>194</sup>

O desfazamento com o exterior deve-se, em grande parte, ao sono em falta, motivado pela necessidade de percorrer grandes distâncias entre cidades, com o tempo contado. Rollins refere-se, ainda, ao sono e à necessidade de dormir através de um paradoxo: «It's hard to sleep knowing that whoever is driving is as tired as you and might fall asleep at the wheel and kill you. Sleep is the enemy and the friend (...)»<sup>195</sup>, desejando ainda que «(...) there was a way to not have to ever close my eyes.»<sup>196</sup> Este tipo de *tournee*, em que existe uma extrema pressão em cumprir horários, constitui uma espécie de um anti-turismo forçado. São muitos quilómetros e muito tempo em viagem sem necessidade de qualquer tipo de guia turístico, muitos “*wonders*”<sup>197</sup> são vistos só de passagem, pela janela da carinha.

Os atritos humanos que uma conjuntura destas, em que o cansaço e a pressão atingem valores sobre-humanos e em que a proximidade se dá sempre com os mesmos indivíduos, acabam por implicar uma instabilidade emocional, chegando a colocar amizades em causa, mas podem, também, motivar conversas com maior profundidade. É acima de tudo, uma experiência de vida desprovida das certezas que a inscrita num lar pode oferecer.

Rollins refere-se, por vezes, ao lar e ao desejo de voltar à sua terra mas quando, esporadicamente, entre *tournees*, fica algum tempo no mesmo sítio, volta a ansiedade da estrada: «When we are out, it's hard. Whenever we get back, all I think is how great

---

<sup>194</sup> André Oliveira. Ver entrevista em anexo.

<sup>195</sup> ROLLINS, Henry, *Get It In the Van – On the Road With Black Flag*, Los Angeles, 2.13.61, 1994, págs 103 e 104.

<sup>196</sup> *Op. Cit.*, pág. 104.

<sup>197</sup> Optamos pelo termo “*wonders*” por este agregar o amplo leque relacionado com *posters*, cenários, maravilhas, paisagens idílicas, monumentos de referência, etc., numa só palavra.

it was being out there and when we get to leave again»<sup>198</sup>. Rollins estabelece aqui o dualismo conforto/aventura que parece caracterizar a vida de muitos viajantes. Quando se vivem algumas situações difíceis odiamos-las, quando as recordamos, muitas vezes, acabamos por fazê-lo com saudade. Da mesma forma, indica-nos que, apesar das dificuldades, existe o sentimento de “estar vivo”, realmente em liberdade. Uma liberdade de vagabundo com todas as adversidades e todo o desconforto que isso acarreta.

«Sometimes being in Black Flag is a thankless Job. I reckon we'll be poor and dirty forever. I'm not lookin for the house on the hill, but sometimes this is a hard deal. A year from now we'll be flea-bitten and behind on sleep, but we'll be free at least.»<sup>199</sup>

Henry Rollins refere, também, a facilidade que algumas bandas recentes têm nas suas *tournées*, falando de uma indústria musical, mesmo a um nível mais *underground*, melhor organizada e às viagens que, com o passar do tempo, se tornaram mais fáceis. Hoje «Bands don't live like we did. They don't have to. They don't have to put up with the same kind of shit.»<sup>200</sup> Parece um exagero de quem guarda algum rancor para com um tempo que não foi fácil mas há, seguramente, quem lute ainda como eles na estrada. Talvez a organização de eventos seja melhor, cada vez mais adaptada às condições profissionais, mas a um nível muito *underground*, como eles o foram, as dificuldades financeiras e falta de conforto para a banda e acompanhantes são semelhantes: «(...) we have no place to go (...) and we will go for the famous motel-routine: you hire a room with two beds, drive to the back and sneak everybody into the apartment.»<sup>201</sup>

---

<sup>198</sup> ROLLINS, Henry, *Get It In the Van – On the Road With Black Flag*, Los Angeles, 2.13.61, 1994, pág. 71.

<sup>199</sup> *Op. Cit.*, pág. 122.

<sup>200</sup> *Op. Cit.*, pág. 249.

<sup>201</sup> MOBERG, Jonas, «Mainstrike – U.S. East Coast Summer Tour 1999», *Reflections*, nº 13, 2000, pág. 54.

André Oliveira já conheceu a Europa através de viagens regulares a acompanhar bandas na carrinha e partilhou aventuras semelhantes às de Henry Rollins, de certeza menos perigosas pois, por exemplo, a animosidade de algumas plateias características dos anos 80 não têm um paralelo directo na primeira década do século XXI.

Refere vários motivos que o levam a gostar de partir em viagem. Alguns deles estão ligados à sua visão sobre Portugal, um país que considera estar «(...) completamente atrasado em relação aos países lá de fora, da Europa central pelo menos.»<sup>202</sup>. Depois de se ter aventurado nas viagens, primeiro em *inter-rail*, depois em estrada, sente uma necessidade de sair outra vez pois:

«(...) de certo modo, Portugal prende-me e é lá fora que me sinto livre. (...) Ao andar na estrada vivemos experiências que creio não serem tão comuns quanto isso. O conforto não vale uma boa história para contar aos netos. Como quando, ao atravessar França, estivemos parados quatro horas a ver um camião arder e a ser apagado pelos bombeiros. A oitocentos metros de nós. (...) O conforto não é tudo, porque a maior parte desse “tudo” está lá fora, a espera de ser descoberto.»<sup>203</sup>

Salvaguardadas as devidas diferenças, semelhantes sensações podem ser adquiridas em viagens de *inter-rail*. Fazer um *inter-rail* funciona, por vezes, como uma abordagem à imprevisibilidade das viagens, conforme se tenha programado mais ou menos a investida. André considera que

«(...) são duas experiências completamente diferentes porque numa carrinha (...) temos objectivos a cumprir por (...) exemplo: “hoje a viagem são 10 horas e temos que estar as 21h em Berlim”; a partir daí o tempo vai andando para trás até chegarmos lá e é nisso que nos

---

<sup>202</sup> André Oliveira. Ver entrevista em anexo.

<sup>203</sup> *Idem*.

focamos. Já em inter-rail é tudo muito mais simples. Se perderes o comboio apanhas o próximo e podes fazer um roteiro personalizado, podes mudar de ideias à última da hora, perder mais tempo a ver cidades, algo que é quase impossível em *tour*.»<sup>204</sup>

Tanto na estrada como no comboio, André conta sempre com alguma segurança em Portugal, onde tem um lar que o pode acolher. Mas há quem viva num lar em movimento.

Os *New Age Travellers* (N.A.T.), também referenciados como *Peace Convoy*<sup>205</sup>, são um exemplo radical do que é viver em constante viagem. Com uma ligação à espiritualidade, numa espécie de cultura neo-pagã, contrariam por completo o sedentarismo característico das civilizações ocidentais e constituem, por isso, uma forte postura de contra-cultura. Surgiram nos meados da década de 80, sendo bastante divulgados no início dos anos 90, pela sua ligação aos acontecimentos das *rave*, aos movimentos das ocupações e a todo um contexto libertário que caracterizou o ecletismo dessa década. Mas as raízes remontam a festivais de livre admissão em Inglaterra dos anos 70 como o “Windsor Park Free Festival”, os primeiros festivais de Glastonbury<sup>206</sup> e ao festival de culto neo-pagão de Stonehenge<sup>207</sup>. A fama dos *New Age Travellers* nos anos 80 começa, exactamente, na altura em que o governo inglês decretou a proibição da realização

---

<sup>204</sup> André Oliveira. Ver entrevista em anexo.

<sup>205</sup> Referenciando tanto o pacifismo como a caravana ou o conjunto de veículos em viagem.

<sup>206</sup> Conhecido por ser o maior festival de artes performativas no mundo. Conta com edições desde a década de 70 – a primeira aconteceu em 1970 e reuniu cerca de mil e quinhentas pessoas que tiveram oportunidade de escutar artistas de *folk* e *free jazz* num ambiente enquadrado na natureza - até aos dias de hoje. O ambiente que costuma caracterizar este festival é semelhante ao histórico festival de Woodstock.

<sup>207</sup> É mais um festival de admissão livre. Realizou-se anualmente entre 1972 e 1984; tinha lugar durante o mês de Junho e acabava com o solstício de Verão. Festival que, como o local tornava óbvio, reflectia um culto pagão e uma homenagem às origens da civilização e aos povos nómadas. Em tempo de autêntico *boom* do psicadelismo no *rock*, depois das suas origens em bandas como os históricos The Beatles, havia um excesso de consumo de drogas que proporcionava a “viagem” e a “alucinação”. Esse mesmo excesso de drogas levou a que, gradualmente, as autoridades quisessem por fim ao festival, conseguindo-o no ano de 1985.

do festival de Stonehenge em 1985. A transgressão – aparentemente devido ao desconhecimento desta nova lei – por parte de alguns dos activistas acabou por dar lugar a uma detenção em massa que ficou conhecida como a “Batalha de Beanfield”. Este acontecimento tem um paralelo em Inglaterra, dez anos depois, com a proibição das *raves* aquando da sua explosão<sup>208</sup> como importantes acontecimentos urbanos de revelia. Foi durante a mesma década que Portugal tomou conhecimento de quem eram estes novos nómadas que deambulavam pela Europa.



Figura 44 - Festival de Stonehenge

Os anos 90 foram visivelmente marcados pela categorização de movimentos urbanos radicais como “novas-tribos” ou “tribos urbanas” e por uma pretensa aceitação da “diferença”. Os N.A.T. eram/são um exemplo dessa categorização como uma tribo. No fim da década tiveram alguma visibilidade nos *media* institucionais em Portugal<sup>209</sup> por terem organizado algumas *raves* ilegais. Assemelhavam-se a foragidos de uma Inglaterra conservadora que os havia excomungado, habitando, essencialmente, num lar em circulação, numa carrinha

---

<sup>208</sup> Com a já referida Criminal Justice Act de 1994.

<sup>209</sup> Como exemplo, recordamos a reportagem “Modernos Primitivos” que, por essa altura, passou na SIC.

ou numa caravana e estabilizando-se, esporadicamente, em terras ou casas que ocupavam, sempre nas imediações das grandes cidade.

O *fanzine* português Crack!<sup>210</sup> publicou, em 1995, um artigo com uma entrevista, realizada um ano antes, a dois *Travellers*. Introduziu-os, precisamente, como *New Age Travellers* e Viajantes, sendo descritos como pertencentes a um dos mais visíveis movimentos alternativos:

«O nomadismo apresenta-se neste fim de século como uma opção de vida com bastante força. Saltimbancos, feirantes, artistas de todos os géneros, curandeiros, etc. tornaram-se nos últimos anos uma contracultura poderosa na Grã-Bretanha.»<sup>211</sup>

Funcionam como autênticos *hippies* nómadas, muito próximos da natureza e da forma natural de viver a vida. Têm algumas características de saltimbancos e ciganos, sendo que muitos viajam com artefactos circenses ou outros objectos próprios para entretenimento improvisado, que costumam usar para ganhar algum dinheiro. «Os viajantes são uma comunidade como outra qualquer, são grupos de pessoas a tentar fugir das cidades (...)»<sup>212</sup>, refere Loz<sup>213</sup> lembrando que há uma corrente contrária à tendencial imigração para a cidade. Se uns desejam abandonar o campo em busca do sonho na cidade outros há que, desgostosos com uma vida sedentária convencionada em excessos de burocracia, queiram partir, procurando uma realidade imprevisível assente na viagem, tal como os antepassados nómadas: «A minha vida muda todas as semanas, desta maneira não me aborreço.»<sup>214</sup>, diz Rachel em afinidade com as palavras da sua companheira de viagem, Loz, que

---

<sup>210</sup> *Fanzine* em activo durante os anos 90. Foram lançados três números com elevada qualidade ao nível dos conteúdos.

<sup>211</sup> MUTANTE Noé, «New Age Travellers», Crack!, nº 3, 1995.

<sup>212</sup> MUTANTE Noé, «New Age Travellers», Crack!, nº 3, 1995, pág. 8.

<sup>213</sup> Não temos mais informações sobre quem é Loz para além dos dados que a entrevista nos pode fornecer.

<sup>214</sup> MUTANTE Noé, «New Age Travellers», Crack!, nº 3, 1995, pág. 8.

afirma não poder «(...) descrever uma semana na minha vida, é sempre diferente, é por isso que gosto de viajar, nunca se sabe o que vai acontecer a seguir.» A imprevisibilidade seduz e caracteriza os nómadas. É um modo de vida sujeito às mais diversas adversidades, que tanto podem passar por um problema mecânico na carrinha ou por um rigoroso inverno, como pelos constantes problemas com as autoridades e as burocracias, estas últimas muito citadas como as mais importantes: «(...) estúpidos pedaços de papel dados por pessoas igualmente estúpidas que tentam impedir-me de viver por causa de alguém que diz que estou errada.»<sup>215</sup>



Figura 45 – New Age Travellers

A Peace Convoy integra conjuntos de pessoas muito diversas. Em comum têm a viagem e o nomadismo, mas:

«(...) as actividades mudam de grupo para grupo, muitos trabalham em quintas, outros passam o tempo a beber cerveja e a ficar pedrados, outros fazem dinheiro sendo criativos, com uma banda, etc., também há montes de mecânicos (...)»<sup>216</sup>

---

<sup>215</sup> MUTANTE Noé, «New Age Travellers», Crack!, nº 3, 1995, pág. 8.

<sup>216</sup> *Idem.*

Afonso Cortez<sup>217</sup> relembra a passagem dos *travellers* por Portugal, um movimento que sempre observou com algum cepticismo, pois entendeu-os apenas como um grupo de nómadas que viajavam pela Europa permanecendo algum tempo em determinados locais, nada produzindo ou criando. Se os *beatnicks*, como grupo de nómadas, fizeram das suas experiências e ideias obras literárias que tiveram grande relevância no contexto da literatura da então contra-cultura americana (e para uma nova e incessante geração de *beats*), já os N.A.T. não deixam, aparentemente, obra alguma. Parecem ser, apenas, motivo de investigação e de especulação social.

Há, contudo, um grupo que aparenta ser herdeiro da filosofia da *beat generation* (com um consumo de drogas aparentemente menor) mesclados com o *anarco-punk* ou com o situacionismo. A escassa informação faz com que seja difícil tecer considerações sobre eles. Desses indivíduos, normalmente anónimos – mas conotados com uma (não) organização de nome Crimethinc. (Ex-Workers Collective)<sup>218</sup> -, surgem, para além de algumas publicações periódicas, três livros, “Days of War, Night of Love – Crimethink For Beginners”<sup>219</sup>, “Evasion”<sup>220</sup> e “Off The Map”<sup>221</sup>. A serem conhecidos por um público mais vasto poder-se-iam tornar, como no caso do “On The Road”<sup>222</sup> de Kerouac e do “Revolution of Everyday Life”<sup>223</sup> de Vaneigem, objectos de culto que excedessem o público reduzido que hoje os aclama. Ambos são escritos com uma paixão notável por causas libertárias e, mesmo que por autores diferentes, constituem um conjunto muito coerente que denota um conhecimento substancial ao nível das matérias exploradas. Talvez por tratarem muito a experiência de vida, tanto “Evasion”

---

<sup>217</sup> Afonso Cortez, de vinte e sete anos, editou vários *fanzines* durante a segunda metade dos anos 90 (“Safety Zone” e o “Vindos do Inferno”) e realizou duas curtas-metragens (“Costa do Sol” e “O Bófia Prostituto”). Hoje, colabora na publicação “Underworld – Entulho Informativo”, que começou a ser publicada também nos anos 90.

<sup>218</sup> <http://www.crimethinc.com/>.

<sup>219</sup> V/A, *Days of War, Nights of Love – Crimethink for Beginners*, USA, Crimethinc, 2001.

<sup>220</sup> HIBICKINA & KIKA, *Off the Map*, USA, Crimethinc.

<sup>221</sup> CRIMETHINC Workers’ Colective, *Evasion*, USA, Crimethinc, 2001.

<sup>222</sup> KEROUAC, Jack, *On The Road*, London, Penguin, 1972.

<sup>223</sup> VANEIGEM, Raoul, *Revolution of Everyday Life*, USA, AK Press, 1994.

como “Off The Map” são de carácter autobiográfico. Relatam peripécias associadas a viagens e a um nomadismo urbano de estratégias de sobrevivência e de economia de meios. No primeiro, encontramos um discurso que evidencia orgulho numa vida que encontra a sua subsistência no desperdício e no excesso de uma sociedade consumista, neste caso específico a dos E.U.A. O autor revela táticas e experiências próprias: vaguear por um país à boleia ou escondido num comboio - nos vagões de carga -, roubar bens de consumo e vasculhar o que os demais consideram lixo:

«It seemed an absurd idea – that everything necessary to live could be found in a dumpster. I had been hearing things (...) of self-sufficiency through dumpster diving, and renegade faction of society living and prospering on what we throw away.»<sup>224</sup>

O “dumpster diving” é apontado por “membros” da Crimethinc. como um dos primores da vida. É uma prática não entendida apenas como necessária à subsistência, mas também como uma acção divertida em que se é recompensado com os objectos mais improváveis. Torna-se uma das acções principais para um indivíduo que opta por não trabalhar para outro, não sendo obrigado a dar satisfações. A deambulação é, também, apontada como prática que favorece a reflexão: «(...) when people want to be alone and think about their place in the world, just be emotional and enjoy solitary moments of regret and reflection, they walk along train tracks.»<sup>225</sup>

A experiência de nomadismo que caracteriza “Evasion” é tão cativante quanto repugnante devido à mescla de utopia, romantismo e liberdade com a transgressão e com actos menos higiénicos. Não deixa de constituir uma notável obra que, através de uma escrita muito pessoal consegue, em diversos momentos, teorizar uma natureza de vagabundo assumida como anti-sistema e que, raramente, é retratada com paixão.

---

<sup>224</sup> CRIMETHINC Workers’ Collective, *Evasion*, USA, Crimethinc, 2001, pág. 64.

<sup>225</sup> *Op. Cit.*, pág. 27.

“Off the Map” narra uma viagem que tem como interesse “turístico” maior a experiência de vida e não os guias concebidos pelo turismo enquanto produto. Os relatos, de duas raparigas americanas em viagem pela Europa, são precisamente uma antítese dos pacotes turísticos das agências de viagens. Primeiro, porque as deslocações são maioritariamente feitas à boleia; segundo, porque a viagem se processa por inúmeros locais “fora do mapa” isto é, que não costumam ser apresentados como motivos de interesse. Os locais visitados são, muitas vezes, fruto da aleatoriedade das viagens. Vão habitando *squatts* que encontram, pedindo abrigo em quintas quando andam pelo campo ou acabando, muitas vezes, por improvisar uma dormida ao relento.



Figura 46 – As edições dos Colectivo Crimethink.

As referências e influências que caracterizam os ideais e acções do grupo Crimethinc. são explicitadas ao longo das páginas do “Days of War, Night of Love – Crimethink For Beginners”: o prólogo é assinado por um autor sob o pseudónimo de “NietzChe Guevara” (o que fornece logo duas pistas) e, em cada capítulo, citam movimentos e momentos que, mesmo que pouco conhecidos, fizeram história. Exemplos: os Irmãos do Livre Espírito, os Piratas (Reis Pobres do Mar), a Comuna de Paris, Arthur Rimbaud, o incidente em Notre-Dame, o aparecimento do rock n’ roll, o Maio de 68, entre outros, numa cronologia histórica crescente. Inserem-se a eles próprios nessa linha do tempo, citando as datas das suas mais notórias acções enquanto

colectivo Crimethinc., a começar pela formação do grupo, algures no início da década de 90. São a prova de que a deambulação, o nomadismo e a fruição errante do espaço urbano proporcionam as experiências necessárias para que haja uma obra consistente. Estes três exemplos de publicações *underground* permitem-nos compreender que as marcas de passagem e a zonificação podem ter, também, espaço no campo da literatura, dando lugar à confirmação desta peculiar relação entre os indivíduos e as malhas urbanas.

### III

#### 3 - Realidade Portuguesa

##### 3.1 - Movimentos *Underground* –Artes Plásticas, Música, D.i.Y.

A cultura DiY portuguesa, ligada a movimentos libertários, começou - usando a mesma nomenclatura, a par de denominações como “alternativa” ou “autónoma” - num tempo pródigo em descoberta e experimentação, com vista a cimentar alternativas. Iniciou-se nos anos 90 e prolongou-se até ao fim dessa década como que por necessidade. As bases teóricas eram, por vezes, ingénuas – sendo precisamente essa ingenuidade que, hoje em dia, decorridos alguns anos, vemos ter sido um dos principais factores que levou um grupo de indivíduos a acreditar em diversas alternativas a uma vida “regular”. A ingenuidade não deve aqui ser entendida como uma adjectivação pejorativa, pois foi ela o motor de determinadas acções com alguma relevância e impacto num Portugal que começava, também ele ingenuamente, a tomar conhecimento de uma nova estetização urbana, que não compreendia de todo. Por um lado, existiam pessoas que olhavam com desdém para este novo universo, enquanto outras tentavam integrá-lo, forçando uma renovação da atitude dos portugueses face ao desconhecido. Nestes últimos, podemos englobar a televisão e outros meios de comunicação institucionais que, ora através de reportagens ou de artigos de opinião, escreviam sobre “tribos urbanas” e “novas tribos”, fazendo-o muitas vezes de forma equívoca. Todo o tipo de culturas urbanas emergentes nos anos 90 em Portugal viriam a ser catalogadas como tribos. Afonso Cortez refere que, de acordo com artigos como o do Jornal Público - "As Cores das Tribos", de 1993 -

estas culturas eram divididas e descritas «(...) em tribos às quais davam nomes como: *grungers, metalicos, punks, skaters, surfistas dread-rastas, betos e nomeadas mais algumas: skins, billys, rappers, zulus, góticos, hardcores, motards, ravers e freaks.*»<sup>226</sup> Então, na ânsia de compreender e exercer opinião, os jornalistas procuravam encontrar categorias descritivas, baseando a análise nas questões de aparência, ideias e acções e atribuindo perfis psicológicos e características, muitas vezes, falsas. Mas, a realidade é que muitas dessas tribos, por vezes, se auto-marginalizavam, não interagindo com outros indivíduos. É um facto que realmente se «(...) agrupavam conforme os gostos musicais, ideias e interesses, e moviam-se em grupos.»<sup>227</sup> “Tribos Urbanas” era, apesar de redutora, uma nomenclatura plausível.

Uma leitura um pouco forçada desta realidade era visível nos guiões da série de televisão “Riscos” que, em meados dos anos 90, tentou alargar o campo da telenovela/série juvenil discutindo assuntos tabu – sexo, drogas, violência -, problemas emergentes no quotidiano urbano e nas tribos. O cenário principal era uma escola do ensino secundário onde decorria a acção que, entre “rebeldes” e “betinhos”, não era mais do que uma obtusa visão dos jovens portugueses que estabelecia cânones em função da aparência das personagens. Apesar da generalização de conceitos adulterados, a série teve a sua notariade pois, apesar de tudo, conseguiu despertar curiosidade e consciencializar a sociedade portuguesa relativamente a novas temáticas. O *graffiti*, os *punks*, os *vegans*<sup>228</sup>, os *squatters*, etc., começaram a fazer parte do conhecimento público, ainda que a um nível reduzido e mais comum nos grandes centros urbanos de Portugal.

Algumas das subculturas que marcaram o universo das cidades portuguesas nos anos 90 foram:

---

<sup>226</sup> Afonso Cortez. Ver entrevista em anexo.

<sup>227</sup> *Idem.*

<sup>228</sup> Vegan/Veganismo – tipo de alimentação que não inclui qualquer tipo de produto de origem animal.

Os *squatters/okupas* portugueses usaram, como iremos ver, a ocupação quase sempre com vista a criarem espaços de actividades alternativos, mais do que propriamente para habitação.

Em Portugal, o movimento de ocupação teve um primeiro momento de grande actividade logo a seguir ao 25 de Abril de 1974. Foram, na época, ocupadas «(...) 2000 casas (...) só na área de Lisboa, para um ano depois serem já 5000 (...)»<sup>229</sup>. Vivia-se o furor da revolução que pôs fim ao regime fascista em Portugal, festejava-se a liberdade e com consciência político-social ou simplesmente por puro aproveitamento, foram ocupadas casas e terrenos.

Ainda a propósito desta época foi referido, num manifesto sobre ocupação<sup>230</sup> de 1995, o conservadorismo que levou os revolucionários de Abril, bem como todos aqueles que, nessa altura, haviam beneficiado da ocupação ilegal de propriedade, a olharem «(...) com espanto as novas ocupações que desde 93/94 surgiram esporadicamente no Porto, Ermesinde, Queluz, Unhos, Torres Vedras ou Cascais.»<sup>231</sup> É de referir que os autores deste manifesto quiseram que ficasse claro que o novo movimento de ocupação não tinha raízes nas ocupações de 1974, nem era um reflexo da Revolução dos Cravos.

O despertar dos *okupas* no início da década de 90 em Portugal parte de influências exteriores, nomeadamente do crescente entusiasmo dos indivíduos de países como Inglaterra, Holanda, Alemanha e Espanha face à ocupação e ao movimento dos *squatters*. As preocupações eram semelhantes e assentavam quase sempre no pensamento libertário e em ideais anarquistas. Não se tratava, meramente, de arranjar um lugar para morar, mas procurar um espaço de convívio e partilha de ideias. A própria palavra ocupação adoptou o K em vez do C,

---

<sup>229</sup> Boletim de Informação Anarquista nº 5, págs. 5 e 6.

<sup>230</sup> “Okupa, Preokupa!”, publicado no Boletim de Informação Anarquista nº 5.

<sup>231</sup> Boletim de Informação Anarquista nº 5, pág. 6.

adquirindo assim uma conotação com o calão (que na altura evidenciava uma posição de diferença) - que tem, hoje em dia, o seu máximo esplendor na comunicação escrita via telemóvel e Internet – e que a fazia distinguir de qualquer precedente como denominadora do movimento actual dos *okupas*. Assim as *okupas* (casas okupadas) passaram a ser a conquista de um espaço desejado para praticar a “alternativa”. Eram como uma pequena metáfora do sonho da auto-gestão. Aliás, muitas das casas okupadas eram referidas como Centros Sociais auto-gestionados<sup>232</sup>. O exemplo possível de auto-gestão de uma *okupa* na cidade de Lisboa passava por criar actividades internas – concertos, bares, etc. – que funcionassem como garantia de algumas receitas. Assim se pretendia uma autonomia face à ambição desmesurada do exterior, do mundo que os *okupas* criticam quando viram as costas à noção de propriedade.

As *okupações* em Portugal não costumam ser casos de longevidade. Salvo raras excepções, costumam durar apenas alguns meses. Casos exemplares de funcionamento e de alguma longevidade, foram a Kasa Enkantada, em Lisboa e as Casas Recicladadas, no Porto. A primeira assumiu-se, gradualmente, como um espaço alternativo e subversivo. Nela começou a funcionar um atelier de serigrafia, foram criados espaços para distribuidoras de material alternativo, para uma mini-biblioteca e para um bar. Aos fins-de-semana chegavam a servir jantares vegetarianos/*vegan* a preços simbólicos. Na Kasa Enkantada organizaram-se concertos e festas com bastante sucesso. Com a passagem do tempo o ambiente entrou em decadência e, para agravar a situação, as autoridades fizeram pressão, acabando a casa por ser demolida<sup>233</sup>, segundo consta, com a justificação de, naquele espaço, vir a ser construído um parque de estacionamento. A demolição ocorreu no verão de 2003 e até à presente data não foi construída qualquer infra -

---

<sup>232</sup> Como o eram as Casas Recicladadas I e II na cidade do Porto e a Kasa Enkantada em Lisboa.

estrutura, mantendo-se o lugar ao abandono. Outras *okupas* com alguma visibilidade (mediática inclusive) foram as de Cascais e a de Torres Vedras.



Figura 47 – Kasa Enkantada, Praça de Espanha

As Casas Recicladas, no Porto, criaram um contexto favorável a um espaço que albergava e promovia a existência de bandas, de *fanzines*, de ateliers, de editoras/distribuidoras de material alternativo (*fanzines*, livros, discos, roupa. etc.) maioritariamente relacionados com a cultura libertária e com questões políticas. Desenvolviam-se tertúlias em torno de temáticas variadas como o anarquismo, a música, as artes e a literatura. Tudo começou a 16 de Outubro de 1993, quando: «Um grupo de jovens autónomos, fartos de assistirem ao espectáculo decadente, que é a lenta decomposição e degradação, de centenas de casas no Porto (...)»<sup>234</sup> decidiu agir. As motivações variavam:

«A adesão de algumas pessoas era obviamente motivada por uma curiosidade, que quando passava de prazo, fazia essas pessoas tornarem-se visitantes ocasionais [mas ](...) havia (...) um grupo, que contra todas as contrariedades, sonhava de olhos

---

<sup>234</sup> MORENO, Luís, «Ocupações no Porto – As Casas Recicladas», Lunatik, nº1, 1994, pág. 3.

abertos, e que de uma forma, ou outra, levava a cabo todas as actividades necessárias.»<sup>235</sup>

Após alguns trabalhos de recuperação da primeira casa, quando tudo parecia pronto a funcionar, a polícia procedeu a uma acção de despejo com vista a criar as condições para a demolição do edifício. Pouco tempo depois a segunda Casa Reciclada foi ocupada. A história foi semelhante à de outras ocupações. Entre as relações ambíguas com os vizinhos (uns favoráveis às suas propostas, outros demonstrando manifesta desconfiança), as dificuldades com as autoridades, o investimento e trabalho inerentes à recuperação de uma casa em abandono e a má vontade de alguns, passaram alguns meses e os intervenientes foram alimentando esse sonho.

### **Reclaim The Streets:**

Em Portugal não houve, nem há, um movimento Reclaim the Streets. Apenas existiram alguns acontecimentos com características de uma Street Party, muito isolados na escala temporal da última década. Um dos mais importantes, senão o mais importante, aconteceu já fora dos anos noventa, em 2005, e foi marcado por uma adesão considerável e pelo acto de propagar uma reflexão sobre o uso do espaço urbano. Foi, também, um evento que se evidenciou pela qualidade: uma festa de rua bem organizada, colorida por roupas a preceito e sonorizada por instrumentos de percussão e de sopro acústicos<sup>236</sup>.

---

<sup>235</sup> MORENO, Luís, «Ocupações no Porto – As Casas Recicladas», Lunatik, nº1, 1994, pág. 3.

<sup>236</sup> Ver o manifesto em anexo para mais informação.

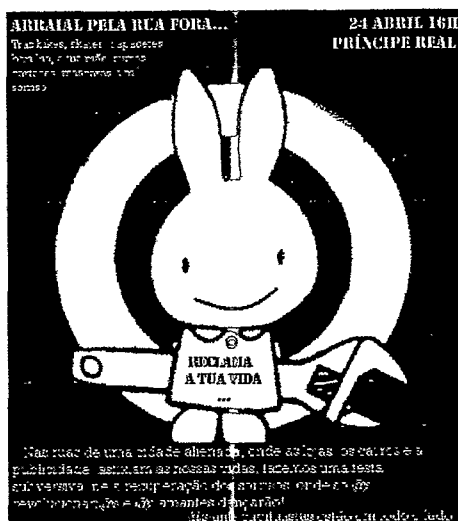


Figura 48 – Flyer de festa de rua

Mas os anos 90, no referente a manifestações de rua, caracterizaram-se, essencialmente, por manifestações estudantis e por algumas marchas de protesto – contra a Tourada e, no Dia Mundial da Alimentação, contra a Mc Donalds<sup>237</sup> –, pelas já referidas ocupações e por parcas tentativas goradas de uma aproximação à festa de rua.

<sup>237</sup> As manifestações contra a Mc Donalds alertavam, não só para o perigo de uma alimentação baseada em *fast-food*, mas davam, também, a conhecer uma luta contra as multinacionais exploradoras de mão-de-obra barata e descaracterizadoras de culturas locais, devido à sua ascensão global. Em Inglaterra tornou-se muito mediático o chamado Mc Libel Trial – um processo judicial que envolveu Helen Steel e Dave Morris (uma empregada dos correios e um jardineiro) contra a Mc Donalds: «The verdict was devastating for McDonald's. The judge ruled that they 'exploit children' with their advertising, produce 'misleading' advertising, are 'culpably responsible' for cruelty to animals, are 'antipathetic' to unionisation and pay their workers low wages. But Helen and Dave failed to prove all the points and so the Judge ruled that they HAD libelled McDonald's and should pay 60,000 pounds damages. They refused and McDonald's knew better than to pursue it. In March 1999 the Court of Appeal made further rulings that it was fair comment to say that McDonald's employees worldwide "do badly in terms of pay and conditions", and true that "if one eats enough McDonald's food, one's diet may well become high in fat etc., with the very real risk of heart disease.» in. <http://www.mcspotlight.org/case/index.html>. Como consequência maior, a Mc Donalds ficou sobre uma enorme pressão mediática que exigia explicações à empresa acerca dos assuntos de que era culpabilizada. Foi dos maiores atentados ao poder de uma empresa de tão grandes dimensões. Seguiram-se ataques a outras empresas como a Nike, através de acusações de exploração de trabalho infantil em países de 3º mundo.

A segunda metade dessa década foi a mais participada, por uma geração interessada em transformar o mundo num local com melhores condições para viver. Um exemplo paradigmático dos empreendimentos juvenis foi o movimento estudantil que lutou contra as propinas e contra algumas reformas no ensino, perante ministros da educação que se sucediam. Entre os muitos milhares - mais ou menos esclarecidos sobre os propósitos das acções praticadas - que se concentravam em frente à Assembleia da República, em 1993, para contestarem as novas reformas do ensino secundário e a implementação das provas globais, até ao pico da luta contras as propinas, entre 1997 e 1999, com manifestações que ascendiam os dez milhares em número de participantes, houve enorme visibilidade e discussão em torno de uma geração, a primeira depois do 25 de Abril, a merecer essa mediatização. Foi a geração que a comunicação social apelidou como “rasca”, após alguns incidentes (discutivelmente menos dignos) nas manifestações. Certo é que essa “Geração-Rasca” continuou a sua luta sendo, mais tarde, apelidada de “Geração-à-Rasca”, uma expressão que parece ser muito mais adequada às realidades (políticas, económicas, culturais) que caracterizam o Portugal dos dias de hoje. Uma geração desiludida com o legado dos “progenitores”, aborrecida com o tédio da vida e sem saber o que fazer.

Anos depois essa geração desmobiliza, vencida pelo cansaço de uma “luta inglória” e pela perda de fé numa mudança para melhorar a humanidade. O início do século XXI é marcado por alguma inércia motivada, certamente, pela emergente propagação da Internet, que se verificou vir a favorecer uma certa letargia; as pessoas passaram a viver concentradas nos próprios problemas e realizações pessoais, de forma mais egoísta<sup>238</sup>. Uma das excepções foi a Kasa Enkantada, que ainda se mantinha a funcionar relativamente bem e conseguia

---

<sup>238</sup> Tal como as teorias de Gilles Lipovetsky. LIPOVETSKY, Gilles, *A Era do Vazio – Ensaio Sobre o Individualismo Contemporâneo*, Lisboa, Relógio D’Água.

alguma participação diversificada. Mas o seu fim, em 2002, acabou com um espaço privilegiado de discussão e de troca de informação.

### 3.2 – A Força *Underground* dos Últimos Anos da Década de 80 e a Cidade de Braga.

A música portuguesa encontrou, no final dos anos 80, um forte contexto de experimentação e empreendimento, fruto do empenho de jovens que, principalmente nas cidades de Lisboa, Porto, Coimbra e Braga, mostravam “estar vivos” e dispostos a agir. Grande parte dos projectos emergentes tinha um carácter multidisciplinar que superava o mero conceito de “banda”. Os “Santa Maria, Gasolina em Teu Ventre”, por exemplo, assumiam uma postura *arty* que se caracterizava pelo «(...) dadaísmo aplicado ao rock (...) Ou noise rock literário(...)»<sup>239</sup>. Não eram os únicos a trabalhar a partir de referências literárias e artísticas. Faziam parte das primeiras gerações que, a seguir ao 25 de Abril, estudavam nas universidades e era durante o contacto com a faculdade que muitos ficavam a conhecer autores e movimentos que, apesar de hoje serem bastante mais divulgados, eram, na sua época, pouco conhecidos. Os dadaístas, os situacionistas, o *punk*, a *beat generation*, Marquês de Sade, Lautréamont etc., fizeram parte de uma necessária “investigação”, tendo sido mais tarde estudados e explorados através de uma prática quase sempre multidisciplinar. A projectos como “Santa Maria, Gasolina em Teu Ventre”, “Mão Morta”, “É Mas Foi-se”, “Pop Dell’Arte” não interessava apenas fazer música pela música. Havia toda uma componente visual e performativa que completava os concertos, tornando os palcos portugueses num local híbrido de música e *performance* teatral. À experimentação juntavam-se o improvisado e o acaso, ambos consequentes do amadorismo, do ambiente e do público. Outros projectos, tais como “Faíscas”, “Ku de Judas” ou “Crise Total”, consolidaram, após uma primeira investida feita pelos “Aqui Del Rock”, o *punk* em Portugal, com concertos em locais como o mítico Rock Rendez Vouz produzindo, através de cópias de cassetes, algumas gravações de carácter caseiro ou de espectáculos ao vivo.

---

<sup>239</sup> Citação da “biografia” do grupo disponível em: <http://www.zounds.pt/bands/sta%20maria/biog.html>.

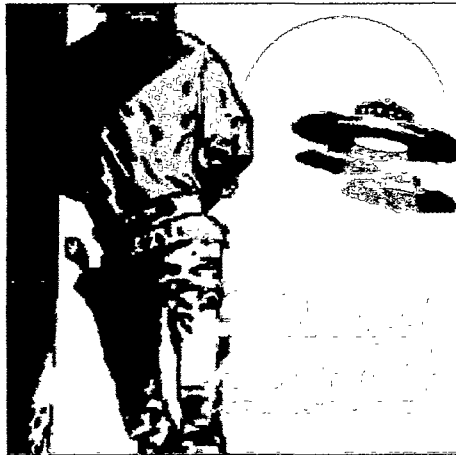


Figura 49 - Capa dos Santa Maria Gasolina. Figura 50 – Capa de “Nus”, dos Mão Morta

Agora, quem presenciou os acontecimentos proporcionados por estas bandas sabe, que a «(...)música pop/rock portuguesa nos últimos anos da década de 80 guarda consigo sons e imagens que lhe parecerão as mais urgentes e importantes quando comparadas com aquelas que vieram depois.»<sup>240</sup> Era uma urgência em que o gesto “imediato” tinha maior relevância que o gesto demasiado “pensado” sem, contudo, ser desprovida de conteúdo relevante pois «(...) para muitos artistas e consumidores, aquele foi um momento cultural decisivo. Significou um tempo catalisador de experiências e aventuras estéticas e possibilitou a descoberta de outras realidades que não as do provincianismo atávico do país.»<sup>241</sup> E, como período, foi especial ao ponto de «(...) ainda hoje (...) [ser] motivo de reavaliações e comparações havendo quem se refira a ele como detentor de um certo espírito e espelho de uma movida artística.»<sup>242</sup>

Tomemos ainda o exemplo de Braga que, por esta altura, efervescia de criação – numa espécie de combate ao tédio e com intuito de se dinamizarem ideias para além do simples “projecto de mesa de café nunca levado avante”. As

<sup>240</sup> MARMELEIRA, José, «Portuguese Contemporary Music – Dos Finais dos Anos 80 até Hoje Uma Reconstituição da música Pop/Rock Portuguesa», Número Magazine, Vol. II, nº 4, Verão 2005, pág. 130

<sup>241</sup> *Op. Cit.*, págs. 130 e 131

<sup>242</sup> *Op. Cit.*, pág. 131

influências eram muitas, como foi referido, quase sempre pouco mediáticas e importadas do exterior. O exemplo maior, que mais relevância e impacto teve em Portugal perdurando até hoje, é o grupo “Mão Morta”. Nasceu na conjuntura de uma juventude que, em Braga, decorridos alguns anos após o 25 de Abril, se encontrava a braços com inúmeras referências artísticas, levando-os a optar por uma atitude experimentalista. A “querer” e “fazer”. A cidade de Braga, na segunda metade da década de 70, conheceu um grande crescimento e evolução. Cresceu bastante com a abertura da Universidade que, como consequência, trouxe alunos e professores à cidade. Muitos jovens «(...) ligados à extrema esquerda seguem diversos caminhos (...). Aprofundam o seu currículo político, alguns assumindo-se anarquistas ou situacionistas (...) e, no limite, aderem a vivências marginais, consumindo drogas, prosseguindo ideais de prazer e vivendo o presente ao máximo sem obstáculos pela frente.»<sup>243</sup> O estilo de vida bebia, mais uma vez, nas referências da história da cultura radical, baseada em conhecimentos profundos sobre a matéria. Adolfo Luxúria Canibal<sup>244</sup> iniciou-se como poeta/músico/perfomer, pouco tempo após a revolução de Abril e «(...) entra no mundo dos autores malditos, começando por Lautrèamont e Nietzsche (...)»<sup>245</sup> que, juntamente com outros autores, teriam um impacto profundo na componente lírica dos Mão Morta.

Os Mão Morta, a par de projectos musicais como “Auaufeiomau”, “Mini Drunfes”, “WC” ou os “PVT Industrial” eram o sinal que uma «(...) banda era (...) o espaço de expressão ideal para o descontentamento próprio de uma idade de descobertas frequentemente transformadas em desilusões.»<sup>246</sup> Nessa mesma época surgiam duas rádios pirata – a “Rádio Activa” e a “Rádio Variedades Hoje” – que,

---

<sup>243</sup> JUNQUEIRA, Vitor, *Mão Morta – Narradores da Decadência*, Vila Nova de Famalicão, Edições Quasi, 2004, pág. 12

<sup>244</sup> Um dos Membros fundadores dos Mão Morta e o mais mediático. É o *frontman* da banda.

<sup>245</sup> *Op. Cit.*, pág. 13

<sup>246</sup> *Op. Cit.*, pág. 20

através de recursos improvisados, serviram para conferir à cidade dois suportes de divulgação de ideias que não tinham lugar nas outras frequências legais.

Através da *performance*/teatro a necessidade de passar à acção tomava lugar. “Rococó, Faz o Galo” foi um exemplo da experimentação que se vivia no seio do *underground* bracarense.

«Entre os que viveram esta agitação (...) é ponto assente que o seu auge teve lugar durante as representações da peça multimédia “Rococó, Faz o Galo”, em Abril de 1983. Com a música dos Auaufeiomau e a actuação de uma panóplia de artistas diversos, da dança ao teatro e à mímica [a peça] encheu durante algumas noites o Auditório da Casa da Cultura de Braga.»<sup>247</sup>

Muitas desses indivíduos faziam parte de um público que marcou presença no concerto dos Auaufeiomau na Fábrica<sup>248</sup> e que mostravam uma manifesta necessidade «(...)de fazer algo (...) interessadas em dar sumiço ao tédio no dia-a-dia de Braga, fosse pela arte, fosse pelo mais puro deboche fosse por ambas as vias.»<sup>249</sup> Adolfo Luxúria Canibal referiu-se àquele tempo como um momento único numa Braga desconhecida, em que conjuntamente com os Auaufeiomau, se entregou à descoberta e à criatividade multi-disciplinar e em que «Cada concerto era uma *performance*. Havia gente a fazer pintura e fotografia [e nós]

---

<sup>247</sup> JUNQUEIRA, Vitor, *Mão Morta – Narradores da Decadência*, Vila Nova de Famalicão, Edições Quasi, 2004, págs. 22 e 23

<sup>248</sup> Espaço improvisado numa serração que se tornou num mítico centro de acontecimentos musicais e performativos.

<sup>249</sup> JUNQUEIRA, Vitor, *Mão Morta – Narradores da Decadência*, Vila Nova de Famalicão, Edições Quasi, 2004, pág 21

conseguíamos uma grande galvanização em muita gente, os concertos eram uma festa.»<sup>250</sup>

Actualmente, a cidade parece padecer de um mal comum aos dias de hoje. Há pessoas, há projectos mas não há uma união que possibilite citar Braga como um embrião ao nível da inovação e impacto interventivo semelhante ao que o fim dos anos 80 deu a conhecer. A verdade parece ser que, se por um lado

«Braga esteve sempre ligada a um pequeno grupo de malta irreverente e com muita consanguinidade [agora] essas duas coisas não existem, porque (...) falta união, há muito o “cada um por si”. Não há empatia comum, não há efeito bola de neve.»<sup>251</sup>

Braga está, então, adormecida à “sombra de Deus”<sup>252</sup> com esta nova geração. Já a emergência de uma juventude que tinha em mãos uma urgente necessidade de materializar ideias havia dado lugar a um adormecimento de outra espécie: uma juventude desiludida, da qual algumas pessoas se entregaram e viciaram em drogas duras, num resquício quase paradigmático da transição dos anos 80 para os 90. Os Mão Morta, no trabalho “Nus”<sup>253</sup>, que tem como referência um poema de Allen Ginsberg sobre a geração perdida, constróem um longo discurso “contador de histórias”, como que adaptando a obra do escritor/poeta americano à realidade da juventude bracarense. O ambiente de “Nus” é sufocante e, ao mesmo tempo, transparente pois revela (muito mais que a criatividade de um grupo) o impacto e a mazela que os excessos de drogas e álcool deixaram num

---

<sup>250</sup> Adolfo Luxúria Canibal, entrevistado por Pedro Dias de Almeida para a revista Visão de 26 de Outubro de 1995. cit. JUNQUEIRA, Vitor, *Mão Morta – Narradores da Decadência*, Vila Nova de Famalicão, Edições Quasi, 2004, pág. 13.

<sup>251</sup> Membro dos Pedro Cravinho Trio. Cit. Artigo Y, pág. 7.

<sup>252</sup> Referência aos três volumes da compilação “À Sombra de Deus”, que ajudaram a divulgar o circuito *underground* de Braga - o mais antigo, o primeiro volume de 1988, e os projectos mais recentes, os segundo e terceiro volumes de 1994 e 1998, respectivamente. Consta que o título “À Sombra de Deus” parte da noção de que em Braga vivia uma geração “escondida” sob a grande quantidade de igrejas e edifícios ligados ao culto da fé.

<sup>253</sup> Mão Morta, “Nus”, Cobra/Blitz, 2004.

processo que, ao nível da criatividade e concretização, era revolucionário. Os abusos foram, em alguns casos, o ponto final de todo um potencial criativo, pois a vontade de fazer seria gradualmente substituída pela impaciente «(...) busca de um xuto (...)»<sup>254</sup>. Se, por um lado, a droga podia “servir como inspiração” – tal como servia à *beat-generation* e, até certo momento, à juventude de Braga – a heroína, por exemplo, procedia a uma anestesia dos indivíduos ao ponto de o único objectivo de vida ser a necessidade de satisfazer o vício.

---

<sup>254</sup> Excerto da Letra de “Gumes” - Mão Morta, “Nus”, Cobra/Blitz, 2004.

### 3.3 – Os Anos 90 – Artes Plásticas

Os anos 90 foram um momento importante para as artes plásticas em Portugal. O aparecimento de novos artistas e o uso de novos *media* vieram estimular o panorama geral. Em primeiro lugar, há que salientar que os anos 90 se apresentaram como uma espécie de "ressaca" da geração anterior. O final da década de 70 e toda a década de 80 constitui-se, sob todos os pontos de vista, como um *boom* no sector.

O 25 de Abril e a consequente abertura de Portugal ao exterior permitiu novas e grandes possibilidades no acesso ao campo das artes, nas suas diversas vertentes, por parte dos artistas, que tiveram a possibilidade de realizar os seus projectos de forma mais apoiada e informada.

Dois consequências emergiram: a primeira diz respeito à necessidade, antes do 25 de Abril, que alguns deles tiveram de emigrar, a fim de, através de um contexto exterior, mais desenvolvido e menos ingénuo, consolidarem o seu trabalho. Com o fluir do tempo essa necessidade deixou de ser primordial, fruto do novo contexto artístico português que, embora lentamente, começava a tentar entender as mais recentes propostas artísticas. No caso da emigração, há que destacar, entre outros, Lurdes Castro, René Bertholo, Jorge Martins, Júlio Pomar ou Costa Pinheiro, para percebemos qual a estratégia possível para o desenvolvimento de uma carreira.

A geração seguinte, já com um espaço de liberdade inteiramente diferente, tinha a seu favor a existência de estruturas físicas que antes eram inexistentes, bem como um ambiente favorável à aceitação de novas propostas artísticas. Foi neste contexto que Portugal se abriu, finalmente, ao mundo contemporâneo das artes plásticas. Com este objectivo, surgiram imensos artistas empenhados na construção de uma rede de galerias e museus que, pouco a pouco, se expandiram pelo litoral, com notória relevância nas cidades do Porto e Lisboa.

Neste período surgiram autores, hoje já sedimentados na história das artes visuais que, de forma voraz, conseguiram produzir uma obra ao nível das estéticas internacionais, ainda que subjugadas aos *media* ditos mais tradicionais como a Pintura e a Escultura começando, todavia, a surgirem algumas incursões pelas áreas da instalação ou do filme de 8 e 16mm (embora já alguns artistas, como Rocha de Sousa, Noronha da Costa, Ângelo de Sousa ou Pires Vieira, tivessem feito incursões a nível experimental em super 8 e 16 mm). Desta época, podemos falar da existência de duas atitudes: a primeira teve como "missão" a reorganização do espaço expositivo, acompanhada por uma nova geração de críticos bem informados e com discursos de conteúdo contemporâneo que, através dos meios de comunicação, começaram a divulgar e promover os artistas dessa geração entretanto criada. Dois nomes fundamentais aparecem neste contexto: João Pinharanda e Alexandre Melo. Começaram a reunir informação sobre artistas mais jovens, referindo a atitude destes em conseguirem aproximar a sua produção artística à internacional, tanto ao nível do conteúdo – que se queria com alguma relevância - como a nível de qualidade plástica.

A exposição colectiva, comissariada por Ernesto de Sousa, “Alternativa Zero” é outro marco muito importante. Os artistas Jorge Molder, Julião Sarmento, Fernando Calhau, Lourdes Castro, René Bertolo expõem na Galeria Nacional de Arte Moderna, em Lisboa, no ano de 1977 num evento marcado, tal como indica o seu nome, pela alternativa e por um “começar do zero”. A galeria não serviu apenas como local de exposição e ficou aberta a outro tipo de intervenções mais espontâneas como as *performances* de José Carvalho e António Palolo.

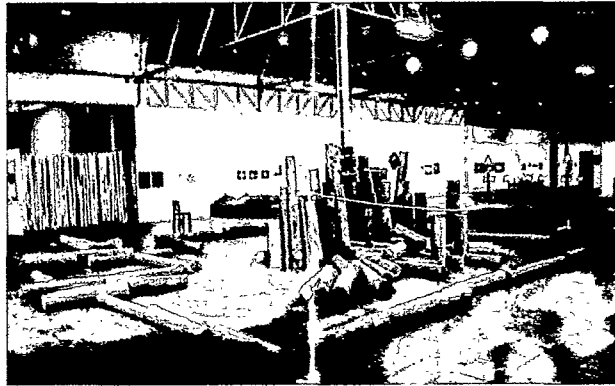


Figura 51 – Exposição Alternativa Zero.



Figura 52 – Uma *performance* na Alternativa Zero.

Alguns anos mais tarde, em 1985, realiza-se a exposição “Arquipélago” na Sociedade Nacional de Belas Artes, que é o emblema de um grupo de artistas constituído por Ana Léon, José Pedro Croft, Pedro Calapez, Rosa Carvalho e Rui Sanches. Foi, simultaneamente, exposição e manifesto pois apresentavam-se algumas ideias que procuravam uma diferença: «O carisma programático quere-se, parece-me, mais na assumida diferença que na somável semelhança.»<sup>255</sup>

---

<sup>255</sup> AZEVEDO, Fernando, Texto que acompanha o catalogo da exposição “Arquipélago”, Sociedade Nacional de Belas Artes, 1985.



Figura 53 - Rui Sanches, Pedro Calapez, Ana León,  
Rosa Carvalho, Pedro Cabrita Reis e José Pedro Croft.

A segunda atitude, formada por um grupo relativamente mais novo, encontra uma conjuntura que permite a existência de uma maior autonomia. Isso vai possibilitar um modo de trabalho completamente diferenciado no entendimento e fazer artístico. A auxiliar esta situação, existe um emergente e favorável panorama económico. A partir desta conjuntura verificou-se o chamado *boom* dos anos 80. Pedro Portugal, Xana, Pedro Proença, Manuel João Vieira, Fernando Brito, José Eduardo Rocha, Mimi, são alguns dos nomes que vieram marcar fortemente este período. Outra questão, não menos importante, prende-se com a atitude artística desta nova geração, que estava imbuída daquilo a que chamaram “anarquia estética”: uma espécie de dadaísmo à portuguesa. Copiar as obras que vinham nas revistas de arte sem pudor, conferir ironia às obras e o usar em simultâneo um conjunto de médiuns e técnicas vieram, também, a ser a imagem de marca deste segundo grupo. Por exemplo, as pinturas de Pedro Portugal que, enquanto integrado no grupo Homeostética, «(...) reviam a história de arte como um grande armazém de estilos prontos a usar (...)»<sup>256</sup>.

A exposição emblemática deste grupo é “Continentes – V Exposição Homeostética”, dedicada a Ernesto de Sousa, réplica à exposição “Arquipelagos”,

---

<sup>256</sup> LAPA, Pedro, «O Grupo e as suas Migrações», *Arte Ibérica*, nº 32, Fevereiro 2000, pág. 44.

também realizada na Sociedade Nacional de Belas Artes em Lisboa, no ano seguinte (1986). Dela fizeram parte Fernando Brito, Ivo, Manuel João Vieira, Pedro Portugal, Pedro Proença e Xana.

Dois anos antes, em 1983, um outro grupo de jovens artistas já tinha exposto o colectivo Homeostética, fundado por Pedro Portugal, Ivo, Xana e Manuel Vieira. As exposições mais significativas desta altura resumem-se às colectivas “Homeostética”, “Um Labrego em Nova Iorque”<sup>257</sup>, “Se em Portimão Houvesse Baleias”<sup>258</sup>, “Continentes”<sup>259</sup> e “Educação Espartana”<sup>260</sup>. Já no final dos anos 80, salienta-se o colectivo Ases da Paleta, com muitos dos seus membros a virem do grupo Homeostética – Pedro Portugal, João Vieira e Fernando Brito –, bem como João Paulo Feliciano, apresentando-se ao mundo com a exposição “Ases da Paleta”<sup>261</sup>.



Figura 54 - Grupo Homeostética.

---

<sup>257</sup> Ambas realizadas na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, em 1983.

<sup>258</sup> Exposição de 1984, realizada na Galeria Quarto Crescente em Portimão.

<sup>259</sup> Exposição “Continentes” que decorreu na Sociedade Nacional de Belas Artes em 1986, em que cada peça representava um continente.

<sup>260</sup> Exposição realizada no Círculo de Artes Plásticas de Coimbra em 1986.

<sup>261</sup> Exposição que teve lugar na Galeria Quadrum, em Lisboa, no início de 1989.

Os artistas da geração de 90 beneficiaram de um país melhor no que respeita à abertura a novos projectos nas artes visuais. Existiam já novas infra-estruturas, nomeadamente ao nível das galerias, e existia uma nova dinâmica de um conjunto de críticos que, através dos jornais, davam a conhecer novos artistas. No entanto, as infra-estruturas pareciam apenas beneficiar artistas com trabalho já reconhecido. Existia, manifestamente, uma falta de "espaço" para a geração emergente intervir, tendo os artistas da geração anterior, ainda jovens e em plena actividade, absorvido os espaços disponíveis.

Algumas razões podem ser invocadas. Desde logo, estes artistas surgiam com uma nova diversidade em termos de *media* – as primeiras vídeo-instalações, *site specific*, entre outras práticas artísticas muito actuais e devedoras da “democratização” das tecnologias, que permitiram explorar novos caminhos, conceitos e abordagens. E aqui havia, obviamente, uma diferença substancial em relação à geração anterior.

Em segundo lugar, não houve interlocutores, nomeadamente ao nível da crítica, entre esta geração e a anterior. Pelo contrário, criou-se a ideia de que estes artistas estavam a ir contra (como reacção) os artistas da geração anterior.

Ainda num terceiro momento e, muitas vezes, devido à natureza dos seus trabalhos artísticos (instalações efémeras, vídeos, trabalhos em som, etc), o mundo galerístico, ainda bastante arreigado a vertentes artísticas ditas mais “clássicas” - a Pintura e Escultura ou mesmo a Fotografia- olhava com desconfiança para os trabalhos desenvolvidos por esta nova geração. Coube, desta forma, aos artistas procurarem lugares alternativos para exporem o trabalho realizado. Também aqui, surgem dois grupos. O primeiro, também mais velho, que incorporava nomes como Carlos Vidal, João Tabarra, Paulo Mendes, Miguel Palma, Miguel Leal, Fernando José Pereira, entre outros, realizou um conjunto de acções que assumiam uma intenção crítica de carácter político, nomeadamente ao circuito galerístico e museológico existente. Os críticos foram, também, alvo destas acções em que se contam, inclusivé, manifestos publicados em jornais que “proíbiam” determinados indivíduos de escrever sobre os seus trabalhos. Tudo começou quando Alexandre Pomar escreveu sobre estes artistas, num

artigo chamado “Não há Novos”: «Imperam o “achado” e a anedota ou a citação-simulação, onde a possível reflexão se expressa maioritariamente como irrisão (a eficácia de alguns trabalhos (...) não basta para caracterizar uma mudança sensível de conjuntura nem mesmo para confirmar autorias)»<sup>262</sup>. Como resposta directa, foi publicado na revista “Artes e Leilões” nº 22 um polémico artigo de nome “8 Novos Fora” que vinha assinado, precisamente, por oito artistas<sup>263</sup> que, pertencendo aos “novos”, se mostravam contrários a toda uma conjuntura na qual não reconheciam prestígio. O texto levantava ainda o «(...) o problema da total ausência de discurso estético formador de grande parte da crítica nacional, opinião que no final da década se tornou consensual.»<sup>264</sup> Nesta altura, Carlos Vidal viria a assumir, também, o papel de crítico.

Algumas exposições significativas para muitos destes artistas foram: “Manifesto”<sup>265</sup> e a «(...) exposição de carácter prospectivo sobre esta geração (...)»<sup>266</sup>, “Imagens Para os Anos 90”<sup>267</sup>.

Do ponto de vista político salienta-se a exposição “Espéctaculo, Disseminação, Deriva, Exílio – Projecto em Torno de Guy Debord”<sup>268</sup>. O catálogo que acompanhava a exposição continha alguns textos teórico-políticos, entre eles o manifesto “Golpe de Estado – Documento Para Um Realismo Activo” (que serve plenamente como fundamentação teórica da exposição), em que se insurgiam radicalmente contra a superficialidade de uma arte demasiado fechada num circuito de ambiguidade, voltada

---

<sup>262</sup> Pomar Alexandre cit. LAPA, Pedro, «O Grupo e as suas Migrações», *Arte Ibérica*, nº 32, Fevereiro 2000, pág. 45.

<sup>263</sup> Carlos Vidal, João Tabarra, Rui Serra, Fernando Brito, João Paulo Feliciano, Paulo Mendes, João Louro e Miguel Palma.

<sup>264</sup> LAPA, Pedro, «O Grupo e as suas Migrações», *Arte Ibérica*, nº 32, Fevereiro 2000, pág. 45.

<sup>265</sup> Patente no Convento de São Francisco, em Beja, pelos finais de 1991. Nela participaram quatro artistas da Península Ibérica: os portugueses Carlos Vidal e Paulo Feliciano e os espanhóis Pedro Romero e Siméon Sais.

<sup>266</sup> LAPA, Pedro, «O Grupo e as suas Migrações», *Arte Ibérica*, nº 32, Fevereiro 2000, pág. 45.

<sup>267</sup> Exposição que esteve patente na Fundação Serralves, em 1993. Foi comissariada por Fernando Pernes e Miguel Von Haf Pérez.

<sup>268</sup> Exposição patente entre 1 de Abril e 1 de Maio de 1995, numa antiga (e fora do activo) metalúrgica alentejana. Era acompanhado de um catálogo/manifesto com vasto conteúdo teórico concebido a partir das ideias de Guy Debord, concretizando uma espécie de homenagem ao autor, falecido um ano antes.

para o ego e que se descaracterizava face à realidade social. Para estes artistas, a arte não era meramente baseada numa condição formal ou estética e devia superar a sua possibilidade comercial em prol do conteúdo.

O outro grupo, um pouco mais novo, teve uma atitude menos política mas não menos reivindicativa, pois criaram condições para eles próprios, sem recorrer a grandes ajudas exteriores. Podemos dizer que esta geração não foi proposta mas teve que se impôr. Esta viria a ser a principal característica deste grupo de artistas. A filosofia de “agir em conjunto” que caracterizou muitos dos empreendimentos por eles levados a cabo foi uma mais valia. Juntavam-se forças com o objectivo de conseguir algo com interesse para todos os elementos do “grupo” e com propósitos estéticos e conceptuais relevantes. O facto de se lançarem numa ajuda mútua para a conquista dos objectivos a que se propunham deve ter sido responsável pela notoriedade e reconhecimento, normalmente difícil para uma estrutura ainda não institucionalizada, que funcionava como que paralelamente aos já consagrados. Foram artistas como Paulo Mendes e Pedro Cabral Santo, João Tabarra e Miguel Palma que usaram o «(...)grupo como estratégia da singularidade(...)»,<sup>269</sup> revelando uma produtividade muito visível.

Se as oportunidades não apareciam, ou não eram muitas, tinham de ser criadas. O desenvolvimento da carreira destes artistas começou de forma muito aproximada à cultura do Do It Yourself. E essa vontade de levar avante projectos e de querer mostrá-los revela um valor notável.

Ao longo da década foi-se assistindo a um conjunto de intervenções artísticas desenvolvidas em espaços não convencionais. Se os museus e as galerias não funcionavam como hipóteses para estes artistas, o imprevisto foi a primeira estratégia:

---

<sup>269</sup> LAPA, Pedro, «O Grupo e as suas Migrações», Arte Ibérica, nº 32, Fevereiro 2000, pág. 44.

«Nessa altura o mercado estava fechado para autores como eu. Antes de nós aparecermos tinha acontecido aquilo que ficou conhecido como o *boom* dos anos 80. (...) houve a necessidade de criar exposições em sítios alternativos. Era a única solução que tínhamos para mostrar o nosso trabalho. Ninguém nos abriu, contudo, as portas. Aliás elas continuam ainda hoje todas fechadas.»<sup>270</sup>

Prédios abandonados, espaços diversos e "aparentemente" inapropriados para as práticas artísticas foram, efectivamente, os lugares de eleição para exposições e outros tipos de intervenção artística.

Realizaram, de forma autónoma, exposições significativas: "Faltam Nove Para 2000"<sup>271</sup>, "Artstrike I"<sup>272</sup>, "O Que é Nacional é Bom"<sup>273</sup>, "Wallmate"<sup>274</sup>, que vieram conceder alguma credibilidade ao grupo, que acabou por ser "oficializado" sob o nome "Autores em Movimento"<sup>275</sup>. Pedro Cabral Santo, um dos intervenientes, esclarece:

«Os Autores em Movimento não foram propriamente um grupo. Havia (...) uma assistência técnica e logística realizada por mim, pelo Tiago Baptista, pelo Paulo Carmona e pelo José Guerra. O nosso objectivo foi colocar em confronto autores que estavam afastados por

---

<sup>270</sup> Entrevista a Pedro Cabral Santo: <http://www.artlink.pt/print.asp?id=2620>.

<sup>271</sup> Exposição realizada na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa em 1991. Serviu como homenagem ao falecido Miguel Mendonça e foi a primeira exposição de alguns dos artistas intervenientes. Foi comissariada por Pedro Cabral Santo. Estiveram expostos trabalhos de Pedro Cabral Santo, Tiago Batista, Miguel Soares, Alexandre Estrela e Heitor Fonseca.

<sup>272</sup> Exposição realizada na Galeria da Faculdade de Belas Artes de Lisboa, em 1991, como projecto de Paulo Mendes, Pedro Pousada e Rui Serra. Nela participaram os artistas: Alexandre Estrela, João Fonte Santa, Joel Noronha, Miguel Soares, Nuno Silva, Paulo Mendes, Pedro Cabral Santo, Pedro Pousada, Rui Serra, Tiago Batista.

<sup>273</sup> Exposição patente no Fórum Prior do Crato em 1993. Foi comissariada por Pedro Cabral Santo. Nela participaram os artistas Paulo Mendes e Miguel Soares.

<sup>274</sup> Exposição que decorreu em 1995 na Cisterna da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Foi comissariada por Alexandre Estrela e Miguel Soares. Participaram os artistas: Alexandre Estrela, Miguel Soares, Catarina Crespo, Paulo Carmona, Pedro Cabral Santo, Tiago Batista, Francisco Carrola, Carlos Roque, Joel Noronha, Rui Valério.

<sup>275</sup> Grupo constituído pelos artistas Pedro Cabral Santo, Tiago Batista, José Guerra e Pedro Carmona.

várias razões sugerindo-lhes um trabalho em conjunto. Esta foi a grande valia das três exposições (*Greenhouse Display*, *X-Rated* e *Jetlag*). Criou-se um campo laboratorial e experimental de uma forma espontânea, com a colaboração de gente muito nova. Na altura abordámos várias temáticas que nos pareciam válidas, como a sexualidade ou a ecologia e se não fizemos mais exposições foi porque os apoios eram poucos.»<sup>276</sup>

Três eventos à reter: “Greenhouse Display”<sup>277</sup>, “Jetlag”<sup>278</sup> na reitoria da Universidade de Lisboa e “X-rated”<sup>279</sup>, na então recente e dinâmica, Galeria Zé dos Bois (ZdB). Estes eventos conseguiram, ao longo das três iniciativas, juntar cerca de 58 artistas oriundos de várias gerações, com diferentes abordagens às artes plásticas e também a presença de oito artistas estrangeiros.

A informação disponibilizada nos catálogos da “Jetlag” e da “X-rated” é marcada por uma forte noção de autonomia, afirmada em jeito de manifesto. Interessava «(...) proporcionar a conquista de espaços alternativos e a apresentação de propostas artísticas condizentes com essa alternância.»<sup>280</sup> Já no caso do catálogo da “X-rated”, a ZdB assinava uma autêntica síntese do que seriam os “Autores em

---

<sup>276</sup> Entrevista a Pedro Cabral Santo: <http://www.artlink.pt/print.asp?id=2620>.

<sup>277</sup> Exposição patente em 1996 na Estufa-Fria de Lisboa, comissariada por Paulo Carmona. Nela participaram os artistas: Alexandre Estrela, Alexandre Pereira, Ana Luísa Ribeiro, Catarina da Câmara Pereira, Catarina Crespo, Duarte Ramirez, Elsa Batalha, Fernando José Pereira, Francisco Rocha, Heitor Fonseca, Inês Carolina, Joana Vasconcelos, Joel Noronha, José Guerra, Luísa Cunha, Miguel Palma, Miguel Soares, Paulo Carmona, Paulo Mendes, Pedro Cabral Santo, Pedro Gomes, Rui Toscano, Tiago Batista.

<sup>278</sup> Exposição realizada no edifício da Reitoria da Universidade de Lisboa em 1996. Teve como comissários Tiago Batista e José Guerra. Nela participaram os artistas: Andrew-Hayes Watkins, Ângela Ferreira, António Sousa, Cristina Mateus, Diana Duarte, Fernando Brito, Isaac Carlos, Ivo Provoost, Joel Noronha, José Guerra, Karen McKinnon, Kattrin Richter, Laura Schaeffer, Mariel Poppe, Miguel Leal, Paulo Carmona, Pedro Cabral Santo, Pedro Clode, Pedro Portugal, Simona Denicolai, Tiago Batista, Tiny Domingos e Torben Johansen.

<sup>279</sup> Exposição patente na Galeria Zé Dos Bois em 1997. Foi comissariada por Pedro Cabral Santo. Nela participaram os artistas: Alice Geirinhas, Carlos Roque, Catarina Crespo, Fonte Santa, Gilberto Reis, Heitor Fonseca, Inês Carolina, José Guerra, Nuno da Silva, Paulo Carmona, Paulo Mendes, Pedro Cabral Santo, Rui Toscano, Tiago Batista, Xana.

<sup>280</sup> BATISTA, Tiago e GUERRA, José, catálogo da exposição Jetlag. 1996.

Movimento” – aqueles que se envolveram «(...) neste projecto que se quer longe e autónomo de lobbys de pressão(...)»<sup>281</sup> e que «(...) integraram e integram os projectos em questão (...) de forma independente (...)»<sup>282</sup>. Depois escreveram, em relação às três exposições, aquilo que pode ser considerado a base que sustenta a filosofia da ZdB:

«(...) não menos importante, é o facto de estes eventos ocorrerem em espaços alternativos aos normais circuitos de difusão artística. Desde a Estufa-Fria, passando pelo espaço da Reitoria da Universidade de Lisboa, coube agora a vez à Galeria ZdB (que se constitui de forma independente e (...) realmente alternativo (...))»<sup>283</sup>

Estruturas como a referida Galeria Zé dos Bois, serviram de apoio e de lugar de acção para eventos e reuniões. A importância de exposições organizadas pelos jovens “Autores em Movimento”, como as “X-Rated”, “Jetlag” e “Greenhouse Display” ou pela ZdB, com as edições do Festival Atlântico – acontecimento de carácter multi-disciplinar com artistas de renome mundial – asseguraram uma legitimação de todo um trabalho gerido por uma alternativa aos circuitos normais/institucionais, que vinham integrando as artes plásticas.

A ZdB é, ainda hoje, uma organização virada para a contemporaneidade e para as novas-tendências. Continua, também, a ser um espaço de carácter multidisciplinar (já não é apenas uma galeria pois dá lugar, regularmente, a concertos de novas propostas musicais na sala aquário, peças de teatro, dança, etc.) que permite o desenvolvimento, a mostra e até mesmo a exportação<sup>284</sup> de projectos. Os últimos anos trouxeram à ZdB uma notoriedade e reconhecimento como esta nunca havia conhecido, pois começou a apresentar propostas culturais

---

<sup>281</sup> Texto Assinado pela ZdB no catálogo X-rated, 1997.

<sup>282</sup> Texto Assinado pela ZdB no catálogo X-rated, 1997.

<sup>283</sup> Texto Assinado pela ZdB no Catalogo X-rated, 1997.

<sup>284</sup> Como, por exemplo, a banda Losers que começou por ensaiar e editar na ZDB (através da ZDB Musique), acabando por participar num programa de intercâmbio organizado pela galeria.

quase diariamente; a sua localização<sup>285</sup> favorece-a conferindo-lhe o potencial de se tornar um local de culto (que já é).

O projecto ZdB existe desde 1994 e «(...) nasceu da reunião de 14 pessoas, ligadas a várias áreas – arquitectura, teatro, *performance*, artes visuais, dança, filosofia, edição, escrita»<sup>286</sup>. Nasceu fruto da mesma conjuntura que levou os “Autores em Movimento” a iniciar a realização dos seus projectos por conta própria: «Todos tínhamos percebido que a geração artística de 80 tinha tomado o poder e que nós, os de 90, tínhamos de nos pôr a mexer.»<sup>287</sup> Mais uma vez, a necessidade de criação leva à acção, à procura de espaços para ter “lugar”. O termo *Do it Yourself* foi a ferramenta para o percurso de um espaço que já conheceu diversas localizações em Lisboa, até se fixar no Bairro Alto: «Depois de percorrer, em nomadismo forçado, quinze espaços diferentes – sempre tendo em conta a recuperação e reaproveitamento de edifícios antigos negligenciados pela Câmara Municipal de Lisboa – a missão da ZdB chegou ao número 59 da Rua da Barroca.»<sup>288</sup> O lugar é um edifício «(...) que tem muito potencial e sempre tivemos a preocupação de que não houvessem espaços sem uso.»<sup>289</sup>

Numa altura em que a especulação sobre o espaço imobiliário nas zonas históricas e antigas da cidade de Lisboa conhece desenvolvimentos notórios, para o bem e para o mal, a ZdB assume desde logo a viabilização de um edifício que havia estado ao abandono durante duas décadas e, em jeito de ocupação, deram vida a um espaço negligenciado. «(...) o Estado nunca se preocupou com ele e nós,

---

<sup>285</sup> No Bairro Alto, em Lisboa.

<sup>286</sup> Checa Natxo cit. MARKL, Ana, «Galeria ZdB – Por Amor à Arte», *Blitz*, nº 1090, 20 de Setembro 2005, pág. 14.

<sup>287</sup> *Idem.*

<sup>288</sup> MARKL, Ana, «Galeria ZdB – Por Amor à Arte», *Blitz*, nº 1090, 20 de Setembro 2005, pág. 14

<sup>289</sup> Checa Natxo cit. MARKL, Ana, «Galeria ZdB – Por Amor à Arte», *Blitz*, nº 1090, 20 de Setembro 2005, pág. 14.

numa iniciativa civil e privada, preocupamo-nos.»<sup>290</sup> A ZdB apresenta-se como um óptimo exemplo português da reclamação do espaço urbano para promoção de actividades culturais alternativas.

Para “fazer acontecer” num mundo em que as dificuldades, o “desprezo” ou simples desinteresse tornam anónimos muitos indivíduos, é necessário passar à acção com recursos próprios. Neste caso foi, mais uma vez, uma mais valia o facto de se agir em grupo e o de tomar espaços para o desenvolvimento de projectos com visibilidade. No caso da ZdB, a “criatividade conjunta” prevaleceu perante as dificuldades que possam ter existido quando se pretendeu impôr uma produção artística realizada de forma autónoma. O novo espaço deu origem a uma estrutura viável que, apesar de funcionar paralelamente às instituições, se tornou, ela mesma, uma espécie instituição no que respeita aos circuitos alternativos. Ou seja, tornou-se um lugar indispensável para quem queria/quer estar a par da contemporaneidade e de projectos de artistas emergentes. A ZdB cresceu lado a lado com alguns dos artistas que são casos paradigmáticos da geração de 90 e serviu, muitas vezes, de apoio ou de espaço para dar visibilidade à produção desses artistas.

É, também, um exemplo de notória longevidade para um espaço com propósitos de funcionar como uma “outra opção”: «(...) a ZDB existe há mais de uma década (...) contra todas as adversidades impostas por um país ingrato, como espaço único e livre de apoio à cultura contemporânea (...)»<sup>291</sup>.

A peculiaridade de nome<sup>292</sup> funciona, desde logo, como factor que desperta a curiosidade do transeunte, mas a sua escolha foi mais uma forma de primar pela

---

<sup>290</sup> Checa Natxo cit. MARKL, Ana, «Galeria ZdB – Por Amor à Arte», Blitz, nº 1090, 20 de Setembro 2005, pág. 14.

<sup>291</sup> MARKL, Ana, «Galeria ZdB – Por Amor à Arte», Blitz, nº 1090, 20 de Setembro 2005, pág. 14

<sup>292</sup> Galeria Zé dos Bois evoca, voluntária ou involuntariamente, o nome do artista Joseph Beuys, fazendo uma associação daquele espaço ao campo artístico.

diferença: «Chamou-se Galeria Zé dos Bois porque nos queríamos demarcar de “associação de pluralidade cultural» ou “grupo de teatro perlimpimpim” e o termo galeria incidia no lado estético (...)»<sup>293</sup>.

Apesar de serem uma organização que pretende continuar a integrar projectos e artistas em ascensão, Natxo<sup>294</sup>, um dos fundadores, confessa que «(...) embora estejamos abertos a qualquer pessoa que envie o seu dossier, trabalhamos com pessoas a fundo. Há um grupo de 30 artistas com os quais mantemos uma relação directa (...)»<sup>295</sup>, sendo que primam pela diferença ao conseguirem tratar os artistas a um nível pessoal. A ZdB mostra-se, também, como espaço de desenvolvimento de projectos, de ensaio e experimentação de artistas como Pedro Gonçalves e Tó Trips, que constituem a banda Dead Combo, ou do realizador Edgar Pêra; todos trabalham em divisões do prédio que alberga a galeria.

---

<sup>293</sup> Checa Natxo cit. MARKL, Ana, «Galeria ZdB – Por Amor à Arte», Blitz, nº 1090, 20 de Setembro 2005, pág. 14.

<sup>294</sup> Natxo Checa foi um membro fundador da Associação Zé dos Bois e ainda hoje se mantém na direcção.

<sup>295</sup> Checa Natxo cit. MARKL, Ana, «Galeria ZdB – Por Amor à Arte», Blitz, nº 1090, 20 de Setembro 2005, pág. 16.

### 3.4 – O *Hip Hop* e Uma Nova Nomenclatura da Cultura Visual, Musical e Performativa Urbana.

O *hip hop* é um movimento cultural que tem o seu início no bairro Bronx de Nova Iorque, no princípio da década de 70. Normalmente, é mais conhecido pela vertente musical, através do *rap* (com os *Mcs*), mas é extremamente importante para a caracterização dos movimentos *DJing*, *graffiti* e *breakdance*, formas de expressão que foram sendo desenvolvidas paralelamente e que constituíram, então, o *hip hop* como movimento urbano em ascensão.

É essencial explicar o aparecimento e as raízes deste movimento. Várias são as suas origens. Nasceram de uma conjuntura que favoreceu a mistura da cultura afro-jamaicana e a mexicana nos bairros de Nova Iorque. Bronx era um desses bairros multi-culturais, no qual começaram a aparecer as designadas *bloc-parties*, festas de rua organizadas pelos habitantes durante as quais se dançava ao som do *funk*, da *soul*, do *rock* etc., numa selecção feita pelo *DJ* (*Disc Jockey*) de serviço no *sound-system*<sup>296</sup>, que era acompanhado por um *MC* (*Master of Ceremonies*) que ia incentivando as pessoas à dança, falando através de um microfone, por cima das músicas. Esta seria:

«A era do *sound-system*, ou [da] consagração primeira do papel do *Dj* assente no domínio técnico dum conjunto sónico que inclui, na sua versão mais rudimentar, dois gira-discos, dois amplificadores e um microfone, tem o seu apogeu nas festas (...) organizadas (...) da forma mais desenrascada possível no cenário mais auspicioso – o bairro – para o público deveras ideal – os habitantes do bairro.»<sup>297</sup>

---

<sup>296</sup> Herdeiros directos das *disco-mobile* jamaicanas que também eram *sound-systems*.

<sup>297</sup> CONTADOR, António Concorde; FERREIRA, Emanuel Lemos, *Ritmo & Poesia – Os Caminhos do Rap*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1997, pág. 32.

O *Mc* era, por outro lado, o protótipo do *rapper* que, naturalmente, viria a introduzir a expressividade da oralidade africana – presente no crioulo ou nos poetas viajantes africanos denominados *griots* – no decorrer de uma música que começava a ganhar uma forma própria, primeiro a partir das misturas feitas com gira-discos (*turntablism* – *gira-disquismo*) e, depois, com o aparecimento do *sampler*<sup>298</sup> e da *beatbox*<sup>299</sup> que permitiram, através do *sampling* e da programação de ritmos, criar uma nova estética musical.

O *Mc* viria a constituir uma nova personagem que, através das suas rimas e expressividade da linguagem, viria a poetizar as cidades: «Contam-se estórias onde se fala de proxenetas, de *dealers*, de *hustlers*, estórias da “vida” de actividades ilegais ou semi-ilegais como a prostituição, o jogo ou a droga.»<sup>300</sup> Uma outra influência directamente apontada ao *Mc* é a dos músicos/cantores/contadores de histórias como Gil Scott-Heron<sup>301</sup> que, na sua música, falavam de questões político-sociais, abordando as injustiças presentes na sociedade.

A música viria a sair da Bronx e das Bloc Parties através dos *ghettoblatters*<sup>302</sup>, que permitiam um nomadismo sonoro (tal como o permitem, a um nível mais solitário, os *walkmans*) e que estiveram lado a lado com o crescimento do *breakdance*. As condições desta dança passam pela música e por um chão suficientemente confortável para a execução dos movimentos que a caracterizam (*moves*): «A prática do *breakdance* não se restringe às pistas de dança muito pelo contrário. O espaço próprio

---

<sup>298</sup> Herlander Elias define *sampler* de uma forma que nos parece completa e adequada: «Nome de um dispositivo criado para a música electrónica e para os sons de computador, que permite digitalizar amostras de som, i.e., *samples* (...)» in. ELIAS, Herlander, *Ciberpunk Ficção e Contemporaneidade*, Lisboa, Edição de Autor, 1999, pág. 274.

<sup>299</sup> Expressão que significa caixa de ritmos, instrumentos popularizados nos anos 80 por marcas como a Roland e a Boss, que permitiam programar ritmos a partir de *samples* de bateria.

<sup>300</sup> CONTADOR, António Concorde; FERREIRA, Emanuel Lemos, *Ritmo & Poesia – Os Caminhos do Rap*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1997, pág. 16.

<sup>301</sup> Músico e poeta nascido em 1949, nos EUA. Deixa à música negra americana um enorme legado, especialmente com as suas obras “Pieces of a Man” (1971) e “The Revolution Will Not Be Televised” (1974), discos editados pela Flying Dutchman Records.

<sup>302</sup> Aparelhos *hi-fi* com rádio e leitor de cassetes que podiam ser transportados e que tinham potência suficiente para animar um grupo de amigos. Muito populares nos anos 80.

dos seus praticantes é sem dúvida a rua (...)»<sup>303</sup>, até porque o *hip hop* é uma cultura de rua e as suas raízes partem de indivíduos sem disponibilidade económica para frequentar *clubs*. Mas passa, também, por ter certos *skills*<sup>304</sup> que permitem a um sujeito mover-se de forma sincopada ao som de “rítmos partidos” tentando, através de movimentos fragmentados, reconstruí-los. O *breakdance* «É também uma competitiva, acrobática e pantomínica forma de dançar, expressa em potencialmente obscenos e quebrados gestos físicos, variadíssimas pivotações (*spins*) e entre outros, *flips*, nomeadamente à *retaguarda (backflips)*.»<sup>305</sup> Aos dançarinos convenceu-se atribuir o nome de *B-boys* e *B-girls*, nas suas versões masculina e feminina, respectivamente.

Como criadores de «territórios de imagem»<sup>306</sup>, os *graffiters* espalham o seu nome e mensagens pelas paredes das cidades. O *graffiti* como expressão visual do *hip hop* começa, também, a mostrar-se no início dos anos 70 (se bem que as origens sejam bastante mais remotas, principalmente se considerarmos como primeiros *graffiti* algumas pinturas rupestres). Taki 183 é um nome de referência nesta história recente. O pseudónimo de um indivíduo que começou a deixar o seu nome espalhado pela cidade de Nova Iorque, sendo considerado como o primeiro *writer*<sup>307</sup> que se promoveu em anonimato através do *tag*<sup>308</sup>. O *graffiti* conheceu, desde então, um desenvolvimento substancial, tanto em qualidade como inovação, sendo sempre relegado para um limbo entre as acusações de vandalismo e o reconhecimento como expressão artística plausível. Certo é que conheceu uma massificação tremenda sendo, hoje em dia, omnipresentes as pinturas coloridas com *letterings* por vezes difíceis de decifrar. Entre

---

<sup>303</sup> CONTADOR, António Concorde; FERREIRA, Emanuel Lemos, *Ritmo & Poesia – Os Caminhos do Rap*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1997, pág. 45.

<sup>304</sup> A tradução mais apropriada do termo da gíria da cultura *hip hop* é “habilidades”. Aplica-se o termo a todas as manifestações artísticas desta cultura. Os *skills* são visíveis no *DJing*, *MCing*, *breakdance* ou *graffiti*.

<sup>305</sup> CONTADOR, António Concorde; FERREIRA, Emanuel Lemos, *Ritmo & Poesia – Os Caminhos do Rap*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1997, pág. 43.

<sup>306</sup> ELIAS, Herlander, *Cyberpunk – Ficção e Contemporaneidade*, Lisboa, Edição de Autor, 1999, pág. 272.

<sup>307</sup> O que faz *graffiti*.

<sup>308</sup> Designação para assinatura no universo do *graffiti*.

a qualidade, a ingenuidade e o vandalismo, é certamente mais uma expressão urbana (juntamente com todas as outras que formam o universo *hip hop*) que veio a ser adulterada, essencialmente, pelos meios de comunicação de massas.



Figura 55 – Taki 183.

O caso de Portugal é sintomático desta situação: séries televisivas juvenis sugerem, sobre o *hip hop*, vários paradoxos baseados em erros que adúlteram profundamente o significado dessa cultura. É o caso da série “Morangos com Açúcar”<sup>309</sup>. Nela podemos ver três jovens, de classe alta, a agirem como os rebeldes da história, ao grafitarem as zonas limítrofes das escolas e colégios que frequentam; por outro lado mostra-nos uma juventude, maioritariamente de classe alta, a ter lições pagas de dança *hip hop*, num imaculado ginásio. Os paradoxos são evidentes. Estes residem na rebeldia de “meninos” provenientes de famílias abastadas ou de “betinhos”, rebeldes sem causa que, se por um lado, fogem à polícia por pintar paredes, por outro, frequentam de forma ordeira aulas que ensinam sucedâneos adúlterados do *breakdance*.

---

<sup>309</sup> Série televisiva juvenil que é transmitida, diariamente, na TVI desde 2003.

Ambas as situações provêm, certamente, tanto de uma dificuldade que as gerações mais velhas têm em compreender este tipo de cultura como da forma com que, com o andar do tempo, “instituições” pop próprias de uma sociedade consumista (como a MTV) perverteram uma cultura de rua com raízes fortes, transfigurando-a, gradualmente, para uma cultura que enaltece em demasia a superficialidade de uma vida de abundância.

Em Portugal, apesar de existirem algumas manifestações da cultura *hip hop* nos anos 80, esta só ganhou notoriedade com a explosão do *graffiti* na primeira metade dos anos 90, bem como com as primeiras investidas na produção musical ligada a esta cultura com o lançamento dos primeiros discos do grupo Da Weasel e da ainda ingénua, mas muito importante, colectânea “Rapública”. Estes discos são indispensáveis no entendimento da ascensão desta cultura em Portugal; documentam os primeiros passos em torno de um género que, por cá, era praticamente desconhecido: o *rap*. Mas só passados alguns anos de gestação é que o *hip hop* português adquiriu maturidade. Durante esse período alguns trabalhos de reconhecida qualidade foram feitos pelos já referidos Da Weasel, por General D e Boss A.C., seguidos, na cidade do Porto, pelos Mind a Gap. Mas só recentemente, por volta de 2001, é que o *rap* e a música conectada com o *hip hop* alcançaram, realmente, uma qualidade notória. Projectos como os Micro, Bullet ou Sam The Kid e editoras como a Loop Recordings impulsionaram a explosão que se deu por volta de 2003, ano em que, de todos os cantos do país, começaram a surgir bandas e projectos de música *hip hop*.

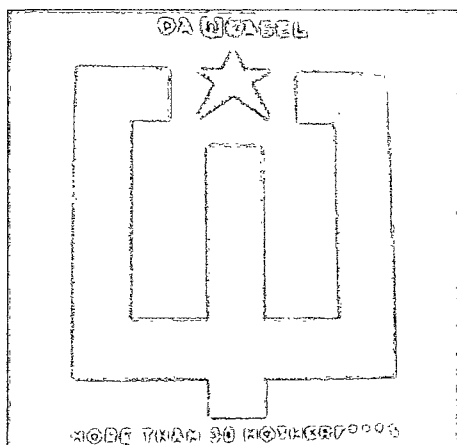


Figura 56 - Capa do primeiro disco dos Da Weasel.



Figura 57 - Capa do Rapublica.

Precisamente na mesma altura em que saiu o “Rapublica”, as paredes de Lisboa e de outras cidades começavam a revestir-se de formas e cores bem diferentes das dos murais do pós 25 de Abril, que tinham como exemplo maior as fortes pinturas, de grandes dimensões, do PCTP - MRPP. O *graffiti* introduzia-se de forma realmente visível. Alguns dos primeiros *writers* portugueses distinguiam-se por uma qualidade assinalável: Exas, Wize, Noke, Youth, Aero eram alguns dos “nomes” que mais se desenhavam nas paredes das vilas e cidades. A zona da linha de Cascais foi, inicialmente, a mais intervencionada, pois estes *graffitters* provinham dessa zona. Em Carcavelos apareceram duas “*Wall of Fame*”, numa longa parede perto da praia e num muro envolvente a uma escola, que albergavam as pinturas de maior qualidade – as dos *Kings*<sup>310</sup>.

<sup>310</sup> No topo da hierarquia do *graffiti* estão os *kings*; na base da pirâmide estão os *toys* (aprendizes).



Figura 58 – Mural do MRPP.

Algumas lojas de *streetware*, como as muito populares Big Punch e Godzilla, começavam a surgir. Vendiam produtos que proporcionavam o aparecimento e divulgação de uma estética urbana até aí pouco difundida, apenas conhecida por um grupo restrito de pessoas atentas aos movimentos urbanos estrangeiros e que tinham possibilidades de comprar pela via da importação. A nova estetização dos centros urbanos de Lisboa começava nas peças de roupa e acabava nas latas de Spray, especialmente feitas para o *graffiti* e que possibilitavam o desenvolvimento de *skills*<sup>311</sup>, outrora muito dificultados pelas outras marcas de tintas comercializadas nos supermercados e direccionadas para a pintura de automóveis.

<sup>311</sup> *Skills*: termo usado na gíria do *hip-hop* mesmo nos países em que não se fala inglês, quando se referem as capacidades/qualidades de um *graffiter*, *B-boy*, *Dj*, *Mc*, etc.



Figura 59 – *Graffiti* de Youth.



Figura 60 - *Graffiti* de Noke.

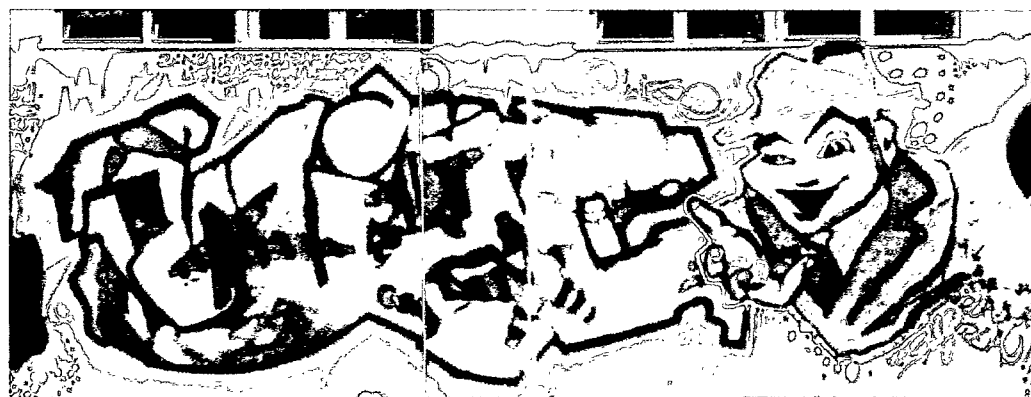


Figura 61 - *Graffiti* de Wize.

Hoje em dia, o *graffiti* em Portugal, está adaptado de forma exemplar à verticalidade dos edifícios, mas também surge em suportes móveis, como o comboio, que leva a obra de um *writer* “em viagem”, dando-se a conhecer em inúmeras localidades.

Com raízes em toda a história da propaganda de movimentos sociais, hoje surgem cartazes, autocolantes e o *graffiti* por *stencil* confinados, tendencialmente, à “promoção” da individualidade anónima.

### 3.5 Arte Pública Efémera, Artistas Anónimos - *Street Art* - Casos Específicos em Portugal.

«Curiosamente aquele graffiti tentava inscrever a possibilidade de inscrever...»<sup>312</sup>

Vejam-se as práticas que o artista gráfico inglês Tristan Manco caracteriza minimalmente como “Signs” ou “Street Logos”.<sup>313</sup> Os artistas entregam-se aos inúmeros sinais que regulamentam as cidades ou marcam pelas paredes a sua identidade. No primeiro caso, o trabalho é similar ao dos *adbusters*<sup>314</sup>, mas visa a modificação ou a perversão de uma regra inscrita num sinal, ao invés de “atacar” os anúncios de uma corporação. O segundo caso poderá remeter para as práticas descritas no fio condutor traçado pelo arquitecto Francesco Careri, sobre o “caminhar como prática estética”<sup>315</sup>.

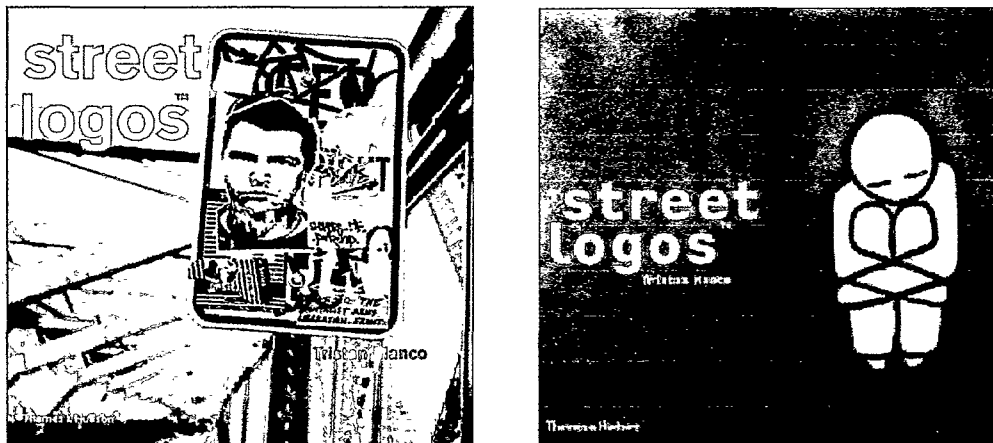


Figura 62 – Livros de Tristan Manco.

Os *stencils*, autocolantes e *posters* espalhados pela cidade são marcas ou carimbos da deambulação. Referências de caminhos percorridos ou marcações de

<sup>312</sup> GIL, José, Portugal, *Hoje – O Medo de Existir*, Lisboa, Relógio d’Água, 2005, pág. 15.

<sup>313</sup> MANCO, Tristan, *Street Logos*, London, Thames & Hudson, 2004.

<sup>314</sup> Ainda que, com a hibridização da *street art*, se tome quase irrelevante a procura de diferenças entre as práticas.

<sup>315</sup> CARERI, Francesco, *Walkscapes – Walking as an Aesthetic Practice*, Barcelona, GG, 2003.

zona. Diz Lyotard, sobre o desígnio de “marcar” como legitimação de vida, que a «(...) ”inscrição” significa que a coisa pode passar (...) permanecendo ali todavia os sinais que mostram que existiu»<sup>316</sup>. Lembram quase toda a história da humanidade. Desde a pré-história que encontramos marcas a designar pontos de passagem. No fundo, estes artistas acabam por construir uma espécie de mapa *in-loco*. São provas, quase sempre efémeras, que demonstram actividade e circulação; testemunhos do reclamar o espaço urbano para um modelo de usufruto que transpõe a realidade do mero domicílio e do *res domesticæ*. «Reclaiming the city space is often seen by graffiti artists as their main mission (...)»<sup>317</sup>.



Figura 63 – O Stencil.

Daniela Valdez, colaboradora da efémera revista *Luso Beat*<sup>318</sup>, sugere que «(...) a urbe tornou-se num lugar camaleão, em que as ruas são como a pele deste bicho, em permanente mutação de cor e, neste caso, de significado»<sup>319</sup>. Na *street*

---

<sup>316</sup> LYOTARD, Jean François, *O Inumano, Considerações Sobre o Tempo*, Lisboa, Estampa, 1997, pág. 147.

<sup>317</sup> MANCO, Tristan, *Street Logos*, London, Thames & Hudson, 2004, pág 11.

<sup>318</sup> Revista que cobria, essencialmente, temas relacionados com a música – maioritariamente a produzida em Portugal - e dedicava, também, algumas páginas a movimentos urbanos mais marginais.

<sup>319</sup> VALDEZ, Daniela, «Bairro Alto», *Luso Beat*, Nº6, Junho de 2004, pág. 5.

*art* cada artista tem códigos gráficos que se vão tornando próprios - *trademarks* - e a sua evolução, de desenho para desenho, nunca significará a perda de uma identidade perante o olhar de um observador atento e conhecedor. Repare-se na obra típica de Rokat<sup>320</sup> e na sua adaptação a uma actualidade efémera. Presente nos dois exemplos encontra-se um toque pessoal inerente a este artista, facto que se encontra em plena concordância com a ideia de que as marcas por ele deixadas podem patentear a sua vida como usufruidor do espaço urbano. Trol, outro artista, manifesta-se através do humor e afirma que, devido às imagens fortes que produz, «(...) é frequente encontrar alguns autocolantes ou posters rasgados.»<sup>321</sup> Neste caso, o atentado ao trabalho do artista não provém, como é natural, de uma limpeza de vandalismo, mas sim de uma reacção de alguém que vê na imagem uma inconveniência. Tal como os anúncios publicitários e os sinais, também a arte de rua está à mercê do “juízo” público.

---

<sup>317</sup> *Graffiter* de Almada que iniciou o seu trabalho em 1993/1994, o qual está espalhado por locais como Almada, Lisboa, Porto, Aveiro, Estremoz etc., assim como por Paris, Londres, Barcelona e Estocolmo e que tem como principal referência o trabalho de Obey the Giant.

<sup>321</sup> Citação do manifesto de Trol que se encontra em [www.trol2000.pt.vu](http://www.trol2000.pt.vu).

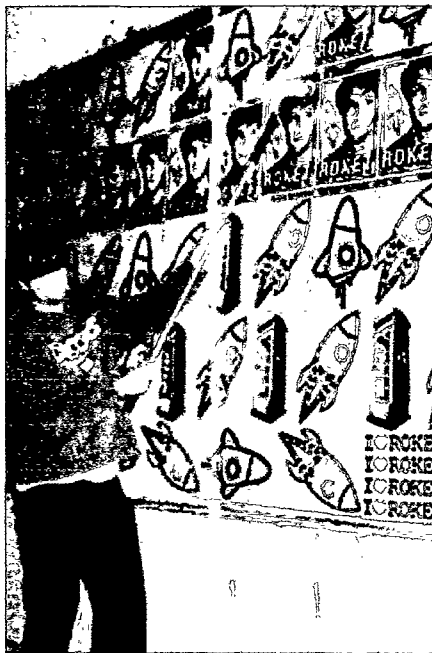


Figura 64 – Roket em acção.

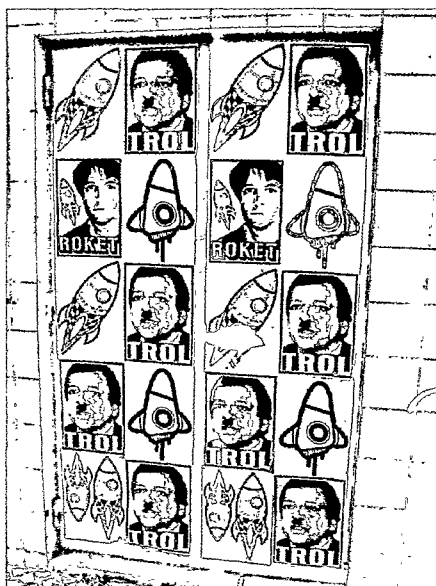


Figura 65 – Trabalhos de Roket e Trol, Lisboa.



Figura 66 - Trabalhos de Roket aquando do Euro 2004, Lisboa.



Figura 67 – Trabalhos de Trol.

A *street art* pode constituir um suplemento ao *graffiti* urbano na sua “vertente” mais clássica. Alguns *graffiters* trocam, inclusivamente, as latas por estes novos métodos, que podem aparentar ser uma espécie de erudição do *tag* e

do *bombing*<sup>322</sup> através de uma actuação mais adulta e cómoda, extremamente eficaz. Veja-se o percurso de Roket que «(...) por volta de 1993/94 (...) começou com os primeiros tag's (...) a forma mais eficaz e mais económica de representar o seu nome. (...) Actualmente (...) dedica-se mais à Street Art, tendo-se afastado, um pouco, do *graffiti* tradicional (...)»<sup>323</sup> Mas, para estes autores, o importante é continuar a ocupar a metrópole com aspectos visuais cativantes (mesmo que sejam incómodos), invadindo as paredes com ideias.



Figura 68 - Trabalho de Fideu



Figura 69 – Trabalho de Obey

Trol denomina de “propaganda” a desenvolta materialização de ideias de toda a espécie em que haja um conteúdo muito vincado que supere as opções estéticas. Esta ideia remete para as origens primordiais dos *stencils graffiti* actuais, que se encontram na propaganda política do início do séc XX. Os movimentos DiY mais politizados encontraram no *stencil* a arma de expressão das suas

<sup>322</sup> Modo de actuação dos *graffiters* que consiste em marcar rapidamente uma zona, um edifício ou um comboio com tag's ou com *silvers* – *graffitis* de grandes dimensões, que possuem um contorno a preto (a maior parte dos casos) e o interior é pintado a prateado.

<sup>323</sup> SANTOS, Miguel, «O Foguetão de Almada», Luso Beat, nº4, Abril de 2004, pág 4

urgências; um meio de baixos custos económicos que permite uma execução rápida e que, bem aplicado, consegue ser aparatoso. Esteticamente, o *stencil* vive, como grande parte dos outros meios de expressão da *street art*, do apelo imediato que, noutro contexto - fora da rua -, foi utilizado pelos artistas pop. As suas necessidades passam pelo mesmo: o imediato reconhecimento de algum ícone. A objectivação dessa necessidade é conseguida pelo emprego das imagens estilizadas, das cores fortes e sedutoras e da repetição exaustiva. Na galeria ou na rua existem formas de expressão. No caso das galerias, nem todos podem participar, enquanto no exterior basta a determinação. Na galeria há, por norma, um autor reconhecível. Na rua vive o anonimato e, consoante Michel Foucault: «An anonymous text posted on a wall probably has a writer – but not an author. The author-function is therefore characteristic of the mode of existence, circulation, and functioning of certain discourses within a society»<sup>324</sup>. O anonimato é como que uma última instância do valor da *street art*. Os “nick names” usados servem como forma de divulgação ligada ao conceito do próprio trabalho mas, também, para proteger os “autores” da demanda das autoridades. A *street art* é como que um crime inocente mas que de inocente nada tem.

---

<sup>324</sup> HARRISON, Charles & WOOD, Paul, *Art in Theory*, 1900 – 1990, USA, Blackwell, pág. 925.

## Conclusão.

A industrialização trouxe novas questões na forma de relacionamento das pessoas com o espaço da cidade. Desde logo, o desenvolvimento dos grandes centros urbanos teve como consequência a emergência de uma rede de transportes que as deslocou de uma relação directa ou presencial com o espaço, fazendo com que os trajectos passassem a estar sujeitos a circuitos determinados pela necessidade de deslocação entre a casa e o local de trabalho. Por outro lado, assistimos à criação de um conjunto de normas e regulamentos que possibilitam a homogeneização da recém-formada multidão.

Neste contexto, surge a figura do *flâneur*, o burguês que deambula livremente pela cidade fazendo a ligação entre os vários espaços afectos às diferentes classes sociais. Como consequência, temos a estetização da própria cidade, que agora se transforma local de experimentação.

Durante o século XX, assistimos a diferentes momentos artísticos herdeiros deste novo conceito – desde logo o dadaísmo, pela sua especial relação com o meio envolvente, passando pela radicalidade da internacional situacionista, até aos idos anos 70, com o despoletar do *punk*.

Ao utilizarem o exterior enquanto palco de uma acção determinada, como no caso da igreja de Saint-Julien-le-Pouvere, os dadaístas assumiram a rua como local de intervenção. Como referimos, esta atitude difere da dos artistas da escola de Barbizon, para quem a saída do atelier e a aproximação do modelo não deixou de implicar que o exterior continuasse a funcionar como motivo de representação. As visitas a locais banais e a utilização da ironia (ou cinismo) foram aprofundadas pela Internacional Situacionista, que radicalizou a ideia de utilização da deambulação enquanto forma de experimentação e reivindicação do espaço urbano.

Esta ideia encontra-se na base do movimento *punk*. O *punk* nasceu de uma conjuntura de desencanto face a um contexto económico e social marcado pelo desemprego e falta de oportunidades. Assim, o *punk* radica e apenas faz sentido quando enquadrado pelo cenário da cidade capitalista, que cria condições para a exclusão (do

operariado). A urgência de acção superou as tradicionais necessidades de virtuosismo – uma série de indivíduos passaram a criadores, nomeadamente nas áreas da música, moda, escrita e imagem, afirmando as potencialidades de todos os sujeitos, independentemente do acesso a um treino/educação erudito.

O movimento *punk* torna possível a mediatização de algumas das premissas que já encontrávamos tanto no dadaísmo como no situacionismo, de relevar a crítica ao sistema vigente e a ocupação do espaço urbano enquanto mote e local de criação. Relativamente às estratégias, encontramos linhas de continuidade que unem a colagem dadaísta ao *cut n'paste punk*.

A este propósito, a *fanzine* Sniffing Glue fornece um exemplo paradigmático no que respeita à estética *punk*. Aponta, também, uma ideia fundamental do movimento – o incentivo à criação e a expansão do conceito de autor pois, como aponta Mark Perry, qualquer indivíduo pode (e deve) constituir-se como emissor, utilizando os meios democratizados e disponíveis. Deixa de estar em causa o estatuto, a erudição ou a qualidade do médium pois esta ética – o Do it Yourself – pulveriza e dissemina os discursos.

Se consideramos positiva a democratização das plataformas de emissão, assistimos, hoje, à exponenciação desse efeito através das potencialidades da Internet. A proliferação de páginas pessoais implica, por um lado, a diversidade da transmissão de conteúdos mas, por outro, redundante, muitas vezes, num mero exercício de exposição pessoal, na exacerbada valorização da esfera privada que, para além de não veicular conteúdos relevantes, torna difícil a selecção das páginas fiáveis e interessantes para o navegador.

A lógica do DiY informa muitas das acções contemporâneas. Produzir e fazer circular uma mensagem caracteriza a forma de actuar do *reclaim the streets*, dos *squatters*, dos *culture jammers*, de artistas plásticos, designers, músicos, entre outros. Em todos os casos, assistimos à necessidade de anular a impessoalidade do espaço urbano através de acções, muitas vezes anónimas, que reivindicam o direito de “habitar” e agir sobre um bem comum.

Neste contexto, a figura de Basquiat estabelece um elo de ligação entre o anonimato da rua e o reconhecimento institucional, uma vez que introduz temáticas relacionadas com a vivência da rua – através do nomadismo e da deambulação – nos meios artísticos por excelência.

A ideia de nomadismo está presente no legado da geração *beat*. Neste caso, a deslocação permanente de cidade em cidade remete para uma tentativa de ultrapassar o inultrapassável tédio. O tédio acaba por ser, neste e em outros casos, uma alavanca motivadora da acção.

Por fim, no caso português, confirmamos esta vontade de agir com os meios disponíveis. Salientamos, em particular, o caso do *hip hop* português, cuja especificidade ao nível das temáticas e composição musical se afigura como um caso de notoriedade dentro desta cultura.

Salientamos, também, o caso dos artistas plásticos portugueses da geração de 90 que, de forma espontânea, procuraram agenciar, constituir e expor os seus trabalhos, em ambientes não afectos aos *lobbies* artísticos, à margem dos locais singulares em termos de visibilidade, bem como ao nível dos propósitos estéticos que privilegiam toda uma cultura visual, plástica e sonora oriunda da cultura de massas.

### Sobre a Componente Prática.

O trabalho plástico que apresentamos constitui-se enquanto desenvolvimento prático dos enunciados apresentados ao longo da dissertação. Realizámos dois vídeos, “The Repetitive Beat and the Dancing Crowd”, e “Mapping Reports” e, desde logo, a opção pelo formato vídeo tem em conta a possibilidade de conjugação de imagem e som, tendo sido, ao longo da dissertação, convocados movimentos que utilizam os dois médiums enquanto estratégias de acção sobre o espaço urbano. O vídeo permite, também, registar o carácter transitório e de permanente movimento que assinala muitos dos fenómenos estudados, parecendo fazer jus à ideia avançada de que vivemos num tempo acelerado, onde as acções assumem uma qualidade efémera, facto exponenciado quando essas acções se destinam à rua, como no caso da *street art*, do *reclaim the streets* ou do *culture jamming*. Existe, ainda, a necessidade de utilização de um médium que permita uma construção *low budget*, sendo o vídeo digital uma ferramenta substancialmente acessível, permitindo um acesso mais ou menos democrático à sua utilização<sup>325</sup>.

O primeiro vídeo, “The Repetitive Beat and the Dancing Crowd”, mostra a imagem de um *sound-system*, composto por dois gira-discos e uma mesa de mistura em que, em cada um dos gira-discos, vemos discos de 12”<sup>326</sup> a girar que vão mudando de cor, sendo a transição feita através de *dégradés* suaves, não existindo cortes abruptos – tal como a mistura de músicas que muitos *djs* fazem através de uma espécie de *dégradé* do próprio som, que permite haver uma continuidade entre cada tema apresentado. O som que acompanha a imagem funde batidas aceleradas e repetitivas com o ruído da cidade (um burburinho festivo de uma multidão que parece ocupar a via pública enfurecendo os condutores que

---

<sup>325</sup> Estamos conscientes do facto de, ainda assim, ser necessário o acesso a determinados meios – o computador, a câmara digital – mas, quando comparado com a fotografia ou a construção de objectos tridimensionais, por exemplo, o vídeo revela-se mais acessível.

<sup>326</sup> 12” – Discos de vinil com doze polegadas, um dos formatos mais usados pelos *djs*.

buzinam das suas viaturas) apelando ao ritmo frenético e mecânico da urbe que conjuga a velocidade e a mudança com a rotina e a organização programada das acções. Esta ideia é enfatizada pela imagem, pois a mudança das cores dos 12” enfatiza o carácter de transição mas, ao mesmo tempo, não provoca alterações de fundo na acção, respeitando a cadência da máquina (aqui sublinhada pela escolha do *sound-system* – uma máquina – como protagonista).

Os 12” não contêm qualquer identificação do autor, promovendo a ideia de uma sequência de discursos que se sucedem e inter-penetram sem que exista um autor que funcione enquanto princípio organizador, sem que exista um nome que distinga e legitime esses discursos. O próprio ambiente - o fundo asséptico, a utilização da série 1200 da marca Technics (um dos gira-discos mais utilizados por *djs* desde os anos 70 ) e as cores dos 12”, cores industriais, de brilho vinílico – enfatizam a falta de personalização e o anonimato da criação.

No segundo vídeo, “Mapping Reports”, assistimos a um muro de uma cidade que vai sendo visualizado através de um movimento horizontal, sugerindo que o espectador caminha ao longo do muro. No muro, existe uma *assemblage* aleatória de signos de naturezas diversas, que cobrem um espectro que vai desde as obras de Andy Warhol a cartazes políticos, passando por imagens dos Beatles, *break-dance*, caixotes do lixo ou referências ao situacionismo. Neste caso, o muro funciona como uma montra que torna equivalentes produtos da *high* e da *low culture*, fundindo-os numa panorâmica onde todos valem o mesmo, facto sublinhado quando não existe qualquer contextualização que sugira relações entre eles ou, sequer, a compreensão isolada destes. Assim, sublinhamos o facto de a própria estrutura da cidade implicar a perda de uma relação comunitária (no sentido de tradicional) entre os elementos que a compõe, promovendo o isolamento e, ao mesmo tempo, o nivelamento das acções dos indivíduos que, enquadrados num sistema que os direcciona, tanto no trabalho como no lazer, deixam, muitas vezes, de contribuir para a alteração dos padrões regulamentares do conjunto.

Como pano de fundo, ouvimos determinadas sonoridades que se relacionam com a figura que surge na imagem, misturadas com o som de passos (do transeunte) e, destacado, um excerto da narrativa do filme *O Clube dos Poetas Mortos*, proferido pelo actor Robin Williams, que interpreta a personagem do professor John Keating, e que incentiva ou desafia os alunos a agirem:

«Robert Frost said, "Two roads diverged in a wood and I, I took the one less traveled by, and that has made all the difference." Now, I want you to find your own walk right now. Your own way of striding, pacing. Any direction. Anything you want. Whether it's proud, whether it's silly, anything. Gentlemen, the courtyard is yours.»<sup>327</sup>

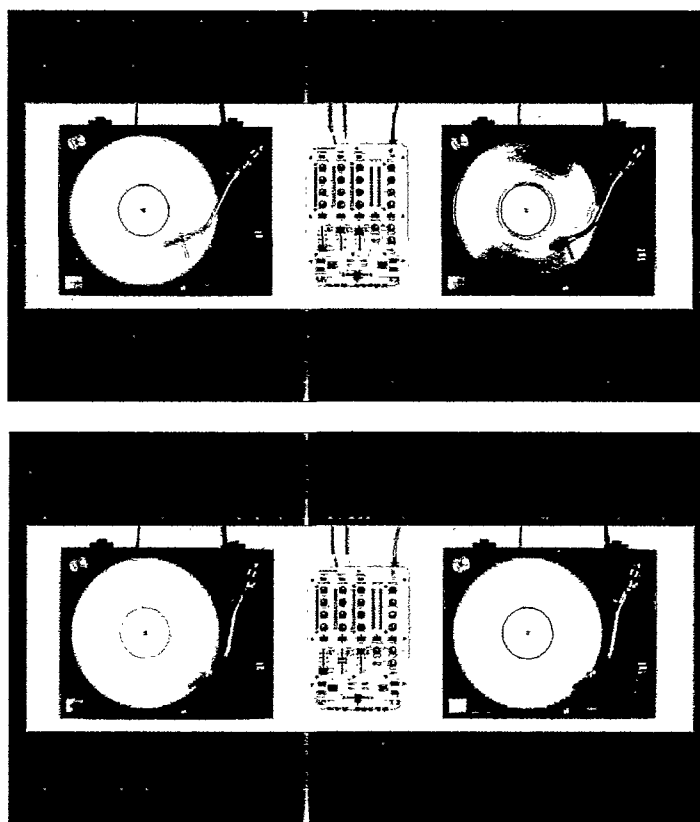


Figura 70 - The Repetitive Beat and the Dancing Crowd

<sup>327</sup> Excerto do guião do filme "O Clube dos Poetas Mortos" escrito por Tom Schulman e realizado por Peter Weir. (1989).



Figura 71 - Mapping Reports

**Bibliografia:**

ADVISORY SERVICE FOR SQUATTERS, *Squatters Handbook*, London, Avisory Service For Squatters, 1996

ALCAIRE, Rita, *Filhos do Tédio*, Coimbra, Pé de Página, 2005

ANDERSON, W. O., *A Revolução Industrial*, Lisboa, Unibolso, s/d

BARRO, David, *Imagens Para Uma Representação Contemporânea*, Porto, Mimesis, 2003

BAUDELAIRE, Charles, *As Flores do Mal*, Lisboa, Relógio d'Água, 2003

BAUDRILLARD, Jean, *Simulacros e Simulações*, Relógio D'água, Lisboa, 1991

BAUDRILLARD, Jean, *A Sociedade de Consumo*, Edições 70, Lisboa, s/d

BEY, Hakim, *Zona Autónoma Temporária*, Lisboa, Frenesi, 2000

BOTTON, Alain de, *A Arte de Viajar*, Lisboa, Dom Quixote, 2004

CARERI, Francesco, *Walkscapes – Walking as an Aesthetic Practice*, Barcelona, GG, 2003

CARVALHO, José Maças, *Objectivação e Ancoragem*, Coimbra, CAPC, 2001

CHOMSKY, Noam, *Duas Horas de Lucidez*, Mem Martins, Editorial Inquérito, 2002

COLEGRAVE, Stephen; SULLIVAN, Chris, *Punk – A Life Apart*, London, Cassel & Co, 2001

COLLINGS, Mathew, *It Hurts*, London, 21 Publishing, 1998

COLLINGS, Mathew, *This is Modern Art*, London, Weindenfeld & Nicolson, 1999

CONTADOR, António Concorde; FERREIRA, Emanuel Lemos, *Ritmo & Poesia – Os Caminhos do Rap*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1997

COUPLAND, Douglas, *Geração X – Contos para uma Cultura Acelerada*, Lisboa, Teorema, 2ª edição

COX, Geoff; HOLLANDS, Howard; RIJKE, Victoria, *The Impossibility of Art Education*, Londres, Camera Words; 1999

CRARY, Jonathan, *Suspensions of Perception - Attention, Spectacle, and Modern Culture*; New York; MIT press, 1999

CRIMETHINC Workers' Colective, *Evasion*, USA, Crimethinc, 2001

DANTO, Arthur C, *Beyond the Brillo Box*, New York, USA, Noondays Press, 1992

DEBORD, Guy, *A Sociedade do Espectáculo*, Lisboa, Mobilis in Mobile, 1991

DEBORD, Guy, *Comentários Sobre a Sociedade do Espectáculo – Prefácio à Quarta Edição Italiana de “A Sociedade do Espectáculo”*, Lisboa, Mobilis in Mobile, 1995

DEBORD, Guy, *Enganar a Fome*, Lisboa, Frenesi, 2000

DEBORD, Guy, *Movemo-nos na noite sem saída e somos devorados pelo fogo*, Lisboa, Fenda, 1995

DEBORD, Guy, *Panegírico*, Lisboa, Antígona, 1995

DEBORD, Guy, *Levantamento das Citações ou Desvios de A Sociedade do Espectáculo*, Paris, Farândola, 2003

DELEUZE, Gills, & GUATARI, Felix, *O Anti-Édipo – Capitalismo e Esquizofrenia*. Lisboa, Assírio e Alvim, 1996

DREYFUSS, Henry, *Symbol Sourcebook – An authoritative Guide to International Graphic Symbols*, Nova Iorque, Wiley, 1984

ELIAS, Herlander, *Ciberpunk – ficção e contemporaneidade*, Lisboa, Edição de Autor, 1999

EMMERLING, Dr. Leonhard, *Basquiat*, Taschen, s/d

FERREIRA, António, *Incitação à Crítica do Espectáculo Jovem*, Lisboa, Editorial Chão, 1999

FORD, Simon, *The Situationist International – A User's Guide*, London, Black Dog Publishing, 2005

FORTUNA, Carlos (organizador), *Cidade, Cultura e Globalização*, Lisboa, Celta, 2001

FOSTER, Hal, *The Return Of The Real*, USA, Mit Press, 1998

FOSTER, Hal, *Design and Crime*, USA, Mit Press, 2003

FOUCAULT, Michel, *Vigiar e Punir – História da Violência nas Prisões*, Petrópolis, editora Vozes, 1987

GIL, José, *Portugal, Hoje – O Medo de Existir*, Lisboa, Relógio d'Água, 2005

GLEICK, James, *Cada Vez Mais Rápido*, Lisboa, Temas & Debates, 2003

GOITIA, Fernando Chueca, *Breve História do Urbanismo*, Lisboa, Editorial Presença, s/d

GOLBERG, RoseLee, *Performance Art – From Futurism to the Present*, London, Thames & Hudson, 2001

HARRISON, Charles & WOOD, Paul, *Art in Theory 1900 – 1990*, USA, Blackwell, 1992

HIBICKINA & KIKA, *Off the Map*, USA, Crimethinc

HUIZINGA, Johan, *Homo Ludens*, Beacon Press, 1971

JAMESON, Frederic, *Postmodernism or, Cultural Logic of Late Capitalism*, London, Verso

JAPPE, Anselm, *Guy Debord*, Petrópolis, Editora Vozes, 1999

JORDAN, Tim, *Activism!, Direct Action, Hacktivism and the future society*, London, Reaktion Books, 2002

JUNQUEIRA, Vitor, *Mão Morta – Narradores da Decadência*, Vila Nova de Famalicão, Edições Quasi, 2004

KAWACHI, Taka, *King For a Decade - Jean-Michel Basquiat*, Kyoto, Korinsha Press, 1997

KEROUAC, Jack, *On The Road*, London, Penguin, 1972

KLEIN, Naomi, *No Logo*, London, Flamingo, 2000

LAHICKEY, Beth, *All Ages – Reflections on Straight Edge*, USA, Revelation Books, 1997

LELLO, José, LELLO, Edgar, *Dicionário Prático Ilustrado*, Porto, Lello & Irmão, 1981

LIPOVETSKY, Gilles, *A Era do Vazio – Ensaio Sobre o Individualismo Contemporâneo*, Lisboa, Relógio D'Água

MARCUS, Greil, *Marcas de Batom, Uma História Secreta do Século Vinte*, Lisboa, Frenesi, 1999

MARCUS, Greil, *In The Fascist Bathroom, Punk in Pop Music 1977-1992*, USA, Harvard University Press, 1999

MARSHALL, Richard, *Jean-Michel Basquiat*, Harry N. Abrams, Inc, 1995

MANCO, Tristan, *Stencil Graffiti*, London, Thames & Hudson, 2002

MANCO, Tristan, *Street Logos*, London, Thames & Hudson, 2004

McDONOUGH, Thomas F, *Guy Debord and the Situationist International*, USA, Mit Press

McLUHAN, Marshall, *O Meio são as Massa-gens*, Brasil, Record, s/d

MCKAY, George, *Diy Culture: Party & Protest in Nineties Britain*, London, Verso, 1998

MERCER, Kobena, *Imagined Communities*, London, Hayward Art Gallery, 1995

MERCURIO, Gianni & PANEPINTO, Mirella, *Jean-Michel Basquiat*, Italy, Edizione Electa, 2003

MOURA, Leonel, *No Futuro Deitaremos Fogo a Tudo*, Lisboa, LxXL Edições, 2000

NIETZSCHE, F., *A Gaia Ciência*, Lisboa, Guimarães Editores, 1996

ORWELL, George, *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro*, Lisboa, Antígona, 1997

- ORWELL, George, *Na Penúria em Paris e Londres*, Lisboa, Antígona, 1985
- PAIS, José Machado (coordenador), *Práticas Culturais dos Lisboetas*, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 1994
- PAIS, José Machado, BLASS, Leila Maria (coordenação), *Tribos Urbanas – Produção Artística e Identidades*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, 2004
- PALAHNIUK, Chuck, *Clube de Combate*, Lisboa, Editorial Notícias, 1999
- POE, Edgar Allan, *Histórias Escolhidas Por Um Psicopata*, Lisboa, Fio da Navalha/Saída de Emergência, 2005
- QUART, Alissa, *Branded – The Buying and Selling of Teenagers*, London, Arrow, 2003
- RIESMAN, David, *The Lonely Crowd*, New Haven, Yale Nota Bene, 2001
- ROLLINS, Henry, *Get It in the Van – On the Road with Black Flag*, Los Angeles, 2.13.61, 1994
- RUBIN, Jerry, *Do It*, França, Éditions du Seuil, 1971
- SALMON, Jean – Marc, *Um Mundo a Grande Velocidade – A Globalização, Manual de Instruções*, Porto, Ambar, 2002
- SPENCER, Amy, *DIY: The Rise of Lo-Fi Culture*, London, Marion Boyars Publishers, 2005

- THOMPSON, Nato & SHOLETTE, Gregory, *The Interventionists – User's Manual for the Creative of Everyday Life*, Massachusetts, MASS MoCA, 2005
- THRIFT, Nigel, *Shopping Place and Identity*, London, Routledge, 1998
- TOMLINSON, Alan, *Consumption, Identity and Style*, London, Routledge, 1990
- TOFFLER, Alvin, *A Terceira Vaga*, Lisboa, Livros do Brasil, 1984
- TOFFLER, Alvin, *O Choque do Futuro*, Lisboa, Livros do Brasil, 1990
- TOFFLER, Alvin, *Os Novos Poderes*, Lisboa, Livros do Brasil, 2001
- TORRE, Guillermo de, *História das Literaturas de Vanguarda, Vol. 1 a Vol. 6*, Lisboa, Editorial Presença
- TZARA, Tristan, *Sete Manifestos DADA*, Lisboa, Hiena, 1987
- VANEIGEM, Raoul, *A Economia Parasitária*, Lisboa, Antígona, 1999
- VANEIGEM, Raoul, *Banalidades de Base*, Lisboa, Frenesi, 1998
- VANEIGEM, Raoul, *Revolution of Everyday Life*, USA, AK Press, 1994
- VATTIMO, Gianni, *A Sociedade Transparente*, Lisboa, Relógio d'Água, 1992
- VERDU, Vicente, *O Planeta Americano*, Lisboa, Terramar, 1997

VIDAL, Carlos, *A Representação da Vanguarda. Contradições Dinâmicas na Arte Contemporânea*, Oeiras, Celta Ed., 2002

VIDAL, Carlos, *Democracia e Livre Iniciativa*, Lisboa, Fenda, 1996

VIDAL, Carlos, *Teoria da Arte Política*, Lisboa, Fenda, 1997

VIRILIO, Paul, *Cibermundo: A Política do Pior*, Lisboa, Teorema, 2000

VIRILIO, Paul, *A Velocidade da Libertação*, Lisboa, Relógio D'Água, 2000

VIRILIO, Paul, *O Espaço Crítico*, São Paulo, Editora 34, 1999

VIRILIO, Paul, *A Landscape of Events*, Massachusetts, MIT press, 2000

V/A, *Situacionistas, Arte, Política e Urbanismo*, Barcelona, Museu D'Art Contemporani, 1996

V/A, *Days of War, Nights of Love - Crimethink for Beginners*, USA, Crimethinc, 2001

V/A, *Antologia da Internacional Situacionista*, Lisboa, Antígona, 1997

V/A, Orientação VIDAL, Carlos, *Espectáculo, Disseminação, Deriva, Exílio. Um Projecto em Torno de Guy Debord*, Beja, Galeria Municipal de Beja, 1994

V/A, *Os Hippies – Quem os Conhece?*, Lisboa, Dom Quixote, 1970

V/A, *Sonic Process*, Barcelona, Museu D'Art Contemporani, 2002

WAGNER, Richard, *A Obra de Arte do Futuro*, Lisboa, Antígona, 2003

WARHOL, Andy, *The Philosophy of Andy Warhol (from A to B and Back Again)*, USA, Harvest

WELSH, Irvine, *Trainspotting*, Lisboa, Relógio d'Água, 1996

**Publicações Periódicas:**

DIAS, José António Fernandes, «O “Novo” na Arte de Hoje. Arte e Construção da Realidade», *mArte*, nº1, Março, 2004, pág. 5 e 6

DUENAS, Issa M<sup>a</sup> Benitez, «Arte, Nomadismo e os Limites da Identidade», *W-Art*, nº 3, 2004, págs. 23 a 27.

FERRÃO, Hugo, «Mestiçagem Imagética dos Não Lugares», *Arte Teoria*, nº 2, 2001, págs. 156 a 165.

HOOKS, Bell, «Altars of Sacrifice: Re-membering Basquiat», *Art in América*, nº 6, Junho de 1993, Págs. 68 a 75

LAPA, Pedro, «O Grupo e as suas Migrações», *Arte Ibérica*, nº 32, Fevereiro 2000

LEDO, Agar, «Barbara Kruger – Onde Há Poder Há Resistência», *W-Art*, nº5, 2005, págs. 44 e 45

MARKL, Ana, «Galeria ZdB – Por Amor à Arte», *Blitz*, nº 1090, 20 de Setembro 2005 págs. 14 a 16

MARMELEIRA, José, «Portuguese Contemporary Music – Dos Finais dos Anos 80 até Hoje Uma Reconstituição da música Pop/Rock Portuguesa», Número Magazine, Vol. II, nº 4, Verão 2005, págs. 130 a 133.

MOBERG, Jonas, «Mainstrike – U.S. East Coast Summer Tour 1999», Reflections, nº 13, 2000, págs 52 a 58

MOREIRA, Alexandra, «Paul Virilio – Uma Escatologia de Início de Século», W-Art, nº2, 2004, págs. 46 a 48

MORENO, Luís, «Ocupações no Porto – As Casas Recicladas», Loonatic, nº1, 1994, págs. 3 a 4

MUTANTE Noé, «New Age Travellers», Crack!, nº 3, 1995, págs. 8 e 9

PADIN, Román, «Gesamtkunswerk – Baudelaire e o mundo do Flâneur», W-Art, nº3, 2004, págs. 36 a 38

PEARSON, Andrew, «Writings From a Political Bicycle Tour», Hodgepodge, nº 7, págs. 11 a 16

PRENGER, Johan, «The Oath Full Circle Thrash Tour», Reflections, nº 14, 2001 págs. 48 a 52

REJ, Jonni, «Stretch Arm Strong – Tour Report», Reflections, nº 14, 2001, págs. 24 a 28

RODRIGUES, Vasco, «Fanzines – O Estado da Cena», Crack!, nº 3, 1995, págs. 15 a 17

SANTOS, Miguel, «O Foguetão de Almada», Luso Beat, nº4, Abril de 2004, págs. 4 e 5

VALDEZ, Daniela, «Bairro Alto», Luso Beat, Nº6, Junho de 2004, págs. 4 & 5

V/A, «Scene Reports: TRAVEL», Inside Front, nº 13, 2000, págs. 72 a 89

V/A anónimos, «Reclaim the Streets», «Introduction to Situationism», «Refused: The Realization and Supression of Hardcore Punk», Inside Front, nº 12, Maio de 1999

V/A, todos os artigos, Rugged, nº3, Verão de 2004

V/A, anónimo, «As Dirty As I Want to Be (Interview with “Dumpy”)», Profane Existence, nº 27, 1995, págs. 14 a 17

V/A, Dif, nº 23, Setembro de 2004

TAGER, Alisa, «Sítesis Urbana», Lapis, nº91, Fevereiro 1993, págs. 67 a 69

**WWW:**

[http://www.lettras.puc-rio.br/catedra/revista/6Sem\\_21.html](http://www.lettras.puc-rio.br/catedra/revista/6Sem_21.html)

[http://pwp.netcabo.pt/jbmiranda/jbm\\_hip.htm](http://pwp.netcabo.pt/jbmiranda/jbm_hip.htm)

<http://www.artlink.pt/print.asp?id=2620>

[http://www.eng.fju.edu.tw/Literary\\_Criticism/postmodernism/postmo\\_urban/flaneur.html](http://www.eng.fju.edu.tw/Literary_Criticism/postmodernism/postmo_urban/flaneur.html)

<http://www.mcspotlight.org/case/index.html>

[http://www.eng.fju.edu.tw/Literary\\_Criticism/postmodernism/postmo\\_urban/flaneur.html#Baudelaire](http://www.eng.fju.edu.tw/Literary_Criticism/postmodernism/postmo_urban/flaneur.html#Baudelaire)

<http://www.alfredo-braga.pro.br/biblioteca/homemnamultidao.html>

<http://web.mit.edu/idg/>

<http://whiplash.net/especiallist.mv?rec=358>

<http://www.wikipedia.org/>

<http://www.zounds.pt/bands/sta%20maria/biog.html>

## **ANEXOS**

**ICC-Press office Cologne:**

## **Laugh Parade against the "Gang of Seven"**

The heads of state of the most industrialised countries of the world are meeting in Cologne to talk about development, environmental protection, peace, prosperity... and we laugh our heads off!!!

These powerful men want to show their "generosity" by "forgiving" some of the debts of third world countries. We ask these leaders: Whose debts are you talking about? Who has something to forgive to whom? How can you be so eminently hypocritical?

### **Whose bloody debts?**

According to conservative estimations , in the late 18th and the 19th century the drain of wealth from India to Britain (in the form of tributes and excess of exports over imports) amounted to about 2-2,5% of the yearly British National Income and about 30% of the capital formation. The consequences of this drain were deeply felt in the villages: when the Britishers came, the farmers had to pay around 65% of their income in tributes, 59% of which was kept by the British traders.

Such an inflow of stolen capital surely hastened the pace of industrialisation in Britain, but it was not the only factor. Indian agriculture also provided a substantial share of the raw materials needed for that phase of industrialisation, which was based on the textile industry. This was done by doing away with the diverse and self-sustained economy and ecology of villages and replacing them by the cash-crops needed to pay the taxes, which were the commodities demanded by the British industry. Since the Indian farmers were showing resistance to grow costly cash crops (which required a high working capital and took away the food security of the farmers and the villages), the European traders went as

far as to use physical force to impose their will. They kept the prices of these cash crops low by demanding the payment of taxes from the peasants when the latter were short of cash (just before the harvest) and giving them short-term loans in condition that their produce would be sold to the traders at fixed contract prices - which were very low in order to keep the peasants in a debt trap that they could never escape.

By 1820 the British textile industry, which grew protected from its much more efficient Indian counterpart, had become competitive because of a massive growth based on large-scale exports to India. The British then focused on another product to enhance the transfer of wealth from India to Britain: opium. Britain required raw silk and tea from China but did not want to pay for them. Hence, a large extension of India was converted into a huge opium monoculture. This cheap opium was exported by the British to China to pay the bill. In what could be considered as the beginning of large-scale narco-politics by imperialist countries, a country was made addicted to opium and a war was fought in order to fuel the industrialisation of Britain. In 1855 Britain exported 8,5 million pounds worth tea and silk from China and exported only 1 million to that country. The rest was paid with Indian opium.

The formal dismantlement of the Colonial empires didn't change anything in the trade mechanisms used to extract wealth from the countries of the South. The former colonial powers along with the USA put in place corrupt governments to ensure "investment-friendly regimes" in these countries. The combination of these factors gave birth to the so-called "debt crisis" of the Third World, a crisis that has nothing to do with the people from these countries, but with the elites from the North and the puppet regimes that they control in the South.

The so-called "debt crisis" made Southern countries depend on the International Monetary Fund (IMF) and the World Bank (WB), controlled by the G7 group. The IMF and the WB imposed on Southern governments a set of devastating policies, according to the wishes of G7 countries. These policies have resulted in the transfer of billions of

dollars from the poorest of the poor into the pockets of the richest elites of the world, the massive exploitation of people and nature in order to increase the output of cheap exports for rich consumers, and the dismantling of all policies designed to reduce the dependency of Southern countries on their former colonisers. And of course these policies led to the skyrocketing of the debts instead of their progressive elimination, just like the policies of the British traders towards Indian farmers.

Now the heads of state of the G7 want to present themselves towards the public as generous world leaders willing to forget and forgive some of these debts in a remarkable charitable gesture. This is a joke!!!

We laugh at the Gang of Seven Criminal Hypocrites that are meeting in Cologne

We laugh at their claim that neoliberal policies will bring peace and prosperity for all

We laugh at the corrupt Southern governments

for playing their part in this melodrama by paying debts that never existed

We laugh at the so-called "debt relief" of the G7 - WE DO NOT FORGIVE YOUR DEBTS!!

<http://www.nadir.org/nadir/initiativ/agp/free/cologne/leaflet.htm>

## **Arrail de Rua Lisboa, 24 de Abril de 2004**

Lisboa continua uma cidade morta. Continua encerrada sobre si própria e disputada entre uma herança arquitectónica, social e existencial dos longos anos do fascismo e um carácter supostamente novo, cosmopolita e sofisticado, representado tanto pelo afluxo massiço de turistas, erasmus, etc, como por uma nova classe urbana que se assume representante de vanguardas financeiras e/ou culturais importadas do estrangeiro. Continua fechada porque as ruas parecem estar codificadas num labirinto que se esvazia fora dos horários úteis, feito de prédios feios de portas fechadas a sete chaves por pessoas apavoradas porque ouviram na televisão da boca de um otário qualquer que a cidade estava entregue aos lobos. Continua aborrecida porque nunca há nada para fazer para além de trabalhar e de beber copos num sítio onde já és parte da mobília da casa. Continua parada porque está submergida e limitada pela ideologia mediática, porque não consegue propor a si própria mais possibilidades do que as veiculadas e sugeridas pelos partidos políticos, pelos programas das velhinhas ou pelos magazines culturais da SIC Notícias, porque não percebe nem nunca imaginou que a sua riqueza e liberdade podem ultrapassar largamente a de uma oferta mais diversificada de meras mercadorias, culturais, políticas ou físicas.

No dia 24 de Abril, domingo pela tarde, a cidade será invadida pelas pessoas, num arraial pelas ruas fora. A ideia, simples, é a de fazer uma festa na rua, uma festa que ande, que tenha música, carnavales e que festeje a rua, a primavera, os abris. Mas é ainda uma festa que reivindica o rejuvenescimento da cidade de Lisboa, que exige menos carros, menos casas abandonadas, menos tristeza e pobreza. É uma festa contra a lógica imposta de um quotidiano que oscila entre o trabalho, o consumo, e o isolamento. É uma festa contra a degradação dos bairros da cidade e de um centro que se esvazia de habitantes e se preenche de Bancos&Lojas, contra a segregação das minorias étnicas e sociais em guetos geográficos e culturais, contra a deriva securitária que invade a europa. É em suma uma festa contra este progresso, este eterno movimento para lado nenhum. Queremos não fazer nada e fazer tudo mas com outro referencial, que não o do dinheiro e do sucesso.

Depois de, mais uma vez, esvaziados os nossos poderes nas últimas eleições, saíamos à rua em massa e fazemos mil e um discursos sobre as coisas, opinemos e muito. Esqueçamos por um dia os tédios que nos comem, e magiquemos planos secretos, toda a acção por mínima que seja tem consequências. Digamos bem alto e aos nossos confidentes: hoje não queremos aparecer na tv, queremos ser os heróis uns dos outros.

Tod@s ao Príncipe Real, dia 24 de Abril pelas 16.00. "

**ARRAIAL PELA RUA FORA...**

Traz bikes, skates, capacetes,  
barulho, a tua mãe, sumos,  
cartazes, máscaras, um  
sorriso...

**24 ABRIL 16H  
PRÍNCIPE REAL**



Nas ruas de uma cidade alienada, onde as lojas, os carros e a publicidade, asfixiam as nossas vidas, fazemos uma festa subversiva, pela recuperação dos sorrisos, onde só @s revolucionári@s e @s amantes dançarão!  
@s anti-capitalistas estão em todo o lado!

## **Entrevista a André Oliveira.**

**1) Viajaste várias vezes, pela Europa, com bandas, partilhando com elas o pequeno espaço de uma carrinha, certo?**

Sim.

**2) Nessas viagens sentiste uma, digamos, perda da noção da realidade, de espaço e tempo exterior ao que se passa na carrinha?**

Sim, a partir do momento em que se carrega o material todo, se vê se não falta nada e se faz os primeiros quilómetros, o mundo exterior perde o seu sentido. A nossa casa passa a ser a carrinha e a nossa vida, a estrada. Apenas interessa onde temos que estar, o caminho que temos que seguir e as horas a que temos que lá estar. A partir desse momento a únicas pessoas com quem vais conviver são as que estão dentro da carrinha por isso surgem sempre inúmeras piadas e situações caricatas que se vão repetindo ao longo da viagem. Durante esse tempo também se perde um pouco da noção do que se passa lá fora, em termos de notícias e acontecimentos pois não temos acesso a jornais ou notícias. Arrisco mesmo dizer que em tour, a realidade são as estações de serviço, as salas dos concertos, os sítios onde ficamos a dormir e por fim, a estrada. Tudo o resto é secundário.

**3) Consegues descrever o que as longas horas dentro de uma carrinha podem influir nas relações dos ocupantes. É real que tanto se podem estreitar laços entre amigos como por ponto final em amizades?**

Da experiência que tenho, correu sempre tudo bem. Claro que as vezes há sempre alguém que faz esta ou aquela birra mas isso resolve-se sempre rapidamente. Em tour não há tempo para ficar amuado ou chateado por motivos sem razão. Pelo menos é isso que acho da experiência que tenho. Também da minha experiência o facto de fazer tour só estreitou laços de amizade pois já por varias vezes tivemos que pensar e actuar como uma equipa e

conseguimos sempre ultrapassar os nossos objectivos e seguir em frente, mesmo quando as coisas não estavam muito bem por problemas exteriores a banda. Sei também histórias em que o oposto se passou mas, claro está, devido a atitudes menos aceitáveis da parte dessas pessoas. Como já referi, em tour não há tempo para birras, somos um grupo e temos um objectivo, para além disso a diversão vem a frente de tudo.

**4) O que te leva (para além do HC e bandas) a queres partir e de te fazer há estrada, deixando para trás o conforto?**

Bem, para ser sincero, o que me faz querer partir, para além dos amigos que tenho fora de Portugal, é mesmo este país. Que embora não de para ter tanta noção assim, se não se tiver saído de cá, está completamente atrasado em relação aos países lá de fora, da Europa central pelo menos. Ao fim de meia dúzia de meses a viver cá permanentemente não consigo parar de pensar em fazer uma tour ou ir lá fora ver uns amigos ou uns concertos. De certo modo, Portugal prende-me e é lá fora que me sinto livre.

Em relação ao conforto isso tem muito que se lhe diga. Se me perguntarem se troco a minha cama por uma semana na estrada claro que respondo que sim, em troca de um bom sono tenho um monte de coisas muito mais reconfortantes a nível pessoal tais como conhecer novas pessoas, rever velhos amigos, conhecer novas cidades e principalmente experiência na estrada. Um bom sono não é tudo!

**5) Fizeste terrail certo? Achas muito diferente a experiência de viajar de comboio, mais confortável e amplo do que numa carrinha?**

Sim, fiz terrail uma vez. Bem, são duas experiências completamente diferentes porque numa carrinha, e como já referi antes, temos objectivos a cumprir por isso é mais como uma obrigação (mas na desportiva, claro!), por exemplo: 'hoje a viagem são 10 horas e temos que estar as 21h em Berlim', a partir daí o tempo vai andando para trás até chegarmos lá e é nisso que nos focamos. Já em terrail é tudo muito mais simples, se

perderes o comboio apanhas o próximo e podes fazer um roteiro personalizado, podes mudar de ideias a ultima da hora, perder mais tempo a ver cidades, algo que é quase impossível em tour.

Em relação ao conforto... é difícil de dizer. Na carrinha dorme-se quando se está cansado, por norma temos sempre sítios bons para dormir depois dos concertos, seja na casa do promotor ou de alguém. Na pior das hipóteses dorme alguém no chão da carrinha e os outros ajeitam-se. No comboio já é mais complicado, principalmente se forem comboios com muita gente e viagens muito longas (Lisboa – Paris, por exemplo, que são 24 horas de viagem) porque não dá para ocupar os bancos e dormir. Claro que se pode sempre circular pelo comboio a dizer porcaria mas creio que isso equivale ao parar em estações de serviço quando se está em tour.

**6) A instabilidade de uma vida na estrada tem uma compensação face ao conforto?**

Tem. Ao andar na estrada vivemos experiências que creio não serem tão comuns quanto isso. O conforto não vale uma boa história para contar aos netos como quando ao atravessar França tivemos parados 4 horas a ver um camião arder e ser apagado pelos bombeiros. A oitocentos metros de nós. Ou como quando em Ulm no sul da Alemanha saímos da carrinha e estavam -15 graus... se eu for a contar agora todas as histórias sobre aquilo que passei esqueço rapidamente o tempo que não dormi na minha cama e as vezes que dormir todo dobrado quando estive ora em tour, ora em interrail. São esforços que compensam, não há nada como ver novas realidades e pessoas diferentes. O conforto não é tudo, porque a maior parte desse 'tudo' está lá fora, a espera de ser descoberto.

## Entrevista a Afonso Cortez

«1 - Vendo hoje, com uma certa distância temporal, alguns empreendimentos (manifestações, concertos, raves, okupações etc. ) que tiveram lugar na segunda metade da década de 90, como descreverias a sua importância ou impacto como culturas alternativas em Portugal?

Antes de mais acho que é importante enquadrar os acontecimentos da década de 90. Por o lado a geração anterior tinha-se enterrado em heroína, levando consigo alguns dos projectos iniciados naquela que foi uma das alturas mais criativas em Portugal, deixando apenas uns resquícios do que tinha sido, sob a forma de algumas bandas e artistas. Por outro lado, a geração que se seguiu, já numa era em que a *internet* se vulgarizou, fez com que as subculturas tomassem outras formas, muitas vezes não visíveis, ou virtuais, isto quando existentes ou com alguma credibilidade.

Acredito, por isso, que a segunda metade da década de 90 tenha sido a última em que houve movimentos de jovens sob a forma de subcultura. Foi a última vez que pessoas reais tiveram relações reais e foi a última vez que aconteceram coisas reais baseadas em ideais e ideias, não de uma pessoa isolada, mas de um grupo, na maioria das vezes sem um líder específico ou eleito, e em que tudo isso tomou uma forma concreta e conseguiu mover-se. À medida que as restantes subculturas desapareciam, passavam a ser socialmente aceites perdendo toda a sua carga rebelde. Os movimentos de ocupação, *anarco-punks*, *hardcore* ou *straight-edge*, começaram a ter uma maior aderência e exposição e, conseqüentemente, importância sobretudo porque eram movimentos marcadamente sociais, que existiam dentro de uma sociedade e que à sua maneira lidavam com ela. Com uma energia adolescente ou jovem, queriam mudar algo. Embora a sua importância seja relativa, e minimizada por muitos, se pusermos num plano global o caso de uma maior existência de consciência dos direitos dos animais ou anti-globalização que existe hoje em dia, teve origem nestes movimentos. Pela primeira vez também por esta vertente social, de mudança e alerta os media passaram a ter atenção a estas subculturas dando lhes espaço quer em rádio quer em revistas e televisão. como

reflexo disso as dezenas de jovens interessados nos assuntos tratados passaram a ser centenas como se podia observar em concertos ou manifestações.

Outro factor importante foi, sempre, a postura contra uma cultura *mainstream*, que fez com que qualquer um começasse a ter consciência do seu poder interventivo e criativo, que podia tomar não só a forma de bandas, como de *fanzines* assim como a independência face a uma cultura a que se opunham e rejeitavam. Através da criação de editoras, organização de concertos que assim já não passavam a depender de grandes empresas ou câmaras municipais. Uma atitude a que davam nome de *Do It Yourself* que embora quase sempre tenha existido com aparecer do punk nos EUA ou Inglaterra, no fim dos anos 70, e que em Portugal chegou mais tarde, mas que teve repercussões em quase todos os espectros de actividades culturais.

**«2 - Nos anos 90, todo o tipo de cultura urbana menos consensual viria a levar o nome de Tribo? Qual achas que foi a razão para isso?»**

A julgar pelos artigos da altura, sobretudo da primeira metade da década de 90, acho que sim. Num artigo do Jornal Público - "as cores das tribos" de 1993 -, eram divididas e descritas essas subculturas em tribos as quais davam nomes como: grungers, metalicos, punks, skaters, surfistas dread-rastas, betos e nomeadas mais algumas : skins, billys, rappers, zulus, góticos, hardcores, motards, ravers e freaks. Todos os artigos sobre cultura, ou talvez seja melhor dizer, sub-culturas, dividiam os jovens em tribos ás quais eram atribuídas determinadas características e feitos perfis psicológicos que, obviamente, todos dentro dessas subculturas odiavam e reagiam com um "não percebem nada". Mas o que é um facto, é que realmente se agrupavam conforme os gostos musicais, ideias e interesses, e moviam-se em grupos. Muitos desses grupos nem interagiam (chegando a odiar-se e lutar entre eles) e talvez venha desse agrupar e desenvolverem a sua própria subcultura e actividades dentro dela (nalguns casos) o nome de tribo.

Outra possibilidade talvez seja a do facto de o penteado usado por alguns punks ter o nome de mohawk e ser semelhante ao usado por algumas tribos de índios.

**3 - Lembras-te das primeiras raves em Portugal, aquando da notada passagem dos "bifes Ingleses" em caravanas, tipo *New Age Travellers*? Consegues descrever com brevidade a conjuntura que se criou e, se puderes, contar um episódio.**

Foi por volta de 1995 que os *New Age Travellers*, que atravessavam a Europa expulso de vários países, chegaram a Portugal. Organizavam raves alternativas às que já existiam nas discotecas. As Raves eram divulgadas de boca em boca, ou através de *flyers*. Tinham lugar em espaços ao ar livre, como serra de Sintra ou em imóveis abandonados, como o antigo matadouro ou fábricas. Ocupavam temporariamente esses espaços e instalavam sistema de som onde *Djs* passam sobretudo *techno* e existia, na maioria das vezes, um palco onde simultaneamente tocavam bandas *anarco-punk*. A ligação ao *anarco-punk* é importante porque, devido ao estilo de vida e ideias anarquistas destes *New Age Travellers*, eles foram de certa forma apoiados entre as comunidades ditas alternativas. Claro que isto teve as suas reacções por parte do povo português e chegou a aparecer nos media com queixas, quer por causa do tipo de pessoas envolvidas, quer pelo barulho, lixo, etc. Um dos factos interessantes, foi o juntar centenas ou milhares de pessoas de diferentes "tribos", como se chamava na altura, de todo o país que por diferentes razões se moviam até lá. Creio que foi a abertura destes grupos a algo maior que foi acabando por os destruir. Qualquer forma de revolta ou ideais acabou desaparecer e tornaram-se apenas festas, que olhando para trás foram o que sempre foram...

Não há episódios de grande relevância em relação a estas festas, porque eram festas. Não havia grande interacção ou comunicação entre as pessoas, nem acontecia nada de interessante. Houve uma festa de fim de ano, não me lembro onde, que teve lugar num armazém gigante durante vários dias e na qual, num dos concertos, dos Porcos Sujos, no *pogo* um punk foi contra o vocalista que com bateu com microfone nos dentes e partiu-os. Deu para rir e imaginar como um movimento alternativo, contra o sistema, se pode tornar tão inócuo. Há aquelas histórias clássicas de andar pessoal com cd com coca a oferecer.

#### «4 - Consegues estabelecer um paralelo entre os *beats* e os novos nómadas tipo *New Age Travellers*?

Sim acho possível até certo ponto, se bem que muito superficial, estabelecer um paralelo entre os *Beatnicks* e os *New Age Travellers*. Sim, ambos viajam, ambos tem uma vertente espiritual e ambos formaram uma subcultura, uma alternativa à sociedade onde viviam, e tanto um como outro tinham como objectivo fazerem o que queriam e gostavam. Mas analisando mais profundamente ambas acho que são bastante divergentes nas razões porque o fizeram.

Os *beats* tinham uma forte vertente intelectual e estética, uma reacção directa a um pós-guerra, a uma desilusão e angústia vivida. Era uma camada jovem que optava por viver em um contacto directo com as ruas, e se passavam a um viajar pela América como é descrito na obra de Kerouac, não havia um distanciamento, uma fuga dessa realidade nem mesmo na experimentação das drogas que começavam a surgir. Por exemplo a espiritualidade descoberta no budismo e taoísmo sobretudo por autores como Ginsberg ou Huxley, induzidos sobretudo pelo uso de psicotrópicos, tinha como finalidade uma expansão da mente e da percepção do mundo mais do que um afastar do mesmo. É importante ter em atenção o papel das drogas em ambas. No caso dos *beatnicks* acabou por ajudar de certa forma à criação de algumas das obras maiores do século passado.

Os *New Age Travellers*, embora também movidos por uma desilusão com o mundo actual (em épocas diferentes), agrupam-se de forma quase tribal e vivem uma vida de nómada em carrinhas que estacionam na periferia das cidades, em reclusão do mundo, excepto no organizar de festas e negócios obscuros que os ajudam a manter-se. Tentam, teoricamente, um reencontro com a terra, com as forças da natureza de forma quase pagã, neo-pagã, como se chama hoje em dia, ou *new age*, em rituais e também no uso de drogas psicotrópicas. E nisso difere bastante dos *beats*. E também no facto de nada ser produzido, de não haver nada de criativo. Penso que estes têm mais em comum com ciganos do que com os *beats*.

## 5 - Como vêes o activismo (aquele "importado" de Inglaterra) a ter lugar em Portugal antes do virar do século?

Esse activismo que dizes importado de Inglaterra (embora o caso de Espanha seja também bastante importante) faz todo o sentido aparecer nessa altura porque se tratavam das primeiras gerações a nascer depois do 25 de Abril com pais que supostamente (digo supostamente porque todas as pessoas envolvidas afirmavam que os pais eram perseguidos pela PIDE, activos politicamente e foram presos) fizeram parte dessa revolução. Embora a ideia não fosse continuar o legado dos pais, o idealismo revolucionário era o mesmo.

Estávamos numa altura em que surgia em Portugal mais uma geração do punk, que tomou forma em princípios de 92 e em que pela primeira tomava proporções mais políticas, mais activas nesse campo e que conseguia abranger diversas facções juntando-se aos anarquistas, activistas dos direitos dos animais etc. à semelhança do que se passava lá fora. Por isso não é de surpreender que os modelos de activismo sejam semelhantes.

Desde a ocupação sob o nome de *squats*, aos protestos contra Mc Donalds, festas de rua como as que surgiram em Londres, criação de *fanzines* ligadas a tudo isto assim como folhetos de protesto e propagandístico, organização de concertos, o interesse por vivências alternativas às das cidades, em aldeias e comunidades, etc. Mesmo se tudo importado e copiado do que nos chegava na altura, via correio (este facto é importante porque já existia por essa altura uma forte rede de contactos internacionais assim como órgãos de comunicação que abrangiam o mundo inteiro como foi o caso da Profane Existence), de forma idealística eram formas de activismo que faziam sentido existirem e que até podiam encaixar numa sociedade portuguesa que sofria dos mesmos problemas.

Muitas vezes posta em causa a credibilidade deste activismo tendo em conta as pessoas que o faziam e os métodos utilizados (como exemplo de acções anti capitalismo o roubar nos supermercados) considero que foram importantes, interessantes, construtivas e produtivas e que deram largas a muitos horizontes sobretudo nos campos das artes e

trouxeram diferentes focos culturais existentes apenas noutros países. Desde a estética à música, qualquer forma de activismo independentemente do seu conteúdo veio a ter com principal produto a realização e desenvolvimento pessoal quando não o conseguiu transpor a nível global

#### **6 - Qual a diferença entre o movimento de ocupação de cá para com o lá de fora?**

O movimento de ocupação em Portugal como forma de manifesto político (porque ocupações sempre existiram) a que se dá o nome de *squats* foi importado e traduzido dos exemplos do resto da Europa. Mas como não havia motivos ou necessidades maiores para criar tal movimento importou também as razões. Se bem que a necessidade de espaços alternativos e independentes para os jovens era e é um facto. Mas a ideia em si tratava-se de uma cópia idealizada do que se passava lá fora... e que se calhar por isso chegou a funcionar melhor cá e durante um tempo.

Se o movimento ocupa noutros países surgiu, pelo menos inicialmente, por motivos políticos e sociais, como foi o caso da Holanda, Alemanha e Inglaterra, em Portugal, embora tenham existido ocupações pós-25 de abril, as que se fizeram na década de 90 foram realizadas por *anarco-punks* com intuito de terem um espaço para as suas actividades. As actividades alternativas eram sempre as mesmas e raramente realizadas. Criação de salas de ensaio, espaço para concertos, exposições, biblioteca, jantares vegetarianos. Começava e acabava aqui. Seja qual fosse o país. Se isto por um lado parecia ser algo funcional ou até mesmo atractivo, por outra e num ponto de vista mais real, as casas escolhidas era na maioria das vezes o maior possível, sem nunca e apesar das obras ter condições para albergar os projectos enunciados, e que por isso nunca chegavam a ser alternativas por se enclausurarem em guetos e não oferecerem qualquer atractivo. Em relação ao movimento lá fora, durante uns anos, quase à procura do paraíso descrito nas bíblias do *anarco-punk*, viajei pelas ocupações da Europa para encontrar um movimento desacreditado, decadente, com os últimos espasmos de vida insuflados por jovens. Edifícios também enormes e vazios com mais cães que pessoas, desolados, num

ambiente sem esperança. Por outro lado existiam também e sobretudo em Londres inúmeras ocupações que deixavam o seu conteúdo perder se, excepto no facto de serem ocupações, para passarem a ser habitações de quem por inúmeras razoes não queria pagar uma renda. Estas ultimas acabavam por ter um sentido mais comunitário, uma vez que se vivia, do que as portuguesas, muitas vezes denominadas de centro sociais, que existiam para actividades teóricas.

## **Pedro Cabral Santo: «A arte deve voltar à clausura» - Por José Marmeleira**

Pedro Cabral Santo já trilhou um longo percurso desde que em meados da década de 90 iniciou a sua carreira. Organizou exposições, movimentou pessoas e desenvolveu o seu próprio trabalho, sempre insatisfeito, à procura de respostas para as questões que, pelo caminho, iam surgindo. Recentemente organizou uma exposição no Porto e é um dos autores em destaque na exposição The Sparring Partners Academy Art, em exibição na Galeria Zé dos Bois. Esses foram os motivos iniciais que levaram a Artlink a ir ao seu encontro para uma conversa sobre o futuro da arte, o papel dos artistas e a natureza da criação.

**No texto de apresentação da exposição 7 artistas ao 11º mês, que esteve recentemente no espaço Artemosferas, no Porto, falava na integração activa da arte na actualidade, na necessidade de experimentação e de uma luta contra a sua dissolvência em mero conhecimento filosófico. Partindo destas ideias, perguntamos: O que é então a arte ou para que pode ela servir? Essa não será uma visão romântica da arte e da condição do artista?**

Penso que é uma visão cem por cento romântica. Se olharmos para a arte pós 25 de Abril vemos que esta nasceu num contexto onde passou a existir um acesso real a uma economia de mercado, que permite que tudo possa ser visto, ouvido e feito e onde cabe ao sujeito, e não à instituição, a capacidade de intervir. Costumo dizer que passámos de um maneirismo português onde cabiam o conceptualismo, a pop art e o realismo para uma espécie de romantismo onde se encontra um valor essencial. E esse valor é a liberdade, que tanto pode ser técnica como estética. Essa é a grande valia deste novo romantismo. Os artistas podem realmente exercer a liberdade no acto da criação.

**E onde fica a dimensão política?**

Nenhum artista pode viver sem política, como a política não pode viver sem os artistas. É uma parte integrante do conhecimento contemporâneo. A política está em nós todos. É impossível não se ter alguma ideologia. Há sempre algo que nos rege e nos pontua, que nos agarra ao chão, permitindo-nos conceber o mundo e tomar uma atitude perante ele. Este romantismo também engloba a política. Por exemplo, a ideia da utopia continua a ser uma ideia válida e nas artes plásticas pode ser trabalhada através de qualquer meio. O problema não é tanto o facto de a arte ser ou não política, mas a necessidade de nos assumirmos como seres políticos. Penso que os autores nunca devem evitar dizer aquilo que sentem e de assumirem o risco que isso comporta. E esse risco quando é assumidamente político também é automaticamente um risco estético.

**Nesse contexto qual é o lugar do público?**

Essa é uma questão que me tem preocupado. A arte pode transformar-se numa espécie de Disneylândia gigante na busca de artificios para chegar a grandes públicos, mas esse não é o meu caminho. Esse é o lado errado da arte e materializa-se não tanto, individualmente, nas obras dos artistas, mas na forma como se organizam as exposições, fundamentalmente nos museus. Estou portanto a falar das estratégias que o Estado usa para justificar a arte perante as pessoas...

### **E como se justifica a arte perante as pessoas?**

Aparentemente essa justificação é altamente improvável. O processo de comunicar uma ideia artística, para muita gente, não passa de um logro. O que existe é um artifício realizado pelos meios de comunicação, pela publicidade ou por frases chave que conseguem confinar uma exposição a um determinado ambiente, que depois acaba por não se revelar real. Na última Documenta de Kassel, o Bonito Oliva [crítico de arte] sublinhou que a publicidade gasta em torno do evento foi de tal ordem que as pessoas quando viram as exposições ficaram desiludidas. Ou seja, a proporção dos meios de publicitação chocou com o carácter intimista das obras e o público não conseguiu usufruir do fenómeno estético. Este é o ponto em que nós estamos. Continuamos a usar o termo «artes plásticas» ou, então, reequacionamos toda a nomenclatura, procurando descobrir novos preceitos para os artistas, sem termos que inventar a roda todos os dias.

**Pertence a uma geração muito próxima dos artistas que participaram em Imagens para os anos 90. Esteve em Wallmate ao lado de criadores como Tiago Baptista ou Carlos Roque, envolveu-se em projectos ao lado de Alexandre Estrela e Miguel Soares e liderou o colectivo Autores em Movimento. Esteve pois integrado em muitas iniciativas ao longo dos anos 90. Que balanço é que faz delas?**

Nessa altura o mercado estava fechado para autores como eu. Antes de nós aparecermos tinha acontecido aquilo que ficou conhecido como o boom dos anos 80. Surgiram novas galerias e novos críticos de arte. Houve um movimento interessante em quantidade que ocupou praticamente os espaços que existiam. Quando a minha geração surgiu esses lugares já estavam fechados. E houve a necessidade de criar exposições em sítios alternativos. Era a única solução que tínhamos para mostrar o nosso trabalho. Ninguém nos abriu, contudo, as portas. Aliás elas continuam ainda hoje todas fechadas.

### **Porquê?**

Devido a uma ignorância quase primária e uma grande desinformação que ainda reinam nos sectores da divulgação e da crítica. Quando começamos a ler muito do que é escrito, nota-se um desinvestimento por parte de quem escreve. Esse investimento não foi feito e continua a não ser feito. Não interessa se tens uma carreira de 15 anos, se depois há quatro agentes importantes que não sabem quem tu és. Isto tem a ver com o enorme

atraso cultural que ainda grassa no nosso país. Houve um boom de artistas que não foi acompanhado por um boom de críticos, de revistas ou de novas galerias. Há muitos artistas, mas por outro lado há muito poucos receptores. E isso é um problema infraestrutural do próprio país. Está relacionado com tudo o que nos rodeia, com a falta de hospitais, de escolas, com a iliteracia, com o analfabetismo

### **Como é que a questão dos suportes pode entrar nessa discussão?**

Penso que isso não tem qualquer sentido. Ninguém pode excluir a pintura ou a escultura e contrapor a essa exclusão a presença da fotografia contemporânea ou do vídeo. Penso que isso é errado e o contrário também o é. Acredito sinceramente num mundo artístico onde todas as disciplinas podem e devem existir. No meu trabalho, por exemplo, sou extremamente liberal. Tanto pinto, como desenho ou faço instalação. É ridículo arranjam-se guerras onde elas não existem. O mundo não pára por haver alguém aos berros a defender uma coisa como única. Contudo julgo que as pessoas também não devem seguir modas, menosprezando todas as outras áreas do conhecimento. Isso é que me parece profundamente errado. A «pintura-pintura», aquela que é feita com líquidos, tal como a «escultura-escultura», que é feita com sólidos, continua a ser um campo de experimentação tão válido e tão necessário como qualquer outro. Pesa aqui um senão: o que me preocupa não é o meio, mas a forma como se trabalha a pintura, a escultura ou o vídeo. Isso é que interessa discutir.

### **Podemos, contudo, dizer que a instalação e o vídeo são os seus suportes preferidos...**

Bem, tenho mais de quatro mil desenhos e pinturas feitos entre 1994 e 1996 que nunca tive hipótese de mostrar. É muito difícil arranjar sítios para expor. Tem que se lutar muito para arranjar quatro paredes brancas para se poder mostrar um trabalho. No entanto estou sempre à espera de uma oportunidade para poder mostrar toda a diversificação da minha produção.

### **Quando é que descobriu que desejava trabalhar com o vídeo?**

Isso tem a ver com o processo de descodificação da linguagem que, através do vídeo, é mais fácil de abordar. Mas o meu objectivo não é utilizá-lo para fazer um loop ou porque esteja interessado na imagem pela imagem. Essa não é a minha forma de trabalhar. Interessa-me muito mais a ideia de desmontar a linguagem e de colocar discursos em pessoas ou em objectos. A questão da palavra é muito importante para mim e interessa-me relacioná-la com a natureza das artes plásticas.

### **E a instalação, como surgiu na sua obra?**

Completamente. É, por excelência, a minha área de trabalho. Esses géneros muitas vezes ditos periféricos ou marginais são absolutamente verdadeiros pois não são tocados pela

perfeição. Acredito muito numa arte socialmente activa, e a banda desenhada, a ilustração ou o graffiti estão muito próximos dessa realidade. Há uma proximidade entre a vida real e a vida do artista. As outras são coisas que se querem tocadas pela perfeição. Foi Deus que as fez, e nesse mundo de anjos e querubins eu não me envolvo. Porque esse não é o meu mundo.

**O que foram os Autores em Movimento? Quais eram os seus objectivos?**

Os Autores em Movimento não foram propriamente um grupo. Havia, digamos, uma assistência técnica e logística realizada por mim, pelo Tiago Baptista, pelo Paulo Carmona e pelo José Guerra. O nosso objectivo foi colocar em confronto autores que estavam afastados por várias razões sugerindo-lhes um trabalho em conjunto. Esta foi a grande valia das três exposições (Greenhouse Display, X-Rated e Jetlag). Criou-se um campo laboratorial e experimental de uma forma espontânea, com a colaboração de gente muito nova. Na altura abordámos várias temáticas que nos pareciam válidas, como a sexualidade ou a ecologia e se não fizemos mais exposições foi porque os apoios eram poucos.

**Preocupa-o de alguma maneira o modo como a história dos Autores em Movimento possa vir a ser feita?**

Absolutamente nada. Não tenho nenhuma expectativa em relação a esse assunto. O meu tempo de vida é limitado e, sinceramente, se calhar o meu trabalho não tem assim tanta importância para a história da arte. Tenho muitas dúvidas. Gosto mais de debater as questões com as pessoas, de pôr as coisas em causa. Infelizmente neste nosso mundo não há esse espaço de debate e acaba tudo por ser um emaranhado de confusões, tricas, amizades e mal entendidos que resultam em coisas que nada têm a ver com a arte

**A actual situação das artes plásticas é melhor do que aquela que conheceu quando começou a expor?**

Sem dúvida. Penso que é mil vezes melhor do que quando comecei a trabalhar há 15 anos atrás. Isso é um facto inegável. E fico muito contente quando vejo artistas com 22 ou 23 anos a mostrar os seus trabalhos com condições. Isso constitui para mim uma grande alegria. No meu tempo não tínhamos esse privilégio e de facto houve uma melhoria substancial.

**Como é que articula o seu papel enquanto comissário com a condição de artista?**

Não me vejo como um comissário. Tento apenas conversar com os artistas para organizar, pontualmente, um determinado evento. Penso que o trabalho de comissário é uma coisa muito diferente. É alguém que tendo uma visão muito clara de um determinado circuito artístico tenta, dentro desse meio, articular respostas. Ora, eu não tento descobrir

respostas, quanto muito tento levantar questões. Por isso é que o meu trabalho enquanto organizador de exposições está muito mais ligado ao meu trabalho individual do que propriamente à vertente de comissário.