



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

KAUÊ LOPES GARCIA

NO FIO DA NAVALHA: RELAÇÕES ENTRE ARTE, APROPRIAÇÃO, SUBVERSÃO E MENTIRA

ON THE KNIFE'S EDGE: RELATIONS BETWEEN ART, APPROPRIATION, SUBVERSION AND LIE

CAMPINAS

2023

KAUÊ LOPES GARCIA

NO FIO DA NAVALHA: RELAÇÕES ENTRE ARTE, APROPRIAÇÃO, SUBVERSÃO E MENTIRA

ON THE KNIFE'S EDGE: RELATIONS BETWEEN ART, APPROPRIATION, SUBVERSION AND LIE

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

ORIENTADORA: PROFA. DRA. SYLVIA HELENA FUREGATTI

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELO ALUNO KAUÊ LOPES GARCIA, E ORIENTADO PELO PROFA. DRA. SYLVIA HELENA FUREGATTI.

CAMPINAS
2023

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)
Biblioteca do Instituto de Artes
Amanda Bertaci Brandão - CRB 8/8625

G165n Garcia, Kauê Lopes, 1984-
No fio da navalha : relações entre arte, apropriação, subversão e mentira /
Kauê Lopes Garcia. – Campinas, SP : [s.n.], 2024.

Orientador: Sylvia Helena Furegatti.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP),
Instituto de Artes.

1. Arte contemporânea. 2. Apropriação (Arte). 3. Punks e arte. I. Furegatti,
Sylvia Helena. II. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Instituto de
Artes. III. Título.

Informações Complementares

Título em outro idioma: On the knife's edge : relation between art, appropriation,
subversion and lie

Palavras-chave em inglês:

Contemporary art
Appropriation (Art)
Punk culture and art

Área de concentração: Artes Visuais

Títuloção: Mestre em Artes Visuais

Banca examinadora:

Sylvia Helena Furegatti [Orientador]
Hugo Fernando Salinas Fortes Júnior
Sérgio Niculitcheff

Data de defesa: 12-07-2024

Programa de Pós-Graduação: Artes Visuais

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)
- ORCID do autor: <https://orcid.org/0009-0008-3007-6440>
- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/8626094452292937>

COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

KAUÊ LOPES GARCIA

ORIENTADORA: SYLVIA HELENA FUREGATTI

MEMBROS:

PROFA. DRA. SYLVIA HELENA FUREGATTI

PROF. DR. SÉRGIO NICULITCHEFF

PROF. DR. HUGO FERNANDO SALINAS FORTES JUNIOR

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 12.07.2024

AGRADECIMENTOS

Agradeço inicialmente à Profa. Dra. Sylvia Helena Furegatti, por todo empenho e disposição realizada na orientação desta dissertação. Não esqueço de sua importância em minha trajetória profissional, com uma conexão que ocorre desde o ano de 2012, quando, com muita paciência, me apresentou grande parte do que conheço de arte contemporânea.

Agradeço à minha companheira de vida e de arte, Érica Burini, pelo seu amor e apoio incondicional no processo desta pesquisa, isso jamais seria possível sem você. Obrigado por acreditar em mim e me incentivar a voltar a estudar.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. Processo número 88887.475662/2020-00.

Agradeço aos professores que aceitaram o convite para participar da banca examinadora, Prof. Dr. Hugo Forte e Prof. Dr. Sérgio Niculitcheff.

Agradeço à minha mãe, Sueli, e aos meus irmãos Thiago e Caio, vocês são as minhas raízes, tenho muita sorte de nascer próximo a pessoas tão especiais, questionadoras e críticas.

Agradeço aos Burini, família que me recebeu de braços abertos, sempre me tratando com o maior carinho possível.

Agradeço aos meus amigos, que estão sempre dispostos a me desviar dos estudos e me levar para o bar, vocês sabem quem são.

Agradeço aos meus companheiros do Dub Brigade & The Apoieters, que me possibilitaram realizar o sonho de ter uma banda, mesmo que ela nunca tenha tocado ao vivo.

Agradeço ao Waldomiro Mugrelise e ao Felipão, parceiros há muito tempo.

Agradeço a todo mundo que corre junto, vocês são muitos.

Não poderia esquecer de agradecer infinitamente aos artistas que mudaram meu rumo com seus trabalhos. Um salve para Paulo Bruscky, Cildo Meireles, Redson Pozzi e Lee “Scratch” Perry, a arte que vocês produziram tornou a experiência da vida muito mais agradável e desafiadora.

Para finalizar, eu agradeço ao Seu Américo, também conhecido como meu pai. Um homem que dedicou 49 anos da sua vida a ser funcionário da UNICAMP, mesma instituição

em que agora desenvolvo este estudo. Devido às estruturas de poder que tanto critiquei neste trabalho, ele nunca teve o direito de sentar em uma sala de aula na universidade que prestou serviço. Mas mesmo assim fez tudo o que podia e o que não podia para que seus filhos alcançassem isso.

No ano que você se aposenta, me torno mestre.

Essa aqui é para você, pai!

RESUMO

A presente dissertação aborda trabalhos que realizei entre os anos de 2012 e 2023. De maneira não-cronológica, a investigação compreende a minha produção pelo viés do procedimento artístico, sobretudo a apropriação, como fio condutor. Esta prática é identificada com os movimentos populares do *punk* e do *hip hop*, em suas táticas e técnicas de criação independente, existentes na produção anterior a minha introdução à arte contemporânea, que passa a informar o procedimento da apropriação através de outras referências, que são somadas às anteriores, em uma poética de fusão de diversos domínios do conhecimento e de mistura entre as chamadas alta e baixa cultura. O enquadramento teórico deste estudo é composto sobretudo pelos conceitos da estética relacional e pela pós-produção tratados por Nicolas Bourriaud. Nos capítulos "O artista como provocador", "O artista como DJ", "O artista como mentiroso" são abordadas as diversas estratégias que utilizo nos projetos, como a camuflagem através do uso da linguagem visual de peças gráficas publicitárias, o deslocamento ou *sampleamento* de vídeos, sons e outros materiais virtuais, a criação através de redes neurais e Inteligência Artificial, a intervenção sobre objetos comprados em sebos, lojas de antiguidades e outros estabelecimentos, entre outros. Os diferentes métodos são empregados nas propostas artísticas de modo a suscitar diferentes interações, reações e diálogos com o público, como a dúvida, a ironia, o humor, a provocação de regras, normas e leis, buscando levantar uma reflexão crítica e política nos espectadores.

Palavras-chave: Arte contemporânea; Apropriação (Arte); Punks e arte.

ABSTRACT

This dissertation addresses the artwork I carried out between 2012 and 2023. In a non-chronological way, the investigation comprises my production from the perspective of artistic procedure, especially appropriation, as a guiding thread. This practice is identified with the popular punk and hip hop movements, in their tactics and techniques of independent creation, present in the production prior to my introduction to contemporary art, which starts to inform the appropriation procedure through other references, which are added to the previous ones, in a poetics of fusion of different domains of knowledge and mixture between so-called highbrow and lowbrow. The theoretical framework of this study is mainly composed of Nicolas Bourriaud's Relational Aesthetics and Post-Production. In the chapters "The artist as a provocateur", "The artist as a DJ", "The artist as a liar" the different strategies I use in projects are discussed, such as camouflaging through the use of visual language of advertising graphic pieces, détournement or sampling videos, sounds and other virtual materials, creation through neural networks and Artificial Intelligence, intervention on objects purchased in second-hand stores, bookstores, antiques and other shops, among other strategies. Different methods are used in artistic proposals in order to provoke different interactions, reactions and dialogues with the public, such as doubt, irony, humor, provocation of rules, norms and laws, seeking to raise critical and political reflection in spectators.

Keywords: Contemporary art; Appropriation (Art); Punk culture and art.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1** - *Perpétua* (2012-2015). Cartaz da ação impresso em tamanhos variados. 31
- Figura 2** - *Perpétua* em exposição na 31ª Bienal Internacional de São Paulo (2014). 34
- Figura 3** - Santiago Sierra. *160 cm Line Tattooed on 4 People* (2000), El Gallo Arte Contemporáneo. Salamanca, Espanha. 35
- Figura 4** - Capa da revista ISTOÉ Dinheiro, nº 1167, 17 abr. 2020. 37
- Figura 5** - *Arrivistas* (2020), cartaz enviado pelo Ateliê 397. 40
- Figura 6** - Projeto para ocupação da fachada da OMA Galeria para inscrição no 3º Edital OMA de Curadoria (2020). 43
- Figura 7** - *Arrivistas* (2020), faixa de lona, 70 x 500 cm, OMA Galeria. 45
- Figura 8** - *A Fonte* (2020), site. 47
- Figura 9** - *Tensionar reflexão em tempo de resumo* (2013), fotografia, 40 x 60 cm. 50
- Figura 10** - *otohnaC* (2015), pintura na fachada, Galeria Eduardo Fernandes, Campinas-SP. 52
- Figura 11** - Cartazes da série *otohnaC* (2015), impressão em *offset*, 59,4 x 84,1 cm. 52
- Figura 12** - *Reajuste* (2012), intervenção em relógio, 30 x 30 cm. 56
- Figura 13** - Hélio Oiticica. *B33 Bólido caixa nº18 "Homenagem a Cara de Cavalo"* (1965-1966). Madeira, fotografias, nylon, vidro, plástico e tinta, 40 x 30,5 x 68,5 cm. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ). 58
- Figura 14** - Hélio Oiticica. *Bandeira-Poema [Seja marginal, Seja herói]* (1968). Serigrafia sobre tecido, 93 x 114 cm, Edição de 250. Coleção Eugênio Pacelli. Foto Jaime Acioli. 59
- Figura 15** - Planta da estrutura do Panóptico idealizado por Jeremy Bentham (desenho do arquiteto inglês Willey Reveley, 1791). 60
- Figura 16** - *Enga(n)jado* (2015), 3 mil pontas de cigarro de maconha e mastro, 120 x 70 cm. 62
- Figura 17** - *Enga(n)jado* (2015), 3 mil pontas de cigarro de maconha e mastro, 120 x 70 cm. (detalhe) 62
- Figura 18** - Cartaz confeccionado para *TEDx - Segredos da traição* (2020). 65

Figura 19 - Frames de <i>Estado de Negação</i> (2020), vídeo, 57 seg.	67
Figura 20 - Imagem do debate de Noam Chomsky e Michel Foucault (1971).	74
Figura 21 - <i>Batalha</i> (2014), videoinstalação em dois canais, 16 min. Frestas Trienal de Artes, Sesc Sorocaba.	79
Figura 22 - <i>Vade Retro</i> (2019), toca-discos preparado e vinil compacto 7" com a canção <i>Pra Frente Brasil</i> , 2 min. 32 seg.	84
Figura 23 - Disco de vinil compacto 7" <i>Homenagem do Banco Real ao Sesquicentenário da Independência</i> (1972), 18 x 18 cm.	85
Figura 24 - <i>Atrito</i> (2019), vinil 7", lixa e adesivo, 18 x 18 cm.	90
Figura 25 - <i>Atrito</i> (2019), vinil 7", lixa e adesivo, 18 x 18 cm, Exposição do 11º Salão Nacional Victor Meirelles, Museu de Arte de Santa Catarina, Florianópolis.	91
Figura 26 - <i>Perspectiva</i> (2020), vídeo em <i>looping</i> .	94
Figura 27 - Hino das Nações Desunidas (2018), cinco caixas de som amplificadas, cinco pendrives, instalação sonora, áudio em <i>looping</i> , Casa do Lago (2019), Unicamp, Campinas-SP.	98
Figura 28 - <i>Baile pros 111</i> (2019), PA, cabos, laptop e luzes, performance, Galeria Vermelho, São Paulo. Fotografia: Edouard Fraipont.	101
Figura 29 - Público participante de <i>Baile pros 111</i> (2019), Galeria Vermelho, São Paulo. Fotografia: Edouard Fraipont.	101
Figura 30 - Cartaz do <i>Pistolas Sexuais</i> (2023), impressão a laser sobre papel, 21 x 29,7 cm.	112
Figura 31 - Montagem digital simulando a visita de Vivienne Westwood e Malcolm McLaren ao Brasil em 1973 (2023).	117
Figura 32 - Fita cassete dos <i>Pistolas Sexuais</i> (2023), 10,8 x 7,3 x 1,7 cm.	120
Figura 33 - Fotografias impressas dos integrantes da banda <i>Pistolas Sexuais</i> (2023), imagens criadas com o auxílio de Inteligência Artificial, 10 x 10 cm.	122
Figura 34 - Cartaz do primeiro show dos <i>Pistolas Sexuais</i> (2023), impressão <i>offset</i> , 49,8 x 72,5 cm.	124
Figura 35 - Cartaz de show dos <i>Pistolas Sexuais</i> (2023), realizado com auxílio de Inteligência Artificial, impressão <i>offset</i> , 49,8 x 72,5 cm.	125

- Figura 36** - Cartaz de show dos *Pistolas Sexuais* (2023), impressão laser sobre papel, 29,7 x 21 cm. 126
- Figura 37** - Cartaz do Primeiro Encontro do Movimento Panki (2023), impressão laser sobre papel, 29,7 x 21 cm. 127
- Figura 38** - Zine *Ruído Rebelde* de entrevista com Carlinhos da Boca, vocalista do *Pistolas Sexuais* (2023), impressão laser sobre papel, 14,8 x 21 cm, 24 p. 130
- Figura 39** - *Patch* do *Pistolas Sexuais* (2023), tecido bordado com etiqueta termocolante, 5,5 x 8 cm. 132
- Figura 40** - *Bottom* do *Pistolas Sexuais* (2023), broche com alfinete de segurança, 3,5 x 3,5 cm. 133
- Figura 41** - Caixa-instalação que contém os itens de falsa memorabilia relacionada aos *Pistolas Sexuais* (2023), caixa de papelão com impressão UV, 26 x 6 x 21 cm. 135
- Figura 42** - Caixa-instalação *Pistolas Sexuais* (2023), caixa de papelão com impressão UV, 5 cartazes, fita cassete, *patch*, *bottom*, fotografias dos integrantes da banda e zine *Ruído Rebelde* em versão em português e inglês, 26 x 6 x 21 cm. 136
- Figura 43** - Instalação *Pistolas Sexuais* (2023), caixa de papelão com impressão UV, 5 cartazes, fita cassete, *patch*, *bottom*, fotografias dos integrantes da banda, zine *Ruído Rebelde* em versão em português e inglês e toca-fitas, 55SP, São Paulo. 138
- Figura 44** - Instalação *Pistolas Sexuais* (2023), caixa de papelão com impressão UV, 5 cartazes, fita cassete, *patch*, *bottom*, fotografias dos integrantes da banda, zine *Ruído Rebelde* em versão em português e inglês e toca-fitas, Ruby Cruel, Londres, Inglaterra. 139

Sumário

Introdução.....	13
Capítulo 1: O artista como provocador.....	26
1.1 Provocando a dúvida.....	49
1.2. Provocando a lei.....	56
1.3. Provocando o riso.....	64
Capítulo 2: O artista como DJ.....	68
2.1. Rinha de intelectual.....	71
2.2. Vitrola e disco.....	80
2.3. Discos e distribuição em massa.....	85
2.4. Samplear para propor uma mudança de perspectiva.....	91
2.5. Confusão Sonora.....	95
2.6. Samplear os DJs.....	98
2.7. Som, ruído, canção.....	104
Capítulo 3: O artista como um mentiroso.....	106
3.1. A “verdadeira” origem do punk rock.....	108
3.2. Pistolas Sexuais.....	112
3.2.1 Quem foram?.....	113
3.2.2 Entre a realidade e a ficção.....	115
3.2.3 A construção material dessa “história”.....	117
3.2.3.1 Músicas.....	118
3.2.3.2 Fotografias.....	120
3.2.3.3 Cartazes.....	122
3.2.3.4 Entrevista.....	127
3.2.3.5 Memoráblias.....	130
3.2.3.6 Edição de colecionador.....	133
3.2.3.7 Uma caixa-instalação.....	136
3.2.4 Pistolas Sexuais X Sex Pistols.....	140
Considerações Finais.....	142
Bibliografia geral.....	147
Apêndice.....	152

Introdução

*Depois de conhecer a humanidade
suas perversidades
suas ambições
Eu fui envelhecendo
E perdendo
as ilusões
o que predomina é a
maldade
porque a bondade:
Ninguém pratica
Humanidade ambiciosa
E gananciosa
Que quer ficar rica!
Quando eu morrer...
Não quero renascer
é horrível, suportar a humanidade
Que tem aparência nobre
Que encobre
As pesimas qualidades*

*Notei que o ente humano
É perverso, é tirano
Egoísta interesseiros
Mas trata com cortêzia
Mas tudo é hipocrisia
São rudes, e trapaçeiros*

(Carolina Maria de Jesus)

Por muitos anos, fiquei indeciso com relação à minha escolha profissional, uma vez que todas as opções pareciam entrar em conflito com minhas ideologias políticas. Eu era um jovem *punk*, cheio de questionamentos sobre o capitalismo, o trabalho e as estruturas de poder. Além disso, percebi desde cedo que muitas carreiras não estariam disponíveis para mim, devido à minha situação socioeconômica e ao meu histórico educacional, que não me permitia sonhar com certas áreas. Esses fatores me conduziram ao campo das artes visuais, inicialmente como uma forma lúdica de criar imagens para a cena alternativa, produzindo colagens para cartazes, capas de álbuns, camisetas e outros. Com o tempo, essa prática me conduziu ao mundo da arte contemporânea, que era uma área que parecia oferecer algum espaço para a transgressão. Claro que, ao pensar nisso hoje, vejo uma grande ingenuidade de minha parte, pois pensava na arte e não no sistema da arte, que eu sequer conhecia.

Conforme desenvolvi a minha atuação no campo, fui entendendo mais profundamente o funcionamento do sistema artístico, com seus interesses e suas políticas. Compreender esse jogo de forças, em que o artista é normalmente o lado fraco, estruturou o entendimento do meu lugar nesse meio e me preparou para enfrentar as negociações com as dinâmicas de poder que envolvem a produção de trabalhos artísticos com instituições culturais. Percebi que a ilusão da liberdade artística se resume ao momento da produção, mas não inclui a circulação.

A minha práxis se orienta pelo procedimento da apropriação artística, reflexo de uma construção poética iniciada na minha adolescência, quando fazia colagens e participava da cena *punk*. Posteriormente, ela retorna de outra maneira. Se no começo me baseava em recortar fragmentos de revistas para uni-los sobre o mesmo plano e realizar uma composição, quando migrei para a arte contemporânea, esse processo se ampliou. Não me atento apenas para os papéis, mas para qualquer material ou ideia que encontro. Tudo pode ser deslocado, alterado e sobreposto para criar um projeto artístico.

O interesse pela apropriação está em trazer para o trabalho os elementos do mundo que carregam consigo uma memória cultural ou histórica intrínseca. Incorporo esses conceitos preexistentes, a fim de conferir-lhes novos significados e perspectivas. A escolha de utilizar elementos reais, impregnados de contexto, me permite estabelecer um diálogo com a sociedade, a cultura e as experiências coletivas, apresentando-os de uma maneira que pode revelar aspectos ocultos, críticos ou poéticos que não seriam evidentes em seu contexto original.

No primeiro capítulo deste estudo, intitulado “O artista como provocador”, reside a concepção de que o artista não é um mero observador passivo do mundo que o cerca, mas, sim, desempenha um papel vital como agente questionador na sociedade. Nessa situação, a utilização da ironia e do sarcasmo emerge como instrumento crítico fundamental. A primeira seção do capítulo se dedica a explorar a postura provocadora como uma ferramenta para desafiar noções convencionais e revelar hipocrisias que frequentemente permanecem ocultas nas relações sociais.

Em sua essência, a ironia é uma forma de expressão que emprega um significado distinto daquele que é aparente, muitas vezes resultando em uma inversão de expectativas ou uma crítica sutil. No cenário artístico, ela se torna uma linguagem de subversão, na qual o artista utiliza a contradição aparente para expor contradições reais. A ironia desafia o senso

comum, convidando o espectador a uma análise mais profunda, além da superfície exterior das coisas. Para me amparar teoricamente nesta questão, recorri ao historiador da arte e pesquisador, Felipe Scovino (2009), que reflete sobre essa prática sarcástica no artigo intitulado “Negócio Arriscado: dispositivos para um circuito da ironia na arte contemporânea brasileira”.

Os dois trabalhos que são objeto de estudo nesse campo da ironia, *Perpétua* (2012) e *Arrivistas* (2020), fazem uso de uma linguagem gráfica típica da publicidade, vista em cartazes e faixas afixados pelas ruas das cidades. No entanto, ao invés de adotarem uma abordagem de comunicação convencional, subvertem intencionalmente o conteúdo para inserir uma mensagem crítica. Ambos os trabalhos se materializam como intervenções urbanas, empregando um método que se assemelha à camuflagem, uma vez que são instalados exatamente como anúncios publicitários comuns. No entanto, o conteúdo textual carrega um tom absurdo, destinado a chamar a atenção do observador mais atento.

A discussão sobre as intervenções artísticas ocorridas nos espaços públicos é essencial para a minha pesquisa, me interessa o dissenso decorrente das disputas territoriais e ideológicas das cidades. Para este aspecto, recorri a Jacques Rancière e sua visão sobre esses conflitos. Trazendo para o campo da arte, minhas proposições dentro dessa esfera, são motivadas pela disputa narrativa e pela inserção de questões em meio ao caos.

A essência destes trabalhos é a noção de infiltração. Eles se inserem no contexto urbano, adotando uma estética convencional que normalmente não suscitaria questionamento. No entanto, o diferencial está no conteúdo, que é deliberadamente distorcido e carregado com uma mensagem que desafia as convenções. Esse conteúdo provocador visa estimular a imaginação e despertar uma consciência crítica, destacando as opressões que muitas vezes passam despercebidas em ambientes de trabalho neoliberais.

Essas intervenções artísticas servem como um alerta sobre o convencimento da forma como as mensagens são apresentadas, que influencia a nossa percepção de mundo. Ao adotar uma estética familiar da publicidade, esses trabalhos se aproveitam da linguagem visual da sociedade de consumo para subvertê-la e questionar as normas e valores que sustentam essa cultura. Eles convidam o espectador a reconsiderar sua interação cotidiana com o ambiente urbano e a refletir sobre as mensagens ocultas e muitas vezes alienantes que permeiam o espaço público.

O conceito de Estética Relacional, elaborado pelo curador e pesquisador Nicolas Bourriaud (2009a) desempenha um papel de destaque nesta pesquisa, fornecendo uma estrutura conceitual e um quadro teórico essencial para a compreensão e análise das práticas artísticas contemporâneas exploradas. Desta maneira, gostaria de destacar a importância fundamental dessa abordagem para o meu estudo.

A Estética Relacional oferece uma lente poderosa através da qual podemos examinar as obras de arte contemporânea que se concentram na interação social e na participação do público. Ela nos permite compreender como os artistas utilizam o contexto social e as relações interpessoais como materiais do universo artísticos. Essa abordagem enfatiza não apenas o objeto artístico em si, mas também a experiência coletiva que ele gera. A centralidade da interação social e da participação do público se alinha com a minha investigação sobre como os trabalhos de arte provocam a dúvida, desafiam normas e incentivam a reflexão crítica. Outro suporte teórico de relevância foi o “O meio é a mensagem”, de Marshall McLuhan e Quentin Fiore (2018), pois, apresenta uma reflexão sobre a construção dos *media*, apoiada na fusão de imagem e texto, tornando-se uma grande referência na análise dessas peças gráficas e suas inserções através de suportes de comunicação de massa.

Na sequência, adentramos o subcapítulo "Provocando a dúvida", que se dedica à poética de três trabalhos que propõem a dúvida como principal artifício. Os dois primeiros, dialogam diretamente com os trabalhos anteriores, pois também são peças gráficas, que utilizam o cartaz como suporte, mas recorrem à veladura como o disparador das questões, já no último trabalho, é realizada uma alteração em um objeto, o relógio, alterando a padronização da contagem de horas de um dia.

Em *Tensionar a Reflexão em Tempo de Resumo* (2013), mergulho em um contexto específico: as Jornadas de Junho de 2013, marcadas por protestos contra o aumento das tarifas de transporte público. Nesta fotografia, é possível me ver empunhando um cartaz com uma frase que continha uma intervenção peculiar na sua palavra final. Ela estava riscada com caneta marcadora, tornando-se ilegível. Portanto, o espectador só conseguia ler: "Resumo tudo que tenho para falar em apenas uma palavra...". Justamente a palavra crucial – que apresentaria a síntese da reivindicação – estava velada. Essa estratégia gera dúvida e amplia as possíveis interpretações, convidando o público a refletir sobre o significado oculto e a completar mentalmente o cartaz com o seu próprio grito. Ao mesmo tempo, o trabalho

também tensiona a natureza das mensagens efêmeras em protestos e manifestações, que exige a condensação da demanda dos grupos sociais que, na realidade, são complexas.

otohnaC (2014) segue uma lógica semelhante, mas em uma circunstância diferente. O trabalho explora o canhotismo e suas definições culturais por meio de seis cartazes e uma intervenção na parede externa de uma galeria. As peças gráficas apresentam frases apropriadas, que abordam as opressões historicamente enfrentadas pelos canhotos, mas com uma reviravolta surpreendente. A palavra "canhoto" é velada, ampliando a concepção da opressão para incluir qualquer forma de injustiça, não se limitando apenas a este grupo. Essa estratégia gera dúvidas sobre o foco da opressão, levando o espectador a questionar qual assunto específico o cartaz aborda e, ao fazê-lo, amplia o escopo da reflexão crítica.

Nesta discussão, foi muito importante o escopo teórico delimitado por Félix Guattari e Suely Rolnik (1996), que em "Micropolítica: Cartografias do Desejo", apontam a estrutura do poder hegemônico que prevê a docilização dos corpos através de indivíduos serializados e padronizados, e as pessoas que não adotarem esse comportamento, estão destinadas a três rumos: a segregação, a culpabilização e a infantilização.

Para concluir este subcapítulo, examino o trabalho *Reajuste* (2012), que introduz uma forma diferente de provocar a dúvida. Nesta obra, ela não surge da veladura de palavras, mas da alteração sutil de um objeto cotidiano. Um relógio de parede com ponteiros é transformado, substituindo a marcação padrão de 12 horas para uma de 16 horas. Como resultado, um dia comum passaria a ter 32 horas ao invés de 24. Essa mudança aparentemente pequena provoca dúvidas sobre a construção da noção de tempo, sugerindo a artificialidade do sistema ocidental de contagem das horas, que é dissociado da sensação corporal da passagem do tempo.

Em seguida, desenvolvi o subcapítulo chamado "Provocando a lei", em que me debruço sobre um único trabalho, intitulado *Enga(n)jado* (2015). Nesse trecho da pesquisa, são discutidas as relações entre a produção artística e as suas fronteiras com a transgressão da lei, indagando sobre os limites para a criação artística. O trabalho constitui um ponto crucial desta investigação. Ao examiná-lo, discuto as tensões e os desafios inerentes à busca artística por novos territórios discursivos e à provocação das normas estabelecidas pelo sistema legal. Esta análise me leva a questionar: quais são os limites que devem ser respeitados na criação artística? Como a arte pode desafiar, transcender ou mesmo violar as barreiras legais em busca de expressão e significado?

Nesse trecho da pesquisa, a conversa é estabelecida com a obra e os escritos de Hélio Oiticica, artista brasileiro que trouxe a questão das fronteiras entre a legalidade e ilegalidade de forma contundente em sua produção artística. Rompendo fronteiras morais, materiais e artísticas, apontando assim diretamente para o trabalho que discuto.

Encerro este capítulo com dois trabalhos que se inserem na discussão de "Provocando o riso", último subcapítulo. Neles, apresento propostas nas quais o tom humorístico é incorporado como elemento central, promovendo uma reação crítica por meio do riso. São abordados os trabalhos *TEDx – Segredos da Traição* (2020) e *Estado de Negação* (2020), ambos realizados no contexto da pandemia de COVID-19 e compostos pela apropriação de vídeos encontrados na plataforma *YouTube*, mas com articulações conceituais diferentes. Para fundamentar essa prática, recorro ao livro "Pós-Produção" de Nicolas Bourriaud (2009b), estabelecendo um diálogo teórico que contextualiza este procedimento dentro do âmbito da arte contemporânea. O autor francês argumenta a importância da apropriação, destacando a forma como os artistas podem reinterpretar, remixar e recontextualizar materiais culturais pré-existentes para criar obras carregadas de significado crítico.

Em *TEDx – Segredos da Traição*, utilizo o método de inserir falsas legendas para criar uma nova narrativa. O vídeo original tinha o russo como idioma principal, e ao adicionar legendas em português, oculte o seu verdadeiro conteúdo, levando a uma espécie de traição dos espectadores através de uma falsa tradução. Esta estratégia visa desafiar as expectativas do público e destacar a maneira como a linguagem pode ser ambígua e manipulável. O trabalho segue a lógica narrativa de um TEDx típico, com uma introdução envolvente, um ápice marcado por risadas e um final pretensamente profundo, sempre permeada por uma frase de efeito. O humor é incorporado como uma ferramenta para criar o tom irônico e provocativo, convidando o público a questionar não apenas o conteúdo aparente, mas também as formas como consumimos e interpretamos informações.

Em *Estado de Negação*, é adotada uma abordagem diferente. Neste trabalho, compilei mais de 40 vídeos encontrados no *YouTube*, nos quais a frase "Prefiro não..." é falada. Na sequência dos fragmentos, é obtida uma repetição exaustiva da fala emprestada do personagem protagonista do conto "Bartleby, o Escrivão: Uma história de Wall Street", de Herman Melville (2017). O humor surge da diversidade de fontes em que essa frase de

negação é encontrada, incluindo desenhos animados, filmes, entrevistas, programas televisivos e até mesmo leituras de poemas.

No segundo capítulo, “O artista como DJ”, continuei a exploração da discussão sobre apropriação artística, introduzindo um novo elemento, que é central a estes trabalhos: o som. Analiso a maneira como a apropriação e a ressignificação de materiais sonoros ampliam o público mobilizado e o debate, ao relacionar a minha atuação com a forma de composição realizada pelos DJs, que fazem suas músicas baseadas em trechos de diversas outras músicas, dando origem aos termos *remix* e *sampler*, sobretudo a partir do *hip hop* na década de 1970 em Nova Iorque, nos EUA.

O suporte teórico deste capítulo vem substancialmente através do livro “Pós-produção” de Nicolas Bourriaud (2009b), mas, além disso, se fez presente outros autores tão relevantes quanto. Destaco o “Invasores de corpos: Fotogramas da escrita sampler”, de Fred Coelho e Mauro Gaspar (2005), um texto experimental, conceitualmente construído de forma radical, com apropriações, citações sem indicações dos autores, entre outros métodos que me inspiram muito a romper com as normas formais e estéticas. Também destaco o livro “Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI”, de Leonardo Villa-Forte (2019), no qual o autor levanta, em diversos setores artísticos, a apropriação como método criativo, trazendo à tona produções de artistas como Kenneth Goldsmith, que, em sua radicalidade estética, traz muitas questões para repensar o meu próprio trabalho.

As pesquisas apresentadas partem da ideia do som como elemento fundamental, porém, cada projeto tem uma discussão específica e segue uma abordagem distinta. No subtítulo inicial, “Rinha de intelectuais”, apresento *Batalha* (2014), cuja proposta visa a aproximação de mundos que, à primeira vista, podem parecer distantes, mas que compartilham semelhanças estruturais e conceituais. Para promover essa discussão, me aproprio e transformo um conhecido debate realizado entre Michel Foucault e Noam Chomsky em 1971 (OVERDOSE, 2021), sobretudo o trecho em que discutem as relações entre Poder e Justiça, transformando-o em uma batalha de rimas, como aquelas realizadas por MCs, organizadas por jovens em praças, pistas de skate, locais privados e espaços públicos.

Batalha foi concebido como uma instalação de vídeo em dois canais, na qual cada participante do debate é personificado por uma das televisões. A sala expositiva se

reconfigura como um espaço de confronto entre os dois pensadores, mas por meio da cultura *hip hop*. Utilizando batidas de *rap* sobrepostas ao vídeo original do debate de Foucault e Chomsky, atuo na função de um DJ, amalgamando registros de diversas origens para unificá-los e criar uma nova proposta artística. Dessa forma, o trabalho representa uma reinterpretação do discurso acadêmico tradicional através da cultura *hip hop*. Com essa proposta busquei estabelecer conexões inesperadas entre diferentes domínios do conhecimento, explorando as possibilidades de expressão e diálogo que o som e a música podem proporcionar, unindo passado e presente, teoria e prática, conectando diversas audiências.

Após este trabalho, no qual a prática artística e a música fazem referência à cultura *hip hop* e seus DJs, avanço para a análise de três trabalhos que compartilham um foco discursivo comum, centrado no período da ditadura militar brasileira, entre 1964 e 1985. Os projetos enfocam o desvio e a apropriação de eventos relacionados à Copa do mundo de 1970, ocorrida no México, pelo regime, tendo a seleção brasileira de futebol como tema central de discussão.

Na sequência do capítulo, adentramos os dois subtítulos que envolvem toca-discos e discos de vinil, “Vitrola e disco” e “Discos e distribuição em massa”. Em *Vade Retro* (2019) e *Atrito* (2019), as relações com a produção dos DJs vão além de *samplers* e mixagens, não se destinando apenas ao processo metodológico, mas traz também a uma materialidade emprestada de seus universos, utilizando a vitrola e o disco de vinil. Em *Vade Retro* me aproprio de um compacto 7” contendo a canção *Pra Frente Brasil* e um toca-discos preparado para girar em sentido anti-horário, ou seja, ao contrário de seu funcionamento normal. Essa inversão da rotação do disco e a escolha da música icônica, um hino da Copa do Mundo de 1970 que se prolongou às seguintes, são estratégias que buscam subverter o sentido original da canção e, por extensão, a narrativa nacionalista que a cercava o discurso oficial oferecido pela ditadura militar. O ato de reproduzir a música de forma invertida cria uma dissonância temporal e estética, convidando o público a repensar o significado da canção e seu contexto histórico.

O trabalho *Atrito* é composto pela apropriação de um disco de vinil que contém o Hino da Independência e o Hino Nacional, produzido na comemoração dos 150 anos da Independência do Brasil, em 1972, durante o governo Médici, compreendido entre os chamados Anos de Chumbo do regime militar. O aspecto conceitual e artístico desse trabalho

se revela na escolha da capa do disco. Ao invés de utilizar o material original, que apresenta a pintura *Independência ou Morte* (1888) de Pedro Américo, substituí por um envelope confeccionado com lixas para parede.

A tensão de *Atrito* reside na ação de manuseio do disco. Ao tirar e colocar na capa feita de lixa, o atrito gerado entre o vinil e a superfície áspera provoca o desgaste gradual das informações ali contidas, gravadas nos sulcos do disco. Isso cria uma metáfora visual e tátil do processo histórico, onde o contato contínuo com o objeto cria o desgaste, achata e modifica nossa compreensão dos eventos passados. Portanto, o trabalho utiliza a materialidade e a ação física do manuseio para transmitir uma mensagem conceitual. A fricção simboliza os conflitos e tensões da história, enquanto o desgaste das informações representa a forma como nossa compreensão pode ser forjada e transformada pelo tempo e pelo contexto.

Encerrando a sequência de trabalhos centrados no futebol, na ditadura militar, e nos símbolos nacionais, apresento o subtítulo “*Samplear* para propor mudanças de perspectivas”, com o trabalho *Perspectiva*. Neste vídeo, realizo uma apropriação do momento em que o capitão da seleção brasileira da Copa de 1970, Carlos Alberto Torres, ergue a taça do tricampeonato. Essa imagem, profundamente significativa para a cultura contemporânea brasileira, é subvertida por meio de um gesto simples: uma rotação de 90°. Dessa forma, a taça do mundo, em vez de ser erguida verticalmente, passa a ser trepidada horizontalmente, apontando para a direita.

Essa mudança de perspectiva não apenas transforma a imagem fisicamente, mas também altera seu conceito fundamental. A taça de campeão, ao ser reimaginada dessa maneira, adquire uma semelhança simbólica com uma arma de fogo. Para enfatizar a ressignificação, inseri na imagem em *looping* o som de estampidos de munição de fuzis utilizados pelo exército brasileiro. Essa nova apresentação simboliza a tentativa de revelar a violência e repressão ocultadas pela ditadura militar. Ao girar a taça do mundo, desviamos o olhar do triunfo esportivo para a sombria conexão entre o esporte e o poder, desafiando a narrativa tradicional e celebratória.

Em “Confusão Sonora”, estudo o trabalho *Hino das Nações Desunidas* (2019), pesquisa que aborda a ideia de Estado-nação por meio da apropriação de símbolos nacionais, expandindo a discussão além das fronteiras brasileiras, como tratadas nos trabalhos anteriores. Para sua construção, utilizei os hinos de todas as nações reconhecidas

como estados soberanos pela ONU. A instalação é composta por cinco caixas de som, cada uma posicionada de acordo com a geografia dos continentes. As caixas emitem os hinos nacionais correspondentes ao continente de sua localização, criando uma cacofonia quando todos os hinos se sobrepõem.

Essa confusão sonora simboliza a complexa dinâmica entre nações e territórios, onde a busca por unidade muitas vezes entra em conflito com as realidades das fronteiras físicas e mentais. A sobreposição dos hinos evoca a agitação das disputas territoriais e os desafios enfrentados pelas nações em busca da coexistência pacífica. No plano metafórico, a cacofonia sugere uma efêmera dissolução das barreiras que tradicionalmente separam as nações.

Essa proposta incorpora a ideia do DJ não apenas pela sua recombinação sonora, mas também em sua ocupação espacial. A disposição estratégica das caixas de som sugere a possibilidade de mixagem através dos movimentos dos espectadores. Ao se deslocar pelo ambiente, o público tem o poder de alterar a composição sonora que está sendo ouvida. Isso ocorre porque, quanto mais próximo alguém está de uma caixa amplificadora, mais ela se destaca e se sobrepõe às outras, criando um intrigante jogo de composição sonora em tempo real.

Essa experiência compartilhada convida os visitantes a imergir em um espaço onde as barreiras invisíveis que separam as nações desvanecem momentaneamente e prevalece o ruído do dissenso. A harmonia tumultuada que aflora sugere a possibilidade de reconciliação e entendimento, mesmo que breve. Os hinos, que normalmente exaltam a singularidade de uma nação, entrelaçam-se, abrindo espaço para a contemplação de uma coexistência efêmera.

Portanto, o *Hino das Nações Desunidas* desafia as divisões que moldam nosso mundo, estimulando reflexões sobre o modo como a música e a arte podem proporcionar momentos de resolução e transcender as tensões que permeiam nossa realidade. Ele oferece uma visão de outras possibilidades de existência e coexistência no planeta Terra além das divisões geográficas e geopolíticas.

O segundo capítulo segue com o subtítulo "*Samplear os DJs*", destacando o trabalho *Baile pros 111* (2019) como uma síntese significativa das discussões em torno da interseção entre a prática artística, pós-produção e a habilidade de um DJ em compôr por meio de *samplers* e mixagens. Este é o único trabalho de natureza performática abordado nesta

dissertação, e nele, as fronteiras tradicionais entre as artes visuais e a discotecagem são dissolvidas.

Em *Baile pros 111*, eu pessoalmente assumo o papel de um DJ, *sampleando* não apenas músicas, mas também uma atuação profissional de outra área. O propósito central deste trabalho é servir como um memorial para o Massacre do Carandiru, buscando estimular a reflexão sobre os direitos humanos por meio de uma discotecagem que incorpora músicas, sobretudo o *funk* de denúncia, cujas letras abordam essa temática. Portanto, o trabalho é uma construção complexa mediada pela apropriação, com várias camadas de significado que se entrelaçam nessa trama.

No capítulo intitulado "O Artista como Mentiroso", adentro o último estágio da minha dissertação, mergulhando em um universo no qual a pós-verdade desempenha um papel fundamental. Esse fenômeno contemporâneo, caracterizado pela relativização da verdade e pela predominância do discurso emocional, influencia profundamente a minha pesquisa artística no trabalho *Pistolas Sexuais* (2023). O embasamento teórico dessa parte do estudo recorre a autores que tratam do assunto, como Christian Dunker (2017) e José Antonio Zarzalejos (2017), aprofundando as questões sobre o que pode ser considerado real ou criação narrativa nos dias de hoje, quando as condições emocionais envolvidas podem ser mais importantes que os fatos. Joan Fontcuberta (2014), com o seu artigo "Por um manifesto pós-fotográfico", foi um grande amparo intelectual para me auxiliar a pensar sobre o estatuto da imagem fotográfica após a popularização dos *smartphones* e a sua circulação pela *internet*. Para estruturar a teoria em volta do *punk*, recorri a diversos autores, mas destaco os pesquisadores, Paula Guerra e Will Straw (2017), com o texto "*I wanna be your punk: o universo de possíveis do punk, do D.I.Y. e das culturas underground*", um grande mergulho nessa manifestação contracultural.

O projeto *Pistolas Sexuais* desafia as narrativas convencionais, desencadeando um questionamento essencial sobre as legitimidades históricas por meio da criação de narrativas ficcionais. Inspirado por um convite curatorial, empreendi uma jornada de pesquisa poética que enfrenta questões prementes e complexas, tais como a invisibilidade dos artistas latino-americanos na cena global, as profundas disparidades econômicas entre países e o persistente apagamento de sujeitos e narrativas não-hegemônicas.

O desafio central que se impôs foi criar uma obra que explorasse essas questões, mas que também coubesse em uma mala, a ser despachada como bagagem comum e não como

obra de arte, um gesto que simboliza a própria luta por reconhecimento e visibilidade em um mundo desigual. A relação entre forma e conteúdo tornou-se intrincada, me forçando a explorar os limites como potências.

Pistolas Sexuais propõe questionar a narrativa convencional sobre a origem do *punk rock*. O projeto sugere que esse movimento musical, frequentemente associado à Inglaterra, na realidade, é uma criação brasileira apropriada pelos ingleses. Essa abordagem não apenas busca inverter a lógica dominante, mas também aprofundar o debate sobre como a verdade é construída e contestada na construção da história.

No cerne de *Pistolas Sexuais* reside um universo fictício meticulosamente elaborado, composto por imagens, sons, textos, cartazes, entrevistas e registros *online*. Essa densidade de detalhes confere uma aura de autenticidade aos dados apresentados, mas também enriquece o discurso, elevando-o a um nível de profundidade e legitimidade contextual. Ao desafiar a autenticidade das alegações, o projeto questiona, fundamentalmente, a própria natureza da verdade e como ela é construída através de narrativas, registros, objetos e vestígios, como o material que criei para contar a falsa memória da banda.

Além disso, esta dissertação é complementada por um apêndice, que apresenta o fanzine *Ruído Rebelde* em sua totalidade. Esse acréscimo amplia a compreensão conceitual do trabalho, por se tratar de uma longa entrevista ficcional com o ex-vocalista da banda, em que as questões latentes exploradas pelo trabalho são aprofundadas pelas colocações de Carlinhos da Boca, que exprime seu descontentamento com os circuitos culturais monopolizados pelo capital e pelo poder, restando pouco espaço para a sua produção artística periférica e visceral. O trabalho textual que desenvolvi nesta entrevista, de certa forma, carrega muito da minha própria percepção sobre o mundo e o sistema da arte, podendo ser um dos trabalhos mais autobiográficos que já realizei. No entanto, minhas palavras estão camufladas nas respostas de Carlinhos, personagem que não é tão fictício quanto pode parecer ser.

Especialmente na atualidade, a fronteira entre a verdade e a ficção é frágil, podendo ser esgarçada e a história repensada, reimaginada de outra forma, sendo contada por outros agentes historicamente excluídos. Este é o ponto que guia toda a minha produção artística apresentada nesta dissertação: articular trabalhos que incitem novas perspectivas aos assuntos abordados, com direcionamentos além dos convencionais, apontados para promover a desconfiança nas estruturas de poder.

Finalizo essa introdução, *sampleando* Carolina Maria de Jesus, dizendo que também notei que o que predomina é a maldade e o ente humano é perverso, tirano, egoísta, falso, hipócrita e trapaceiro. Percepções como estas me motivaram e conduziram a produzir este corpo de trabalho que apresento. Quem não reage, rasteja.

Capítulo 1: O artista como provocador

Esse programa pode não ser uma janela aberta para o mundo, mas é, certamente, um periscópio sobre o oceano do social.

(Antônio Abujamra)

Percebi que era um artista provocador desde o início da minha carreira. Devido a essa constatação, escolho o título desse capítulo como forma de dialogar de modo particular com Hal Foster (2017), em seu artigo intitulado *O artista com etnógrafo*, que, por sua vez, refere-se a Walter Benjamin (1987), em *O autor como produtor*, conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934. Benjamin, iniciou a história ao convocar o artista de esquerda para uma aliança com o proletariado, instigando-os a se posicionarem como trabalhadores revolucionários nos meios de produção artística. Repensar a técnica dos meios tradicionais como modo de transformação da cultura burguesa. Uma maneira de produzir arte que não se atente apenas a sua forma e ao tema discutido, mas a sua relevância política. Foster, motivado por Benjamin, atualiza a discussão ao levantar a ideia da política de alteridade, na qual o artista se encontra novamente como um questionador da instituição de arte burguesa-capitalista (o museu, a academia, o mercado e a mídia); e a sua estrutura excludente. Mas é na motivação que se encontra a diferença, o autor identifica o comprometimento do artista em nome de um outro cultural ou étnico. Uma alteração entre o sujeito que era definido em termos de relações econômicas e sociais, para o sujeito definido por termos da sua identidade cultural. Se antes era pensado o proletário, Foster, atenta para um novo paradigma do artista etnógrafo, que é o oprimido pós-colonial, subalterno ou subcultural. Por minha vez, trago o artista como provocador, que localiza a discussão também para o enfrentamento da instituição de arte burguesa-capitalista, mas por um outro viés dos abordados anteriormente, aqui é pensado no artista que se associa a um pensamento anárquico, subversivo e ácido, atuando como um agente provocador de dissenso.

A descoberta da provocação em minha produção veio através do comportamento de resposta que eu obtinha sempre que apresentava meu portfólio. As pessoas se surpreendiam e riam, de um modo que não era em tom de deboche, mas sim risadas nervosas estimuladas pela ironia cáustica encontrada nas ações que eu propunha. Até então, eu não via nenhum motivo aparente para esse tipo de reação, porque estava falando muito sério, mas percebi

que era o modo escolhido para discutir determinadas questões, que de certa forma, chocavam as pessoas. Assim foi que compreendi como era potente a subjetividade com que articulo as propostas, muitas vezes contendo abordagens irônicas e ilegais. Com um tom que se parece com o humor, mas que quase sempre é sarcasmo. O historiador da arte e pesquisador, Felipe Scovino, trata do assunto da seguinte forma:

[...] a ironia difere (sutilmente, em alguns casos, é verdade) de outras figuras de estilo, de retórica, de linguagem; em várias ocasiões não é percebida, permanecendo numa espécie de limbo entre o “dito” e o “não dito” e muitas vezes é confundida com o humor. (SCOVINO, 2009, p. 160)

Como sabemos, existem muitas atuações possíveis para os artistas na arte contemporânea, na verdade existem todas as opções de abordagem para a constituição do trabalho de arte; e a que escolhi foi essa que denomino de *provocação*. Não se trata de uma provocação gratuita, ou algo semelhante a uma ofensa. Pelo contrário, a decisão de caminhar nessa estrada estreita, é para marcar um posicionamento. A provocação é focada em um modo de recorrer à arte para o enfrentamento a essa cultura normativa e dominante, que reprime a subjetividade do ser. A opção por enfrentar essas estruturas é baseada em minhas escolhas éticas e estéticas, em que a fronteira entre arte e vida se rompe, e trago para o meu campo de pesquisa minhas indagações pessoais, através de trabalhos que, para existirem, buscam as corruptelas encontradas nas brechas do sistema, tanto político e legal, quanto das artes visuais. Definitivamente não é um trabalho que carrega um bom-mocismo ou uma ingenuidade em acreditar na possibilidade de mudar o mundo através da arte, mas algo que me anima a seguir trabalhando e sugerindo outras formas de olhar para esse mundo, através da lente da arte.

Pensar sobre a própria produção artística, depois de já ter um corpo de trabalho, é muito revelador e sugere o bom encontro entre o artista e a universidade. Neste movimento de pesquisa sistematizada encontramos pontos que conectam os trabalhos e que sempre soubemos que estavam ali, mas também nos surpreendemos com questões encontradas que até então, sem um aprofundamento teórico, não se tinha tanta consciência. Comigo não foi diferente, a partir desse mergulho sobre meu universo poético, elenquei os pontos que considero cruciais para o meu processo artístico, e a partir disso me deparei com a surpresa de encontrar direcionamentos que definem todo o meu percurso, e que até então estavam despercebidos ou não tão evidentes. Discursivamente, é perceptível que os trabalhos trazem um direcionamento crítico às estruturas de poder, sejam elas representadas pelas nações,

pelo dinheiro, pela polícia, pelos patrões, pela arte, etc. Assuntos esses que não são novidade na arte contemporânea, para os quais existe já boa discussão lavrada a partir do binômio Arte e Política. A despeito disso, entendo que a mirada significativa dessa pesquisa se dá pelo modo como opero as minhas propostas, ou seja, a construção subjetiva para efetivar as operações conceituais e suas relações de aproximação, distanciamento ou atualidade em relação aos variados parâmetros estabelecidos pelo campo tanto quanto pelo circuito artístico vigente. O conjunto dessas operações tem possibilitado a criação de trabalhos nas mais variadas mídias, como instalações, vídeos, intervenções públicas, discos, objetos, pinturas, ações, etc.

Refletir sobre a construção poética de meus trabalhos, em uma análise que transcende a superfície e mergulha nas complexidades da forma e do conteúdo, revelou-se uma etapa fundamental para compreender as direções que minha produção artística tomou ao longo deste tempo de comprometimento com a pesquisa de pós-graduação. Essa introspecção me levou a revisitar os interesses que moldam minha trajetória, as bases teóricas que norteiam minha práxis artística e as mudanças ocorridas tanto na arte construída, quanto em mim mesmo. Neste primeiro capítulo abordo trabalhos de minha produção que configuram o percurso através desse viés do artista como provocador. Para iniciar, retorno a 2012, que defino como o momento da inserção da minha pesquisa na circulação da arte contemporânea e disparador essencial para compreensão dos rebatimentos encontrados nesse estudo de mestrado.

O ano de 2012, marca meu ingresso na cena da arte contemporânea. Foi nesse ano que tive minha primeira participação em um evento oficial, o 44º Salão de Arte Contemporânea (SAC) de Piracicaba, São Paulo. Essa experiência revelou-se transformadora, pois abriu as portas para minha obra ser apresentada em um âmbito público, resultando em vivências até então inéditas. A exposição de meu trabalho perante críticos e curadores que me selecionaram e o contato com outros artistas de minha geração que exploravam questões e linguagens semelhantes foram momentos determinantes.

Essa troca realizada fez com que me auto identificasse como parte de algo que denominaria de arte engajada socialmente, com trabalhos que eram considerados contestadores e subversivos. Passei três dias na cidade, com trocas intensas, extensos debates e com amizades que permanecem até hoje. Neste momento, algo mudou na minha

percepção artística, principalmente depois que o artista Raphael Escobar¹, naquela época ainda começando sua carreira, me instigou para que eu me aprofundasse na Estética Relacional, uma vertente bastante aquecida no Brasil daquele momento. Esse encontro marcou um ponto de virada em minha trajetória artística, abrindo as portas para novas explorações e desafios na busca por expressar minhas inquietações e reflexões por meio da arte.

Eu já tinha interesse nas discussões contemporâneas, mas era um momento de formação e de descoberta, enfim, estava propício às novas experimentações, e essa introdução realizada pelo Escobar, alterou a forma de pensar minhas proposições. Foi então que me debrucei sobre o livro do francês Nicolas Bourriaud (2009a) para entender melhor o que significava a teoria da Estética Relacional. O livro apresenta um estudo sobre um grupo de artistas selecionados pelo autor, que estavam produzindo obras de arte com similaridades no processo, por volta dos anos 1990 e 2000. Os trabalhos desses artistas tinham em comum a necessidade da relação com o outro, para a sua concretização, levando a importância dos objetos artísticos para um plano inferior à priorização das trocas realizadas por meio de encontros fortuitos com os visitantes de exposições ou transeuntes dos espaços públicos. O contato com os trabalhos de Pierre Huyghe, Rikart Tiravanija, Félix González-Torres e Dominique Gonzalez-Foerster, por meio das teorias de Bourriaud, me proporcionou a descoberta desse outro modo de atuação artística, e principalmente, me impulsionou para a imaginar uma tentativa de adaptação brasileira ao conceito apresentado, haja vista a grande diferença do contexto financeiro, espacial e material que eu tinha em relação aos artistas analisados pelo autor.

A narrativa descrita por Bourriaud apontava para situações em que os artistas que contavam com um suporte institucional que possibilitou grandes ações, o que não era meu caso, pois era um artista no interior de São Paulo, em início de carreira, com poucos contatos no sistema de arte e trabalhando com recursos financeiros muito reduzidos. Quando, em 2012, penso em propor trabalhos que aconteçam através da relação, sou direcionado a projetar pensando no espaço público. Ali eu encontrava a população e o espaço perfeito para a inserção de ideias, e principalmente, um fator determinante para mim na época: ter mais intimidade com a rua do que com o circuito de arte.

¹ Mais informações sobre o artista podem ser encontradas em seu site: < <http://www.escobarr.com/> > Acesso em: 29 set. 2023.

Como canta o rapper Black Alien, “das ruas eu tenho cartão de acesso, testemunha ocular da história, como o repórter Esso...”². Esse era o meu sentimento, pois conhecia o funcionamento das ruas, sabia que ali era um espaço de combate ideológico e territorial, com todos os problemas que sabemos existir em grandes centros urbanos, principalmente ligados à violência e ao poder. Isso não era um problema para mim, era exatamente o dissenso político das cidades que me interessava como pesquisa e proposição, pois eu era parte da massa que lutava para ter voz em uma sociedade que nem todos tem esse direito. Jacques Rancière aponta essa questão:

Isso é o que dissenso significa. Há política porque falar não é o mesmo que falar, porque não há sequer um acordo no que um sentido significa. O dissenso político não é uma discussão entre pessoas confrontando seus interesses e valores. É um conflito sobre quem fala e quem não fala, sobre o que deve ser ouvido como a voz da dor e o que deve ser ouvido como um argumento sobre a justiça. (RANCIÈRE, 2011, p. 2, tradução nossa)

Foi nesse período que realizei meu primeiro trabalho com proposta relacional. Impulsionado pela letra de uma canção da banda de hardcore curitibana, *Morte Asceta*, criei o trabalho intitulado *Perpétua* (**Figura 1**). Em certo trecho da letra, diziam algo como: “estagiário para a vida toda”. Referindo-se poeticamente às pessoas estagnadas e satisfeitas de ocuparem para sempre uma posição inicial de aprendizado. Independente do seu sentido original, aquela contradição flagrante que existe em ser um estagiário para vida toda, me instigou a pensar em alguma forma de apropriação e ressignificação dessa mensagem. O que me interessava era retirar seu sentido poético e trazê-la para a discussão através de um olhar voltado para o social, pensando principalmente os direitos trabalhistas, a terceirização e o sucateamento das profissões. Esse modo de conceber trabalhos de arte que trazem consigo afirmações que contêm por contradições, me acompanha até hoje. É uma forma que encontro para desativar a leitura mecânica e estimular a leitura curiosa. Como estava imerso na discussão da arte no espaço público, a ideia que surgiu foi da inserção por meio da camuflagem em meio à cidade, mimetizando o funcionamento comum daquele território, esquivando-me de qualquer semelhança direta ou imediata a um trabalho artístico. Dessa forma, criei uma peça gráfica (**Figura 1**), semelhante a qualquer cartaz *lambe-lambe* publicitário encontrado colado pelas ruas. Imprimi o cartaz e fotocopiei centenas de vezes, em várias medidas convencionais (A1, A2, A3, A4), ou seja, era um material de trabalho

² Referência à canção *Império contra Ataca* do álbum solo *Eu tiro é Onda* (1998) de Marcelo D2, no qual Black Alien participa.

muito simples, que dependia de poucos recursos. O conteúdo do cartaz trazia a seguinte mensagem:

OPORTUNIDADE - VAGAS DE ESTÁGIO PARA A VIDA TODA - ENFIM A ESTABILIDADE ETERNA - Exige-se obediência, bom comportamento, boa aparência e noção do pacote office. Salário mínimo + ½ Transporte - Interessados devem enviar e-mail aos cuidados de Sr. Garcia: garciaempregos@gmail.com.

Figura 1 - Perpétua (2012-2015). Cartaz da ação impresso em tamanhos variados.



Fonte: Acervo pessoal.

Com centenas de cópias dos cartazes em mão, articulei as estratégias de ação da colagem deles pelo espaço público. Esse é um ponto muito importante, que depois de formatado o trabalho, é diluído. A primeira ação ocorreu em Campinas-SP, cidade na qual

colar cartazes é proibido pela Lei 9207/96 | Lei nº 9207 de 31 de dezembro de 1996, com multa prevista de R\$1.500,00. Então, a preocupação existente era em não ser visto pela polícia, para não pagar multa e não sofrer uma abordagem, que costuma ser agressiva. Para isso, a colagem dos cartazes foi realizada em um domingo à noite, articulada exatamente para encontrar a cidade vazia, evitando também problemas com transeuntes. Preparar os trabalhos de arte como se fosse o planejamento de um crime, foi uma situação natural, porque nunca deixei de fazer nenhuma proposta que, sob certa ótica social poderia ser admitida como ilegal, essa relação ética e moral da legalidade não me convence, porque de fato não vejo problema nenhum nas ações que realizei, a minha ética era da rua e não das leis, e o fato de desobedecer algumas regras, não encaro como um problema. Portanto o lema para a forma das ações e intervenções urbanas que passo a realizar passa a ser: Não ser pego em flagrante pela polícia!

Foram espalhados cerca de cento e vinte cartazes pela área central da cidade. Foram colados em postes, muros e mobiliários urbanos. Realizada a ação, fui para casa e dormi. Quando acordei tive uma imensa surpresa: a caixa de *e-mail* já contava com respostas. Em poucas horas obtive mais de trinta mensagens de pessoas interessadas naquelas vagas de estágio para a vida toda, da qual não tinha especificada sequer a área de atuação. As pessoas enviaram currículos, fotos, cartas de interesse, enfim, todo material para uma possível seleção. Inicialmente, a situação foi muito impactante e triste, porque a minha ideia com aquele cartaz absurdo era alertar as pessoas sobre as irregularidades das relações empregatícias. Acreditei que as exigências rigorosas e preconceituosas e o baixo salário, funcionassem como um disparador crítico, mas me deparei exatamente com o que o que o trabalho denunciava: a decadente situação dos direitos trabalhistas e relações empregatícias no Brasil.

Os e-mails que chegaram eram de um público bem diverso, desde pessoas iniciando a vida profissional, como também outras já graduadas e especializadas. Não existia um padrão nos currículos recebidos. A rua é múltipla e as respostas nunca são óbvias. Principalmente quando tratamos de uma mensagem irônica, na qual há a iminência de tantas diferentes respostas possíveis e pouco controláveis. Essa característica própria da ironia me fez questionar os limites do meu discurso, pois nessa ação envolvi o outro pela primeira vez. Assim, baseado em princípios da estética relacional, o trabalho só acontece através da participação. Contudo, a diversidade das respostas que chegaram entre as esperadas,

desejadas e recebidas implicaram em uma imensa responsabilidade por significarem, a priori, uma importante disponibilidade de trocas de informação pessoal que remeteram seus dados pessoais atendendo a um dispositivo artístico instalado no trajeto comum do espaço público e urbano.

Em seu artigo “Negócio Arriscado: dispositivos para um circuito da ironia na arte contemporânea brasileira”, o crítico de arte e professor, Felipe Scovino (2009, p. 159), traz luz a essa questão ao apontar o trabalho *Volátil* de Cildo Meireles, que, ao ativar um circuito irônico, ele “transforma o espectador em sujeito ativo da ação, em elemento de um jogo sarcástico e – por que não? – perverso.” Vejo a ação *Perpétua* dentro desse mesmo enquadramento propositivo de um jogo cruel. Contudo, também entendo uma grande diferença entre essas ações: o trabalho de Cildo Meireles acontece em exposições de arte, local onde as pessoas têm plena consciência da participação no trabalho, já a minha ação aconteceu na rua, lugar onde os ativadores desse projeto não sabem que estão participando de uma ação artística.

A construção processual do trabalho se deu na rua, mas na sequência, ele é apresentado em exposições de arte. Colocá-lo para circular publicamente me levou a muitos dilemas éticos, na maneira como expor esse trabalho, sem ultrapassar a barreira de respeito com as pessoas que enviaram os *e-mails*. O ponto principal era a dúvida de como proteger a identidade das pessoas. Decidi velar todos os dados que pudessem ser referenciais (**Figura 2**). Ao apagar essas informações, houve uma revelação, pois essa operação inverte a lógica, ou seja, ao anular a identidade, não estamos mais discutindo aqueles indivíduos, mas sim, sobre o que representa o seu interesse nas vagas de estágio para a vida toda. *Perpétua* foi um trabalho muito importante em minha trajetória, pela circulação institucional que obteve. Participou de diversas exposições, como no Sesc Ribeirão Preto, via seleção por edital na 24ª Mostra de Arte da Juventude e na 31ª Bienal Internacional de São Paulo (**Figura 2**). Destaco o segundo caso, pela sua relevância no sistema de arte mundial. O trabalho compôs a instalação do coletivo indonésio Ruangrupa, que continha um karaokê, um brechó de roupas, uma biblioteca e uma exposição de arte. *Perpétua* encontrou-se nesta exposição junto com *Pernoite* (2013) do Raphael Escobar e o *Tilep Jaya (Vida longa ao roubo)* (2013) de Faisal R. Yeroushalaim.

A cada apresentação do trabalho, foi realizada uma ação de colagem de cartazes no espaço público da cidade que iria hospedá-lo, dessa forma, realizei em Campinas, Ribeirão

Preto, Grande São Paulo e no Porto, em Portugal. Ao todo recebi 112 e-mails com interessados nas vagas, eles eram expostos em pilhas, cada uma respectiva à cidade da ação, além de uma cópia do cartaz que ia para a rua.

Figura 2 - *Perpétua* em exposição na 31ª Bienal Internacional de São Paulo (2014).



Fonte: <<https://ruangrupa.id/ruru-31st-bienal-de-sao-paulo/>> Acesso em 30 jan. 2021

A estratégia criativa de criar um jogo perverso entre arte e vida cotidiana, para grifar uma discussão ainda mais cruel, tem como referência um artista que anda na linha tênue da discussão ética na arte contemporânea, o espanhol Santiago Sierra. O universo poético de Sierra gira em torno de múltiplas complexidades entre o ético e o estético, situação que variáveis vezes o coloca numa posição bastante questionada, o que não o torna menos potente. O discurso de sua obra tem um inimigo muito bem apontado: o capitalismo. Porém, é através da forma radical de seus trabalhos que o artista cria esse embate moral sobre a lógica do funcionamento do neoliberalismo. Em muitas de suas proposições, ele nos mostra o que evitamos ver, principalmente as relações mediadas pelo dinheiro que são expostas de forma crua, causando repulsa pela sujeira conceitual que as trocas monetárias representam. Em um dos seus trabalhos mais emblemáticos, *160 cm Line Tattooed on 4 People* (**Figura 3**),

Santiago Sierra contrata quatro prostitutas adictas em heroína – duas mulheres de cabelos negros e duas mulheres de cabelos louros – pelo valor de uma dose da droga, para participarem da proposição. Elas são contratadas para a gravação de um vídeo, no qual adentram o plano da gravação despidas da cintura para cima e se sentam de costas para a câmera, em cadeiras pretas. Então, um tatuador também entra em cena e as tatua com uma única agulha, riscando os tais 160 cm de linha nas costas das mulheres (GARCÍA-ANTÓN, 2002, p. 52).

Figura 3 - Santiago Sierra. *160 cm Line Tattooed on 4 People* (2000), El Gallo Arte Contemporáneo. Salamanca, Espanha.



Fonte:

<<https://www.tate.org.uk/art/artworks/sierra-160-cm-line-tattooed-on-4-people-el-gallo-arte-contemporaneo-salamanca-spain-t11852>> Acesso em 30 jan. 2021

Muitos dos trabalhos de Sierra recorrem a esse modo de ação radical para levantar o debate sobre a invisibilidade de determinados setores da sociedade e a exploração do trabalho humano ocorrida nos sistemas de troca econômica liberal. O artista concentra sua atenção sobre comunidades marginalizadas, que são as mais exploradas e esquecidas da sociedade. Sierra está atento a questões como a divisão entre o primeiro e o terceiro mundo, liberdade e mobilidade restringidas pela identidade nacional, controles de fronteira, políticas de migração, vício em drogas, profissionais do sexo, etc (GARCÍA-ANTÓN, 2002). Mas, para

efetivar a crítica de seu discurso artístico, contrata pessoas para realizarem tarefas inúteis, repetitivas ou degradantes. Desse modo, escancara a perversidade do capital, não se ausentando da culpa de estar imerso no próprio sistema que denuncia. Santiago Sierra apresenta uma poética que parte da apropriação do que tem de mais sórdido na sociedade, para que através de uma articulação estética, se revele a brutalidade das estruturas sociais. Produzir esse micro jogo perverso para apontar os problemas do macro, de modo análogo, foi a saída que também utilizei em *Perpétua*, quando me aproprio dos currículos de pessoas em situação de desemprego para conseguir efetivar o meu discurso questionador sobre o mercado de trabalho. Esse tipo de prática me define não apenas como um artista provocador, mas também como um artista que anda na corda bamba da contradição.

O confronto com esses dilemas éticos proporcionados por um dos meus primeiros trabalhos de arte contemporânea fez com que eu reavaliasse meus meios de atuação e proposição. Nesse momento decidi mudar a abordagem dos meus trabalhos, mas não mudar o direcionamento da crítica. O meu universo de interesses permaneceu no tensionamento das estruturas de poder e ideologia. Porém, a escolha que fiz foi de evidenciar a crueldade a partir da própria voz do impiedoso sistema econômico e político.

Em um grande salto temporal, saio de um dos trabalhos iniciais e conduzo a discussão para um trabalho realizado oito anos depois: a série *Arrivistas* (2020). A decisão de colocá-los expostos sequencialmente nesse estudo se dá pelo fato de demonstrarem essa mudança na abordagem, embora sejam trabalhos que se costuram por trazerem questões e formas semelhantes. *Perpétua* e *Arrivistas* constituem dois lugares da ação artística de minha poética pessoal na qual a perspectiva da relação com o outro, com o dado social tratado de modo crítico pode ser constatada. Assim, entende-se que se aplica a crítica e a autocrítica que bem envolvem a construção de trabalhos contemporâneos voltados para o fluxo urbano, de alguma forma alheios às regras sociais ou que visam manter a complexidade do questionamento proposto pela arte contemporânea bastante evidenciado em sua constituição.

Se em *Perpétua*, expus o próprio povo para destacar as mazelas dos vínculos empregatícios, em *Arrivistas* essa lógica é invertida. Recorro às declarações de mega empresários que, em suas próprias falas, revelam suas terríveis ideologias motivadas exclusivamente pelo dinheiro. A série surgiu no primeiro semestre de 2020, no começo da crise sanitária causada pelo vírus do COVID-19, quando em meio ao *lockdown*, me

encontrava com a circulação social reduzida, e saía de casa apenas para ir ao mercado e à banca de jornal para comprar cigarros. Em uma dessas saídas, me deparei com uma fila não convencional na porta da banca. Como reflexo das medidas preventivas para conter o vírus, apenas uma pessoa por vez podia entrar no estabelecimento. Assim, comecei a olhar as manchetes das revistas que estavam em destaque. Surpreendi-me ao ver que existiam diversas revistas temáticas de economia e negócios que apontavam as empresas que eram consideradas “vencedoras da crise” (**Figura 4**). Em apenas um mês de crise pandêmica, mega empresários a subverteram e a transformaram em lucro, o que é claramente assustador, mas não diferente do seu funcionamento comum. Eles são outro tipo de provocadores.

Figura 4 - Capa da revista ISTOÉ Dinheiro, nº 1167, 17 abr. 2020.



Fonte: <<https://www.istoedinheiro.com.br/edicao/1167/>> Acesso em 3 out. 2023.

O encontro que tive com essas manchetes despertou meu interesse em utilizar esses artigos como matéria conceitual de trabalho. Iniciei então, um processo recorrente em minhas pesquisas artísticas, que é a acumulação de material sobre determinado assunto que será tratado em um trabalho. Esse método consiste em abrir uma pasta no computador e despejar tudo o que encontrar de interesse desse universo, até que os caminhos da pesquisa indiquem a formalização e organização desta compilação. Comecei então, a colecionar as citações desses mega empresários que continham nas suas declarações algum otimismo de mercado causado por esse período tão desesperador da história. As pesquisas foram feitas em grandes portais on-line e renderam uma pré-seleção de trinta frases.

Com o material em mãos comecei a rascunhar possibilidades formais para o trabalho, sendo esse um ponto crucial de conexão entre *Perpétua* e a série *Arrivistas*. Desde esse trabalho inicial de 2012, desenvolvi um apreço por soluções plásticas de forte teor gráfico, recorrendo a essa saída diversas vezes, principalmente nos trabalhos que trazem a linguagem escrita. Com esta pesquisa, proponho intervenções artísticas que se camuflam na paisagem urbana, com inserções que podem passar despercebidas ao primeiro olhar, mas que geram dúvidas aos mais curiosos pela subversão da mensagem contida.

Em *Arrivistas*, retorno mais uma vez à solução de cartaz, que de certa forma, contém relações visuais com a peça gráfica de *Perpétua*. Mas agora, o cartaz traz outra lógica para efetivar seu discurso, se quando eu ofereci vagas de estágios vitalícios, o público era convidado a participar por existir um *e-mail* de contato, em *Arrivistas* a participação é outra, através da leitura crítica.

O cartaz criado em *Arrivistas* (**Figura 5**), recorre a um procedimento de diagramação para enviesar a leitura. Ele se configura por uma frase em destaque com letras maiores, e logo abaixo, com letras bem pequenas, a autoria da frase. Ao descontextualizar a frase de seu local de origem, ela ganha tom motivacional, mostrando um descompasso com o momento vivido em 2020. Ao ler a fonte e o contexto, é revelado o arrivismo do sistema político econômico capitalista. Ou seja, com essa proposta é grifado o interesse das grandes corporações, que em nada se parecem com aqueles da população. Das trinta frases selecionadas, escolhi a que considerava mais impactante para realizar o cartaz. A frase selecionada traz o depoimento do CEO da Taurus, indústria de armas de fogo, que, devido ao momento pandêmico, aumentou em 52% as suas vendas. Dessa forma o cartaz traz nas letras maiores: "VIVEMOS UM MOMENTO MÁGICO", e nas letras menores: "(Declaração de

Salesio Nuhs, CEO da Taurus, referindo-se ao aumento de mais de 50% nas vendas de armas de fogo no Brasil durante o primeiro semestre de 2020)".



Figura 5 - Arrivistas (2020), cartaz enviado pelo Ateliê 397.
Fonte: Acervo Pessoal.

Finalizei a peça no mês de julho de 2020, mas diferentemente do *Perpétua*, na qual os cartazes foram colados na rua como *lambe-lambes*, este novo cartaz circulou de outras maneiras. Principalmente por 2020 ter sido esse ano tão atípico devido à quarentena, fui tomado por questões éticas sobre sair para efetuar a colagem dos cartazes na rua. Se em 2012 o espaço público era tentador por me fazer sentir mais íntimo dele que no sistema de arte, em 2020 a história era outra devido a minha trajetória artística: agora recebo convites que ampliam as possibilidades de atuação e circulação do trabalho. Foi, então, neste mesmo período que a crítica de arte e curadora Thais Rivitti, responsável pelo espaço independente de arte contemporânea Ateliê 397³, me contatou para realizarmos uma ação virtual. O projeto era destinado a um trabalho que pudesse ser enviado por *e-mail*. Rivitti estava repensando outras formas expositivas devido ao fechamento dos museus e galerias, além do envio do trabalho também ser uma forma de agradecimento às pessoas que contribuem mensalmente com quantias em dinheiro para a manutenção do espaço. Pelo caráter do meu trabalho, ela acreditou que minha produção pudesse ter algo que se encaixasse nessa proposta. Assim apresentei para ela *Arrivistas*, e chegamos à conclusão que era um trabalho que funcionaria nessa plataforma. *Arrivistas* foi enviado pela conta de *e-mail* do Ateliê 397 para todos os colaboradores do espaço. Além do cartaz, a mensagem era acompanhada de um pequeno texto e também de instruções, caso alguém se interessasse em imprimi-lo. A mensagem era exatamente essa abaixo:

Gostaríamos de agradecer a cada um de vocês que atenderam ao nosso chamado, realizando doações e tornando possível a continuidade do Ateliê397 nestes tempos difíceis.

Reconhecemos neste grupo de apoiadores a presença de amigos novos e antigos, distantes e próximos, mas todos sensibilizados e com vontade de viabilizar o projeto do 397, que continua com seus princípios diretivos centrados na formação, na experimentação e na inclusão. Estamos já em novo endereço, na Rua Miranda de Azevedo, 1268, casa 1. Enquanto durar essa pandemia, porém, nossas ações continuam on-line.

Como gesto de reconhecimento de cada doação e de apoio às produções artísticas nestes tempos de pandemia, estamos presenteando nossos apoiadores com uma obra do artista Kauê Garcia (em anexo):

sem título #1 (série *Arrivistas*), 2020
impressão 4 cores
59,4 x 84,1 cm
tiragem ilimitada

³ Mais informações podem ser acessadas no site do espaço: <<https://ateli397.com/>> Acesso em 29 set. 2023.

Kauê Garcia é um artista que há anos frequenta o Ateliê397, tendo integrado diversos programas por aqui. Mais recentemente, fez parte do projeto 397flix.com. É com muita alegria também que comunicamos que ele será o primeiro artista a expor em nossa nova sede, tão logo possamos inaugurá-la propriamente. Na ocasião, ele vai mostrar cinco cartazes da série *Arrivistas* (incluindo este que segue em anexo), que compilam frases ditas por pessoas influentes, de diversas nacionalidades e ocupações, durante a pandemia de covid-19. À primeira vista, as citações chamam atenção por entrar em contradição com o clima trágico do alastramento da doença pelo mundo. Num segundo momento, percebemos que, embora pareçam fora do tom, as declarações revelam o funcionamento (perverso, mas rotineiro) do capitalismo que explora sentimentos como medo e insegurança tornando-os motores econômicos eficientes – como no caso dos fabricantes de armas.

Instruções:

O arquivo deve ser impresso no formato A1 (59,4 x 84,1 cm), em quatro cores, sobre um papel branco ou adesivo. Reproduzir preferencialmente na impressora do tipo Roland, pois o jato de tinta deixa uma trama reticulada no papel. Se a opção for o adesivo, recomenda-se colá-lo em um PS (chapa de poliestireno), geralmente disponível em gráficas comuns. Se escolher o papel (por exemplo, papel *banner*), sugere-se emoldurá-lo como um pôster.

Conseguimos.

Com (vocês) seguimos.

Um abraço,

Equipe do Ateliê397

Em *Perpétua*, as pessoas me enviaram *e-mails*, em *Arrivistas*, meu trabalho foi enviado para pessoas por essa mesma via. Além disso, ele foi encaminhado sob a chancela de um espaço de arte, fato que legitimou, junto ao texto introdutório do corpo do *e-mail*, aquele cartaz como um trabalho artístico. No primeiro, o cartaz se camufla, no segundo ele vem destacado. É uma inversão interessante, pois cria uma reflexão sobre as possíveis maneiras de circulação de um trabalho, e o quanto a mediação de uma instituição interfere na leitura do mesmo. O trabalho foi executado ao enviar os *e-mails*, mas algo ainda me provocava para pensar em novos desdobramentos que trouxessem o elemento da dúvida que permeia a intervenção urbana, que me é tão cara. Então recebi outro convite, desta vez da historiadora da arte e curadora Érica Burini, para um projeto destinado ao 3º Edital OMA de Curadoria, da OMA Galeria, então instalada na cidade de São Bernardo do Campo-SP. Esse edital é anual, e é destinado a jovens curadores que queiram propor uma exposição na própria galeria, mas, devido a pandemia, o edital foi reestruturado para ocupar a área externa, com o trabalho virado para a rua, para o espaço urbano. Essa ideia de tornar pública a mostra, me instigou pela minha história com esse tipo de ação.

Apresentei *Arrivistas* para Burini. Ela se interessou e então passamos a elaborar juntos o projeto de ocupação do espaço para nos inscrevermos no edital. Nenhum de nós conhecia

fisicamente a galeria. Então, o material que tínhamos para projetar era o encontrado na *internet*, e assim, pensamos na possibilidade de expandir a ideia de cartaz, pois não nos parecia funcionar naquela situação. Percebemos que a linguagem era muito importante de ser mantida, seguir essa linha de comunicação publicitária pela urgência da mensagem a ser transmitida. Essa pesquisa sobre a mídia a ser utilizada é muito importante, porque faz com que se conheça materiais novos, e, mesmo que não utilizados no momento, são abertas novas possibilidades criativas. Depois de pensar em soluções como banners e outdoors, chegamos na ideia de uma faixa (**Figura 6**). Uma única, ocupando toda a fachada da galeria, em uma dimensão que seria impossível de não ser percebida, mas com uma aparência totalmente urbana, o que geraria a tal dúvida sobre aquilo ser ou não um objeto artístico.

Figura 6 - Projeto para ocupação da fachada da OMA Galeria para inscrição no 3º Edital OMA de Curadoria (2020).



Fonte: Acervo pessoal.

Inscrevemos o projeto, fomos selecionados e premiados. Assim, nasceu o primeiro desdobramento de *Arrivistas*. Mandei confeccionar a faixa de lona em uma gráfica rápida. Com a dimensão de 70 centímetros de altura e 500 cm de largura, ela foi fixada com cabos de aço (**Figura 7**). A frase selecionada para estampar foi, nas letras maiores: "CRECEMOS EM TODAS AS CRISES", e nas letras menores: "(Declaração de Marcos Stefanini, CEO da Stefanini,

empresa de tecnologia que prevê o crescimento de 15% a 20% no seu faturamento em 2020.)". Essa frase específica não foi escolhida ao acaso para ser exposta em uma galeria, pois além dela cumprir seu papel original, o trabalho ganha uma nova camada que não existia anteriormente nos *e-mails* enviados. Ao colocar-lá na frente da galeria, que é um espaço comercial de arte, a frase tão otimista gera um atrito sobre o próprio posicionamento da OMA, já que em um olhar rápido se lê apenas: "CRESCEMOS EM TODAS AS CRISES", como se aquele discurso exposto na faixa fosse emitido pela própria galeria. Essa forma de crítica institucional, que propõe em uma galeria um trabalho com questões sobre a própria instituição que o recebe, me interessa muito como prática poética, pois gosto de levar o discurso ao limite. Interessa provocar o próprio sistema de arte. Essa nova camada discursiva, de tensionar a própria OMA, apareceu enquanto realizava minhas pesquisas para a construção de *Arrivistas*. Durante a busca por matérias que continham os "vencedores da crise", foi encontrado um artigo do jornal Folha de São Paulo, "Fechadas, galerias abrem mãos de sedes físicas, mas seguem vendendo na crise" (MORAES; BALBI, 2020, n.p.), no qual, em meio a depoimentos de galeristas que preferiram fechar suas galerias devido à pandemia, encontrava-se também declarações de galeristas que não fecharam, mas que se reinventaram para manter as vendas. Dentre os entrevistados, estava o galerista da OMA, Thomaz Pacheco, contando que devido a uma ação de vender trabalhos por um preço menor, ele tinha conseguido comercializar trinta e três obras na maior feira de arte contemporânea do Brasil, a SP-Arte, no ano de 2020, um número mais satisfatório do que as vinte e seis, vendidas no mesmo evento no ano anterior. Portanto, a OMA Galeria, de certa forma, realmente tinha crescido na crise, assim como anunciava a faixa que tomava toda a frente da galeria. Claro que tudo isso é puro sarcasmo, pois a OMA Galeria é um espaço de pequeno porte, fora do grande centro, ou seja, eles não são os arrivistas mirados no trabalho, mas pelo contrário, essa fala do Thomaz Pacheco, apenas mostra que estavam procurando uma forma de não fechar as portas em meio a crise. Mas existia latente essa possibilidade de leitura.

Figura 7 - *Arrivistas* (2020), faixa de lona, 70 x 500 cm, OMA Galeria.



Fonte: Acervo pessoal.

O exemplo da OMA Galeria, que reeditou seu edital para que ele pudesse acontecer nesse período da crise, é um reflexo de reações que ressignificaram todo o sistema da arte em 2020. Afetando não apenas as galerias, museus e feiras, como também conduziu artistas a pensarem em outras formas de produção e circulação de trabalhos. Percebe-se, com algum grau de novidade, a intensa migração para o ambiente virtual, uma área até então, pouco explorada, existindo poucas pessoas que mantinham um trabalho constante na *web* antes disso. Um dos exemplos mais sólidos de trabalho nesse campo no Brasil é o site *aarea.co*, idealizado e curado por Marcela Vieira e Livia Benedetti. AAREA, é uma instituição artística virtual, destinada a receber exposições em seu *site*, com duração média de um mês, e após

esse período o trabalho sai do ar para dar lugar a um novo. A página recebe os trabalhos sem nenhuma forma de mediação ou texto, o visitante é conduzido apenas a experimentar o espaço e as relações nele proporcionadas. Até o momento já receberam trinta e duas exposições, contando com nomes como Nuno Ramos, Roberto Winter, Mayana Redin, Bruno Moreschi, Grupo inteiro, Lais Myrrha, Jac Leirner, Kenneth Goldsmith, entre outros.

As criadoras do AAREA ganharam destaque no meio artístico, devido ao foco em proposições virtuais ocorridas em 2020. Vieira e Benedetti foram convidadas para falas públicas, curadorias e também para ministrar um curso virtual pelo SESC - Avenida Paulista, chamado “Virtualizando processos artísticos”, entre setembro e novembro de 2020. Era gratuito e não exigia uma experiência prévia com arte virtual, mas existia uma seleção prévia realizada via análise de portfólio. Minha inscrição foi aceita e assim comecei a discutir as minhas proposições com as curadoras. Ao apresentar a série *Arrivistas*, me estimularam a fazer o exercício de adaptar a apresentação desse trabalho para a *internet*. Inicialmente não foi fácil, por exigir uma noção de programação, que não tenho, mas me concentrei em primeiramente formalizar a ideia, para depois procurar auxílio de alguém do campo especializado para a confecção do trabalho.

Depois de muito me empenhar para entender as outras possibilidades que o ambiente virtual proporciona, redesenhei *Arrivistas* para o projeto funcionar na forma de um site. As características próprias da *internet*, como a ideia de *hyperlink*, o direcionaram para uma formalização que consiste em 11 telas que se alternam em *looping*, cada tela contém uma frase diferente, com as cores do fundo e das letras se alterando. Como se fosse uma sequência de 11 cartazes. No *site*, as declarações não vêm acompanhadas da autoria como na faixa e no cartaz, ou seja, não há aquela proposta de diagramação entre letras maiores e menores. No entanto, ao clicar sobre a frase, o usuário é redirecionado ao artigo do qual foi retirada a citação. Cada frase contém um esquema de cor específico, que se refere exatamente às cores do logotipo da empresa abordada naquela tela.

Com essa ideia formatada, recorri à ajuda de um profissional da área da computação, para entender se o projeto era viável. Essa era a minha grande questão: como fazer funcionar algo que até então está no campo das ideias, principalmente por se tratar de uma nova mídia a ser descoberta. Após me reunir com a programadora Luísa Burini, compreendi melhor o funcionamento dessa plataforma e obtive uma resposta positiva sobre a viabilidade do projeto. Dessa maneira, surgiu o último desdobramento da série *Arrivistas*, um site que

nomeei *A Fonte* (**Figura 8**), que podia ser visitado no endereço <https://afonte.tiiny.site/>. Por ser um trabalho composto por letras e fundos coloridos, existem diversas saídas para ele.

Figura 8 - A Fonte (2020), site.



Fonte: <<https://afonte.tiiny.site/>> Acesso em 30 jan. 2021.

Propor esse trabalho a partir da tradução para o universo virtual se mostrou muito importante para compreender os limites e as possibilidades de cada meio, de cada tecnologia, esta concepção encontra eco na edição "O meio é a mensagem", uma apresentação da famosa obra "Para entender a mídia" de Marshall McLuhan, considerada coautoria com o designer Quentin Fiore devido à atuação da construção gráfica que não apenas auxilia a compreensão do texto, mas efetivamente participa da escrita. As discussões sobre consumo, as transformações das sociedades capitalistas e a natureza da mídia de comunicação em massa também são muito pertinentes à minha pesquisa (MCLUHAN; FIORE, 2018).

O que pude perceber no processo de concepção e circulação de *Arrivistas* é que cada linguagem contém sua própria poesia e potência e que por esse caminho passava a

estabelecer uma ligação duradoura entre forma e discurso, essenciais para a construção de um corpo de trabalho.

Em 1977, o crítico, curador e professor Walter Zanini, em parceria com o artista, curador e professor Júlio Plaza, ambos leitores de McLuhan, curaram a exposição *Poéticas Visuais*, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP). A mostra já trazia luz sobre a utilização de novas tecnologias na arte contemporânea, em um trecho do catálogo podemos ler:

“Poéticas Visuais” concentra-se, portanto, nos múltiplos *media* que se valem, alternada ou simultaneamente, da imagem como palavra. A mostra oferece vasta cobertura dos recursos tecnológicos hoje manipulados, instrui sobre a variedade das pesquisas no campo da intersemioticidade, revela novas investigações estruturais da palavra e da imagem, confronta, em suma, a criatividade desta teorização/prática não submetida aos condicionamentos da obra tradicional. (ZANINI, 1977, n.p.)

Poética Visuais de Zanini e Plaza trazia à tona as experimentações artísticas com as novas tecnologias, em uma forma de arte que refletia o seu tempo. Em 2020, as produções virtuais também refletem o seu período, obviamente, embora o façam de outra forma, já que a debandada para as experimentações na internet não foi apenas uma questão tecnológica, mas uma resposta para a situação imposta pela crise da COVID-19, na qual a migração para o espaço virtual, se tornou uma saída para circular trabalhos de arte em uma época em que a circulação física pelos espaços expositivos foi reduzida ou interrompida. A *Fonte* é um trabalho que reflete essa característica e, além disso, também se utiliza da crise sanitária como matéria discursiva.

Em *Perpétua*, as identidades encontradas nos currículos expostos foram veladas, e com esse recurso, vislumbrou-se apresentar um trabalho crítico sobre as relações empregatícias no Brasil, mostrando através do interesse em vagas de estágios que podemos considerar opressoras, as muitas questões problemáticas que nesse meio. Assim, entendo que evidencio meu interesse por essa discussão em torno das classes sociais, na problematização e envolvimento direto dos trabalhos atentos à questão sobre quem emprega e quem é empregado, e no que isso implica nas relações humanas, através dessas estruturas de poder. Por essa linha de pensamento, também encontramos nos *Arrivistas* esse tensionamento de classe social. O trabalho sugere que esse avanço comercial e financeiro estampados nas frases de multimilionários ouvidos pelas revistas, está à serviço do neoliberalismo e suas fórmulas com a camada ética que este sucesso encapsula, que

subvertem a crise sanitária e o desespero da população, em lucro financeiro. Se em *Perpétua*, é velado o nome das pessoas que enviaram e-mails, em *Arrivistas*, o nome dos autores das declarações apropriadas, são escancarados, sem nenhum pudor ou receio.

Mesmo após oito anos, a provocação proposta pelo trabalho ainda se mantém e caminha na direção crítica sobre o que se pretende questionar, que é o sistema capitalista. Mas ela caminha em direção à ideia de mirar a crítica diretamente ao que é questionado, fugindo da ação de recorrer aos explorados para suportar o argumento. Em outras palavras, um inimigo que há muito tempo é claro para mim, que são as instituições de poder. Provocar quem deve ser provocado.

1.1 Provocando a dúvida

Trabalhos de arte que recorrem ao recurso discursivo da ironia caminham no fio da navalha da sua compreensão. As mensagens entram nesse "limbo entre o 'dito' e o 'não dito'", conforme as palavras de Felipe Scovino (2009, p. 160), na citação trazida anteriormente. Um dos elementos da potência da arte contemporânea está nesta possibilidade de se romper com o olhar normativo, que busca informações já codificadas e de leitura rápida, para propor a dúvida. Através da experiência de veladura das identidades em *Perpétua*, me atentei a essa operação. Ao velar algo, outra coisa se revela pela ampliação de possibilidades de compreensão. Por meio dessa lógica, de propor a dúvida através de velar e revelar, realizei em 2013 um trabalho chamado *Tensionar reflexão em tempo de resumo* (**Figura 9**), que traz exatamente esse procedimento.

Figura 9 - *Tensionar reflexão em tempo de resumo* (2013), fotografia, 40 x 60 cm.



Fonte: Acervo pessoal.

O trabalho é apresentado como uma fotografia impressa em papel algodão, na medida de 40 centímetros de altura, por 60 cm de largura. Essa fotografia é o registro de uma ação realizada em Junho de 2013, durante o 1º Grande Ato contra o aumento da tarifa de ônibus em Campinas-SP, momento histórico da história da luta popular recente no Brasil⁴. Após os aumentos das tarifas do transporte público, muitas pessoas articuladas - inicialmente pelo Movimento Passe Livre - através das redes sociais, ocuparam as ruas de São Paulo com protestos para barrar o aumento das passagens. Aos poucos, as ruas do Brasil todo foram tomadas, as reivindicações já não seguiam uma agenda política ou um direcionamento específico. O que fez com que as manifestações perdessem seu sentido original, para se direcionar para o fenômeno perigoso que ficou conhecido como "O Gigante Acordou", e desembocou na ascensão de uma forma de expressão política de extrema direita no Brasil (SANTOS PRADA, 2015).

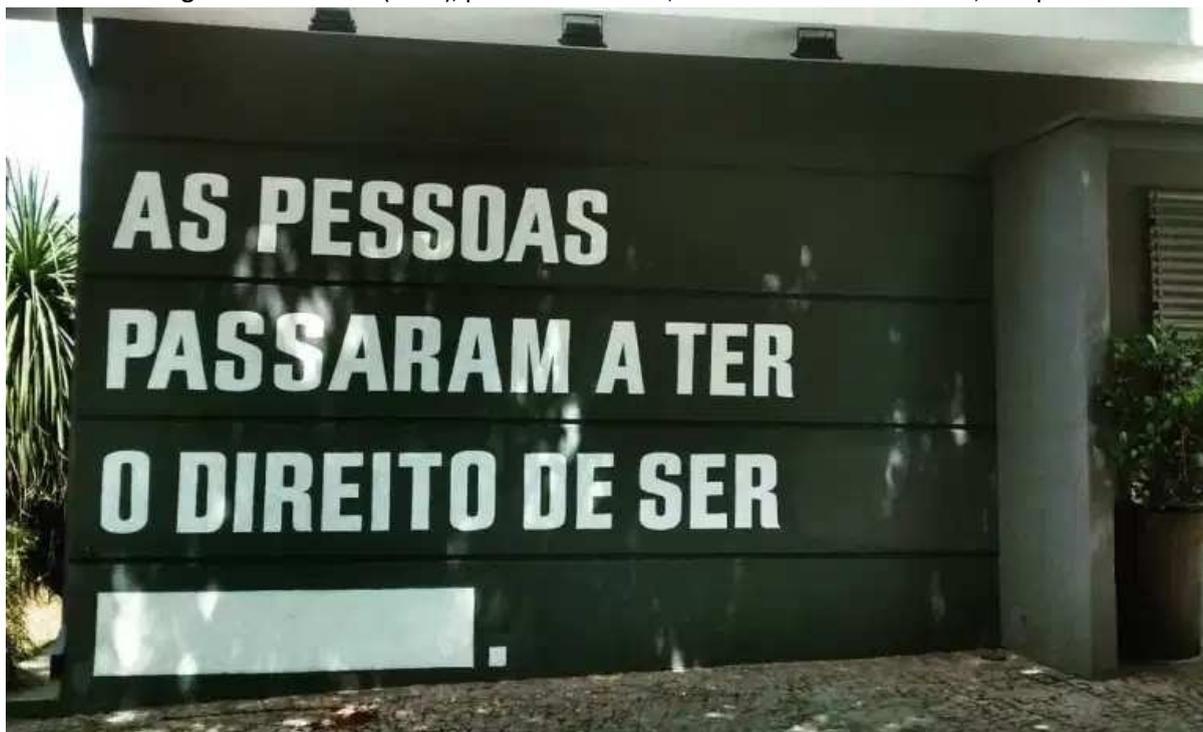
⁴ PROTESTO de Campinas reúne 35 mil, inicia em paz, mas acaba em conflito. **G1 Campinas e Região**, 26 jun. 2013, atualizado em 22 nov. 2013. Disponível em: <<http://g1.globo.com/sp/campinas-regiao/noticia/2013/06/protesto-de-campinas-reune-35-mil-inicia-em-paz-mas-acaba-em-conflito.html>> Acesso em 10 fev. 2021.

Os manifestantes desenvolveram uma estética de protesto, marcada pela recorrência dos cartazes com mensagens escritas. Nas redes sociais era muito comum as pessoas postarem fotografias de seus cartazes e de outras pessoas que encontravam nos atos. As mensagens eram controversas, do cômico ao assustador, do libertário ao fascista. Essa escolha pelas mensagens superficiais, remetia ao modo de comunicação derivado das redes sociais e suas ideias expressas, em sua maioria composta por frases curtas e sem aprofundamento. Como o cartaz foi uma saída recorrente em meu trabalho, tanto pela efetividade da linguagem, como pelo baixo custo de confecção, resolvo fazer um, visando aqui também problematizar as camadas de informação que sua rapidez proporciona ou põe em dúvida. O conceito era ir pela contramão do senso comum. Adensar o problema da dubiedade própria da comunicação, apropriada pelos meios sociais digitais ou não que tem constituído boa parte das relações da sociedade contemporânea. Na ação proposta, me camuflo em meio à multidão, para então erguer um cartaz com a frase: “RESUMO TUDO QUE TENHO A DIZER EM APENAS UMA PALAVRA: ██████████”. Ao esconder exatamente a palavra que definiria todo o tom do discurso, o que proponho é que cada leitor complete a frase. Cria-se assim, um outro tempo para a compreensão. Diferentemente das ideias resumidas dos outros cartazes, esse estimulava a reflexão por intermédio da dúvida.

Na fotoperformance *Tensionar reflexão em tempos de resumo*, me aproprio da ideia de cartaz e introduzo a dúvida ao colocar uma mensagem com veladura. Este modo de articulação retoma a série intitulada *otohnaC* (Figura 10 e Figura 11) de 2015, que consistiu na pintura de uma frase na fachada da Galeria Eduardo Fernandes, Campinas-SP, e seis modelos de cartazes, também com frases, dispostos no espaço expositivo em pilhas com três mil cópias de cada, podendo ser retirados livremente pelos visitantes da exposição. A pintura da fachada e os cartazes trazem frases que levantam questões sobre o canhotismo na história e sua terrível perseguição. Porém, volto à veladura, ao esconder todas as vezes que a palavra canhoto aparece, resultando nas frases listadas abaixo:

- AS PESSOAS PASSARAM A TER O DIREITO DE SER ██████████.
- SER ██████████ É FAZER ESFORÇO PARA COISAS BANAIS.
- AS RELIGIÕES OFERECEM CHANCELA DE PESO AO PRECONCEITO COMO OS ██████████.
- PARA OS ██████████ SÓ RESTA DUAS OPÇÕES: OU DESMUNHECAM OU APRENDEM A LIDAR COM ESSA DITADURA.
- NA IDADE MÉDIA SER ██████████ ERA PASSÍVEL DE PENA DE MORTE.
- EM UM PASSADO NÃO DISTANTE PROFESSORES REPREENDIAM ALUNOS ██████████.
- INÚMEROS ██████████ MUDAM FORÇADAMENTE POR PRESSÃO DO AMBIENTE.

Figura 10 - *otohnaC* (2015), pintura na fachada, Galeria Eduardo Fernandes, Campinas-SP.



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 11 - Cartazes da série *otohnaC* (2015), impressão em *offset*, 59,4 x 84,1 cm.



Fonte: Acervo pessoal.

As frases são retiradas de matérias de revistas contemporâneas que abordavam o canhotismo, que é o nome dado para as pessoas que utilizam predominantemente o lado esquerdo do corpo, principalmente a mão. Ao ler essas matérias, selecionei as frases que tinham mais força isoladamente para compor os cartazes e a intervenção na fachada. Quando a palavra "canhoto" é velada, a discussão se expande para todo o campo das

camadas oprimidas pelas estruturas de poder e conhecimento homogeneizantes e castradoras das singularidades, ampliando o debate para uma visão das micropolíticas, sobre as quais trago as palavras de Katia Canton, em "Da política às Micropolíticas":

Antes da queda do Muro de Berlim, o mundo parecia organizado entre direita e esquerda, capitalismo e socialismo. Hoje com a dissolução desses contornos claros entre os Estado-Nações, os partidos e suas posições políticas, criaram-se muitos outros focos, e esse exercício político passa a se dar de nova maneira. Artistas e pensadores substituem a noção de Política com "P" maiúsculo mesmo, pelas micropolíticas -a saber, uma atitude focada em questões mais específicas e cotidianas, como o gênero, a fome, a impunidade, o direito à educação e à moradia, a ecologia, enfim, tudo aquilo que nos diz respeito e nos faz viver em sociedade. (CANTON, 2009, p. 15)

Agregando a esse conceito, trago a abordagem de Félix Guattari e Suely Rolnik (1996) direcionado pela ideia de micropolítica, ou "Revolução Molecular", como chamam, quando abordam a ideia de que um poder hegemônico produz indivíduos serializados, padronizados e massificados, e que para aqueles que não adotam o comportamento padrão existem três destinos: a segregação, a culpabilização e a infantilização. Um plano de invisibilidade para todos que não se encaixam na máquina capitalista. Guattari pontua sobre uma mudança de paradigma das lutas sociais dentro desse novo conceito de luta pela existência e direitos, desenvolvida por diversos grupos autônomos:

O questionamento do sistema capitalístico não é mais apenas do domínio das lutas políticas e sociais em grande escala, mas também de tudo aquilo que agrupei sob o nome de "revolução molecular". É evidente que a revolução molecular não se restringe às minorias, mas a todos os movimentos de indivíduos, grupos, etc. que questionam o sistema em sua dimensão da produção de subjetividade. (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 139)

A interpretação mais recorrente que ouvi das frases, era feita por uma ótica da causa LGBTQIA+, da qual acredito ter sido guiada também pelas cores dos cartazes, cada um de uma cor diferente, sendo possível uma leitura de arco-íris, símbolo da causa. Esse não era o foco dos cartazes, as cores não continham um significado específico, foi apenas a forma escolhida para atrair a atenção de quem o olhasse. Existiram outras interpretações também, mas sempre por esse viés de um recorte social de uma população que sofre discriminação. Esse sim, era o ponto do trabalho, não importava se identificariam a questão do canhotismo, esse foi apenas o pontapé inicial para alcançar uma discussão mais abrangente sobre os desvios das normas vigentes. Em *otohnaC*, busco trazer para o debate a reflexão sobre as múltiplas formas de opressão que encontramos na sociedade e que ainda se encaixam naquelas lacunas apresentadas.

Entendo que essa forma de pensar a política através das micropolíticas e as ações do cotidiano, é uma característica muito forte da minha geração que formou sua consciência política nos anos 1990, quando, logo após a queda do Muro de Berlim em 1989, e também do fim das ditaduras militares na América Latina, com as fronteiras borradas entre esquerda e direita, pelo colapso soviético e dos Estados socialistas com o prevalecimento do neoliberalismo em âmbito global, já havia outros modos de pensar a sua participação política, além das tradicionais, feitas pelos partidos e pelos sindicatos. Esse desencanto com a via institucional conduziu os jovens para uma prática mais horizontalizada guiada pelos posicionamentos anarquistas, disseminados pelas novas mídias de conectividade internacional, como se destaca o *site* Anarkismo.net fundado em 2005, desenhando assim a quinta onda de disseminação do anarquismo (PEDRO, 2012).

Eu não fugi disso, tive uma construção ideológica pela cultura popular urbana, que conduzia o jovem interessado em subversão para as subculturas, como: *punk*, *skate*, *pixação*, *hip hop*. Hoje entendo que esse posicionamento era impulsionado muito mais pela ação do que pela teoria, era uma urgência de mostrar a sua indignação sobre algo que o oprimia. São grupos que sempre ocuparam o espaço público, mesmo com todas as adversidades e o controle que possam existir. Então, se manifestar era lutar por habitar aquele espaço, para propor suas subjetividades. Quando vivi esse período, me lembro que os inimigos eram muito definidos: o imperialismo, o racismo, a globalização, o machismo, o capitalismo, a repressão policial, a proibição das drogas e do aborto, o descaso do poder público. Gilles Deleuze (2003, p. 328, tradução nossa), em um breve texto "Resposta a uma questão sobre o sujeito", nos orienta sobre os conflitos na abordagem de teorias e a constituição de novas formulações:

Mas, precisamente, não basta opor os conceitos, uns aos outros para saber qual é o melhor. É preciso confrontar os campos dos problemas aos quais eles respondem, para descobrir sob quais forças os problemas se transformam e exigem, eles mesmos, a constituição de novos conceitos. Nada do que os grandes filósofos escreveram sobre o sujeito envelhece, mas é a razão pela qual nós temos, graças a eles, outros problemas a descobrir ao invés de fazer "devoluções" que mostram somente a nossa insuficiência em lhes acompanhar. A situação da filosofia não se distingue fundamentalmente aqui daquela das ciências e das artes.

Carrego em minha produção traços muito presentes dessa juventude subversiva dos anos 1990 e 2000, que acreditava nos métodos da ação direta para propor essa "constituição de novos conceitos", nas palavras de Deleuze. No entanto, se na cultura de rua o foco era a

mensagem mais direta possível, em minha produção artística recorro à urgência, mas mudo o apelo para uma leitura mais truncada, com camadas de compreensão. Experimentações na linguagem para criar dispositivos artísticos que sejam disparadores de dúvidas. Essa abordagem se dá principalmente quando o trabalho é formalizado a partir da apropriação de algo que já faz parte do cotidiano, mas através de alguma alteração no seu procedimento padrão, ele gera um ruído e um estranhamento na recepção do que é comunicado normalmente. Pode ser uma alteração em um cartaz, um campo de futebol, uma vaga de estacionamento, uma palestra, uma vitrola, etc. Todos esses citados, inclusive já foram materiais de trabalho. Trazer complexidade conceitual através da apropriação e ressignificação do que é banal é um dos modos pelos quais percebo constituir-se minha produção ao longo dos anos.

Em *Reajuste* (**Figura 12**) de 2012, por exemplo, um relógio de parede é apropriado. Desses mais comuns, analógicos, redondos e com ponteiros. A inserção da dúvida vem de outra forma. Ao invés de velar alguma informação já oriunda do relógio, agora, a operação é contrária, com a inserção de novos dados. Em um relógio comum, encontramos a demarcação de doze horas, naquele preparado em *Reajuste*, encontra-se dezesseis horas. Essa alteração no objeto dispara questionamentos sobre padrões de medições e suas improváveis dilatações. Ao interferir sobre o que seria a medida de um dia, é sugerida a possibilidade de novas percepções perante a nossa própria racionalização temporal. Todas as vezes que expus esse trabalho, o instalei como um relógio comum, e não como uma obra de arte. Era interessante que ele se perdesse no ambiente e que fosse encontrado fortuitamente quando alguém o procurasse para se orientar sobre o horário.

Figura 12 - *Reajuste* (2012), intervenção em relógio, 30 x 30 cm.



Fonte: Acervo pessoal.

1.2. Provocando a lei

...o desejo de compreender, em um único ato, a urgência da vida e a transcendência almejada pela expressão estética...

(Sônia Salzstein)

A escolha por uma poética provocadora e de enfrentamento faz com que alguns trabalhos tropecem na fronteira entre a legalidade e a ilegalidade. Essa postura traz a inspiração dos movimentos contraculturais que citei acima, mas também bebe muito na fonte de artistas dos anos 1960 e 70, que borram as fronteiras entre arte e vida, levando seus processos criativos para algumas situações limites. A relação entre arte e contravenção é a grande motivação dessa parte do estudo, não a partir de uma visão romantizada do crime pelo crime, mas antes a partir da perspectiva de procedimentos artísticos insurgentes que, para a efetivação de sua proposição, percorrem alguns caminhos ilegais. Para abordar essa questão, é essencial retornar à compreensão filosófica da importância do romper com as leis impostas como uma forma de transgressão criativa, que sugere a expansão da normatividade, a indagação sobre as regras e uma possibilidade de outro futuro, como sugere o artigo de Gaspar Paz, Aline Miklos, Olgária Matos e Dominique Chateau (2016, p. 1):

Neste jogo de forças, observamos que a transgressão emerge de uma espécie de saturação diante de situações-limite, visto que a ação de transgredir põe em cena o extravasamento das relações, seja mediante um ímpeto novo de imaginação e criatividade, seja pela suspensão dos acontecimentos. Assim, a ideia de transgressão pode ser considerada como impulso de transformação em situações variadas, já que reacende o espírito crítico através daquilo que Blanchot chamou de *princípio de contestação* e que se define como um esforço de pensar e agir de um modo outro.

O artista como contraventor, é evocado aqui a partir de uma perspectiva de embate à cultura dominante. Trabalhos de arte que buscam tensionar a estrutura da sociedade disciplinar, ao atuarem com proposições que quebram as leis. A arte atuando novamente como forma de micropolítica, mas dessa vez trazendo a ilegalidade como matéria discursiva. Articulados com um forte teor de crítica social para se tornarem disparadores de discussões éticas ao sustentarem discursos desobedientes à norma.

Quando pensamos nesta relação entre a arte e a contravenção aqui no Brasil, somos levados para uma figura central para essa discussão que é Hélio Oiticica, artista que transitou entre a boêmia e a marginalidade carioca e, nesse fluxo, trouxe o conflito entre os sentidos ético e estético da produção em artes visuais para um novo lugar de pesquisa. Sua atuação neste campo se deu de forma contundente, por meio de proposições nas quais cria um olhar próprio, que desencadeou um pensamento significativo para a realidade brasileira: o artista como anti-herói, o artista que transita entre a criminalidade e o circuito artístico. Como ele mesmo pontuava:

Na verdade, o crime é a busca desesperada da felicidade autêntica, em contraposição aos valores sociais falsos, estabelecidos e estagnados, que pregam o 'bem-estar', a 'vida em família', mas que só funcionam para uma pequena minoria. Toda a grande aspiração humana de uma 'vida feliz' só virá à realização através de grande revolta e destruição: os sociólogos, políticos inteligentes, teóricos que o digam! (OITICICA, 1986, p. 82)

Esse posicionamento radical de Oiticica perante a ideia do crime como combate aos valores da vida burguesa aparece abertamente em alguns de seus trabalhos. Como o seu famoso *Bólido caixa nº18-B33* (1966) (**Figura 13**), trabalho que homenageia seu amigo - e fora da lei - "Cara de Cavalo", morto com mais de cem tiros disparados pela polícia do Rio de Janeiro. Posteriormente, em 1968, Oiticica cria a bandeira-poema com uma serigrafia com os dizeres "seja marginal seja herói" (**Figura 14**), e a imagem de outro criminoso morto, dessa vez, Alcir Figueira da Silva, que preferiu se suicidar a se entregar à polícia, atitude louvável perante a ética do crime e também para Oiticica, que o eternizou por este motivo (STRECKER, 2021). A bandeira virou um de seus trabalhos mais memoráveis, e foi utilizada por Caetano

Veloso, Gilberto Gil e os Mutantes, na cenografia do famoso show da Boate Sucata em outubro de 1968, que resultou na prisão dos músicos e depois no exílio dos mesmos (VELOSO, 2008). Estes trabalhos de Hélio Oiticica trazem em sua realização uma infração verdadeira à lei, pois podem ser lidos como apologias de crime ou criminoso (art. 287), dessa forma, Oiticica deixa de fazer homenagem ao seus amigos que perante aos olhos da sociedade e da lei eram já vistos como criminosos, e através de sua obra torna-se um também (DINIZ, 2012).

Figura 13 - Hélio Oiticica. *B33 Bólido caixa nº18 "Homenagem a Cara de Cavalo"* (1965-1966). Madeira, fotografias, nylon, vidro, plástico e tinta, 40 x 30,5 x 68,5 cm. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ).



Fonte: <<https://www.artsy.net/artwork/helio-oiticica-b-33-bolide-caixa-18-homenagem-a-cara-de-cavalo>>. Acesso em 10 fev. 2021.

Figura 14 - Hélio Oiticica. *Bandeira-Poema [Seja marginal, Seja herói]* (1968). Serigrafia sobre tecido, 93 x 114 cm, Edição de 250. Coleção Eugênio Pacelli. Foto Jaime Acioli.

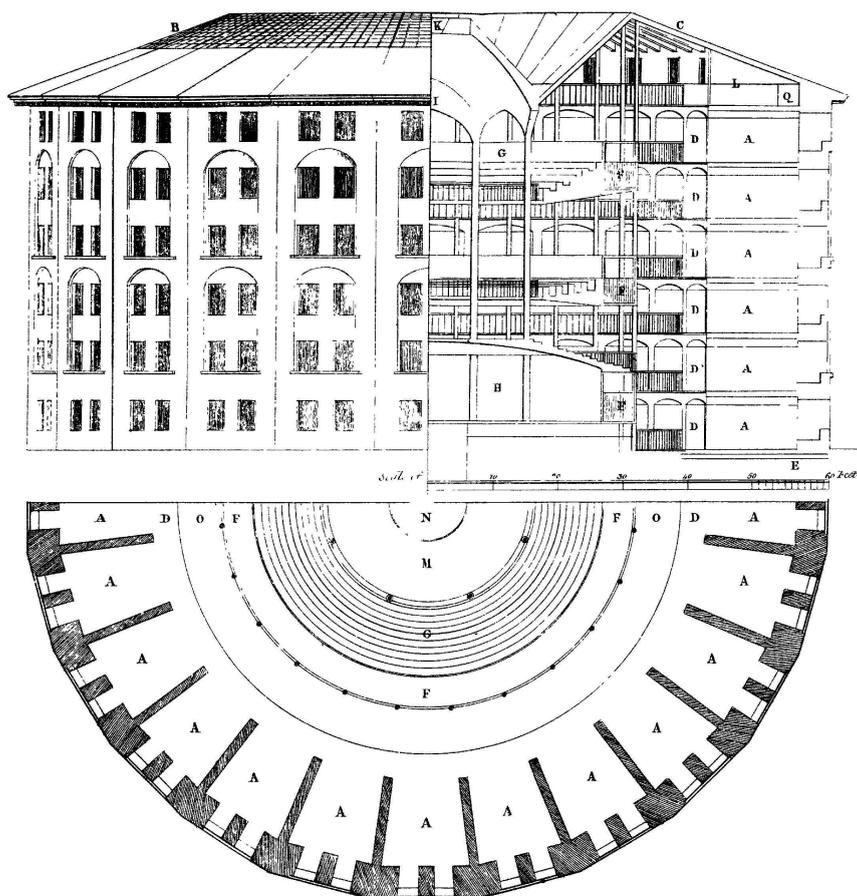


Fonte: <<https://mam.rio/obras-de-arte/por-que-homenagear-bandidos/>>. Acesso em 3 out. 2023.

No caso do Hélio Oiticica, a sua ilegalidade não é apenas um resquício processual, mas traz conceitualmente o assunto do crime como discussão. O seu posicionamento político é transparente, tanto em sua obra como em suas palavras: “Não sou pela paz; acho-a inútil e fria - como pode haver paz, ou se pretender a ela, enquanto houver senhor e escravo?” (OITICICA, 1986, p. 82). Esse tipo de afirmação rebate não só os ideais da vida burguesa, como também todo o espírito pacifista que embalava a geração *hippie*, contemporânea de Oiticica, cujo espírito é lembrado pela expressão “Paz e Amor” (COELHO, 2017). O artista com essa visão crua da sociedade de sua época, estimula a resistência, a ruptura dos valores morais através de dispositivos estéticos que propõem um outro olhar para arte e para o mundo. É de muita importância destacar que Oiticica produziu essas obras no contexto da Ditadura Militar, quando os artistas miravam suas críticas para esse inimigo comum, e que qualquer discurso dessa natureza encontrava uma outra forma de leitura por parte do poder, com censura e repressão.

O ato de desafiar as estruturas de poder era parte essencial do discurso embutido nas obras de Hélio Oiticica, o que nos possibilita encará-las como dispositivos de liberdade em meio a uma sociedade disciplinar. A sociedade disciplinar, segundo Foucault (1999, p. 241-250), configura-se por três meios fundamentais: o medo, o julgamento e a destruição, nos tornando, assim, nossos próprios censores por receio das consequências que nossos posicionamentos possam acarretar. As sociedades disciplinares recorrem predominantemente aos modelos panópticos de arquitetura (**Figura 15**) e ao confinamento, que encontramos em instituições como a escola, o hospício, o quartel, a prisão, a fábrica, em formações arquitetônicas que geram o receio contínuo de sermos vigiados, o que intimida nossa disposição para ações contestatórias. A imagem que trago abaixo apresenta uma planta arquitetônica da estrutura de um panóptico idealizado pelo filósofo e jurista, Jeremy Bentham. (FOUCAULT, 1999, p. 278)

Figura 15 - Planta da estrutura do Panóptico idealizado por Jeremy Bentham (desenho do arquiteto inglês Willey Reveley, 1791)



Fonte: <<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Panopticon.jpg>>. Acesso em 10 fev. 2021.

Esses dispositivos de liberdade criados por Hélio Oiticica, negam a obediência da sociedade disciplinar, apontada por Foucault. O artista não se intimidou com a repressão que existia no período e ergueu suas bandeiras, tanto no sentido figurado, como de hastear bandeiras, e levou a discussão até às últimas consequências ao deslocar suas proposições para ambientes não confinados e não destinados à arte, como a própria rua e o morro, o que podemos compreender que contém tanto essa vontade de conectar a vida e a arte de forma total, como se apropriar das frestas desse sistema opressor e vigilante.

Artistas que levantam bandeiras, posicionando-se publicamente através de trabalhos que trazem questões que são tabus para a sociedade, me despertam interesse por apresentarem meios de provocação à cultura normativa. Levar o debate de certos assuntos à esfera pública se faz urgente. Por este motivo, em 2015, literalmente ergui uma bandeira no trabalho chamado *Enga(n)jado* (**Figura 16 e Figura 17**). Ela tem as medidas de 120 centímetros de largura, por 70 centímetros de altura e um mastro de 150 centímetros. O tecido da bandeira é formado por três mil pontas de cigarros de maconha do meu próprio consumo. O seu processo de construção foi longo, cerca de três anos, durante os quais adquiri o hábito de juntar todas as "baganas"⁵ dos baseados que fumava. Quando consegui um bom número delas, comecei a manufaturar, colando uma ponta na outra, até criar uma malha composta por resíduos de papel de seda e de maconha.

⁵ A expressão se refere ao material residual do cigarro de maconha: um fragmento queimado de papel para enrolar e uma pequena porção carbonizada do conteúdo.

Figura 16 - *Enga(n)jado* (2015), 3 mil pontas de cigarro de maconha e mastro, 120 x 70 cm.



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 17 - *Enga(n)jado* (2015), 3 mil pontas de cigarro de maconha e mastro, 120 x 70 cm. (detalhe)



Fonte: Acervo pessoal.

Construir a bandeira, com o material que sobrava de baseados, foi uma forma que encontrei para discutir o assunto da legalização da maconha através da própria materialidade do objeto. A ideia de levantar uma bandeira sugere um símbolo de extremo comprometimento e envolvimento com a causa defendida, como encontrado nas torcidas organizadas, nos partidos políticos, nos movimentos sociais, etc. Por esse motivo, decidi que não iria simplesmente abordar discursivamente a legalização das drogas, mas sim, construir uma bandeira que em seu material concentre a intensidade da luta. Engajamento necessita de tempo, dedicação e coragem. A construção dessa bandeira foi a tentativa de unir a forma e o conteúdo de maneira sintética. Está tudo ali, apresentado através de três mil pontas de cigarros de maconha coletadas durante três anos por um único usuário.

Quando trago a discussão da legalização das drogas através do meu próprio uso, a ideia é levar para o debate público algo que sempre foi realizado no âmbito privado. Desde 1998 sou usuário de maconha, são mais de vinte anos de uso e, conseqüentemente, são mais de vinte anos me escondendo para fazer algo. Eu me escondi dos meus pais, me escondi da polícia, me escondi das câmeras de segurança, me escondi dos seguranças, me escondi de alguns amigos e da família. Eu me escondi em vielas, me escondi em terrenos baldios, me escondi em ruas escuras, me escondi em banheiros, me escondi em casas abandonadas, me escondi na escola, me escondi na Unicamp. Eu me escondi a vida toda para encontrar alguns momentos de sossego. Pura contradição. Culpa dos interesses que a lei instituída resolve acolher.

A proibição gera uma forma de adaptação social, que conduz usuários e traficantes, forçadamente às atividades consideradas marginalizadas. As pessoas se disfarçam para fumar maconha porque não querem ser julgadas moralmente, tampouco penalizadas judicialmente. Trata-se do controle de uma sociedade que tem os seus dispositivos de censura oficiais, como também outros já internalizados em nós. Somos controlados pelo medo para que exista uma passividade e um controle da revolta. Assim, como Hélio Oiticica, também não acredito na paz. Abordando a aplicação prática das teorias de Pierre Bourdieu, Hermano Roberto Thiry-Cherques nos atenta sobre a interiorização das estruturas sociais e como isso pode internalizar comportamentos de censura:

São adquiridas pela interiorização das estruturas sociais. Portadoras da história individual e coletiva, são de tal forma internalizadas que chegamos a ignorar que existem. São as rotinas corporais e mentais inconscientes, que nos permitem agir sem pensar. O produto de uma aprendizagem, de um processo do qual já não

temos mais consciência e que se expressa por uma atitude "natural" de nos conduzirmos em um determinado meio (THIRY-CHERQUES, 2006, p. 33).

Portanto, construir uma bandeira com resíduos de um ato ilegal rompe com o medo internalizado pela sociedade disciplinar. Com o pavor e a vergonha que permaneceram introjetados durante muito tempo. Uma ação invisibilizada é subvertida e agora exposta. A posição de artista e os locais de circulação do trabalho me situam no debate público em uma posição privilegiada, diferente de quando era mais novo. Hoje, através de um trabalho de arte, questiono o que envolve a legalização ou não da maconha, me posicionando sem receio. Utilizo a arte para tentar dar visibilidade a uma discussão social crítica, já há bom tempo silenciada. Ou seja, o que era uma questão da esfera privada, se materializa em um objeto de arte e assim o torna um debate da esfera pública.

1.3. Provocando o riso

Iniciei esse capítulo me referindo aos risos que recebo quando apresento o portfólio. Risadas que inicialmente me pegaram de surpresa, pois não era esse o meu propósito conceitual. Mas que compreendi no decorrer do tempo, mesmo tratando de assuntos tão complexos da sociedade, minha pesquisa poética tem uma provocação sarcástica que rompe com a sisudez dos temas abordados, como também, da própria arte contemporânea.

Ao perceber – através dos risos – que o meu discurso poético tinha essa sagacidade da ironia, passo a utilizá-lo de uma maneira consciente, mas com certa timidez na abordagem. Até que em junho de 2020, realizei o vídeo *TEDx - Segredos da Traição (Figura 18)*, que possui de maneira flagrante esta intersecção entre o trabalho e o sarcasmo que provoca o riso. Este trabalho é configurado pela apropriação e pela ressignificação de uma palestra russa no formato TED (acrônimo de *Technology, Entertainment, Design*), que é uma série de conferências, que acontecem em diversos lugares do mundo, promovidos pela fundação estadunidense Sapling. São guiados pelo lema “Ideias que merecem ser disseminadas”, promovendo pequenas palestras que são fenômenos na *internet*. Eu me guiei por este mote para promover uma falsa palestra para disseminar conteúdos manipulados, confeccionada através da linguagem artística que Nicolas Bourriaud (2009b) chama de Pós-produção. O autor empresta o termo do universo da televisão, do cinema e do vídeo, e se refere aos tratamentos dados a um material registrado, como a edição, o recorte, a inserção de legendas, efeitos, vozes, trilhas sonoras. O autor desvia essa ideia para o campo da arte

contemporânea, abordando obras que trabalham com material pré-existente, e a partir de uma nova organização imputam um novo discurso. Segundo, o próprio autor:

Desde o começo dos anos 1990, uma quantidade cada vez maior de artistas vem interpretando, reproduzindo, expondo ou utilizando produtos culturais disponíveis ou obras realizadas por terceiros. Essa arte da pós-produção corresponde tanto a uma multiplicação de oferta cultural quanto - de forma mais indireta - à anexação ao mundo da arte de formas até então ignoradas ou desprezadas. Pode-se dizer que esses artistas que inserem seu trabalho no dos outros contribuem para abolir a distinção tradicional entre produção e consumo, criação e cópia, ready-made e obra original. Já não lidam com matéria-prima. Para eles, não se trata de elaborar uma forma a partir de um material bruto, e sim trabalhar com objetos atuais em circulação no mercado cultural, isto é, que já possuem uma forma dada por outrem. Assim, as noções de originalidade (estar na origem de...) e mesmo de criação (fazer a partir do nada) esfumam-se nessa nova paisagem cultural, marcada pelas figuras gêmeas do DJ e do programador, cujas tarefas consistem em selecionar objetos culturais e inseri-los em contextos diferentes. (BOURRIAUD, 2009b, p. 7-8)

O processo para realizar *TEDx – Segredos da Traição* começa com o *download* da palestra encontrada na plataforma virtual de transmissão de vídeos *Youtube*. Então, inicia-se o processo de pós-produção através da inserção de legenda e edição das imagens, feitas em *softwares* específicos. A palestra foi selecionada pela língua falada pela palestrante. Elegi o russo por ser um idioma pouco compreendido no Brasil, apenas dois por cento da população brasileira é capaz de compreendê-lo, e por possuir uma outra matriz, diferente da latina da língua portuguesa. Isso me pareceu um terreno fértil para explorar, pois pude explorar a falsa correspondência entre o que era dito e o que aparecia na legenda, mudando completamente o discurso original.

Figura 18 - Cartaz confeccionado para *TEDx - Segredos da traição* (2020).



Fonte: Acervo pessoal.

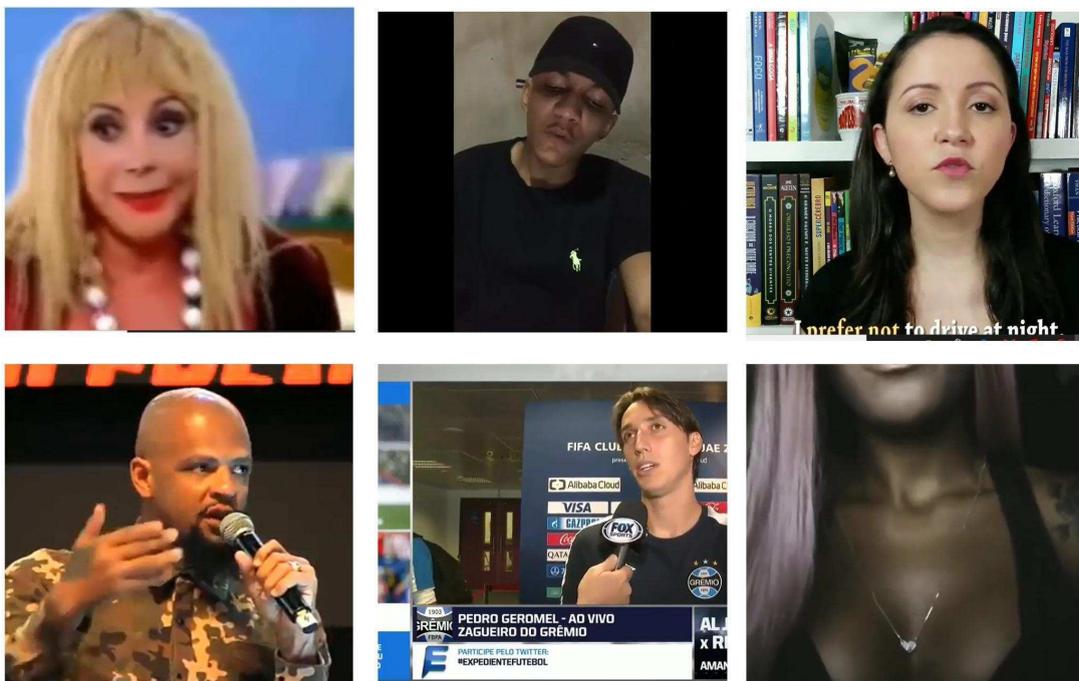
Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1uvaOGtnru0tNzkHD8FX2s0_DKEEEs-Gg/view> Acesso em 15 ago. 2024.

A narrativa que criei para a palestra aborda o tema da traição em seu sentido ampliado, extravasando o campo do afeto e do romance, se direcionando também às traições políticas, pátrias, institucionais, artísticas e de linguagem. Dessa forma, o vídeo propõe tensionar as estruturas de poder, a legitimidade que conferem às informações inseridas nestes padrões convencionais e suas verdades traidoras. O vídeo segue a lógica do discurso desse tipo de conferência, com piadas, interações com o público, um começo triunfante e um final esclarecedor. Ou seja, esse é um trabalho que realmente tem um traço de humor. Durante seu discurso, a palestrante repete duas vezes o *slogan*: “Confie desconfiando”. Na última vez que ela diz, é indicado que se trata, na verdade, de uma palestra ficcional. Neste vídeo, a narrativa criada faz um jogo de convencimento com o espectador para revelar no fim que ele foi traído pelo próprio trabalho, o que faz com que o riso do espectador, também seja direcionado para si próprio, para a ingenuidade do seu olhar. Esse trabalho é provocador de início, originário de um sentimento de incômodo ao ver tantos amigos que levavam a sério aquelas palestras, genuinamente acreditando nas informações por serem proferidas por pessoas em pé, com microfone e determinado modo confiante de falar em um auditório com uma platéia, gravado por uma câmera de alta qualidade, edição profissional e a chancela TED. Achava superficial e com um clima semelhante a um *stand-up comedy* com dinâmica de entrevista de emprego, enfim, era um universo que não me atraía, mas que por ter tantos seguidores, era passível de ser explorado esteticamente.

Nessa mesma proposição de trabalhos originados a partir do conceito de pós-produção, encontra-se *Estado de Negação (Figura 19)*, realizado em abril de 2020. O vídeo de um minuto reúne 46 recortes de vídeos, que, por sua edição, verbalizam a negação de “Bartleby, o Escrivão: Uma história de Wall Street”, de Herman Melville (2017). Esse trabalho é construído pela lógica da colagem, do acúmulo e da apropriação. É promovida a repetição da renúncia simbolizada pela frase “Prefiro não”, ocultando o verbo original dito pelas pessoas, apenas revelado no trecho final, onde se escuta: “Eu preferia não fazer”. A dinâmica do vídeo incorpora o ritmo veloz e diverso em fontes do mundo virtual, que nesse caso são alinhados a repetirem uma mesma mensagem de potente relutância total. O personagem, em sua recusa constante, propõe uma revolução através da desobediência.

Mas, quando realizo a pesquisa para buscar em toda a rede virtual os vídeos que digam a mesma frase, isso configura um trabalho árduo e exaustivo, gerando uma contradição com o próprio argumento do trabalho. Prefiro não fazer, fazendo.

Figura 19 - Frames de *Estado de Negação* (2020), vídeo, 57 seg.



Fonte: Acervo pessoal.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vhs1tF3LTcw>> Acesso em 15 ago. 2024.

As risadas destinadas a esse vídeo tem outro contexto, dado pela pluralidade das fontes das quais retirei os trechos originais. Encontramos um desenho animado, programas de televisão, entrevistas de jogadores de futebol, declarações de amor, entre muitos outros. Origens diferentes, mas todos entoando as mesmas palavras, a mesma renúncia, como uma mensagem que antes estava cifrada nos discursos e agora é revelada. Ao trazer o Bartleby, o personagem de Melville para esse trabalho, trago a provocação de sua recusa, e incito novamente, um questionamento sobre a ideia de trabalho, assim como fiz em *Perpétua*. Negar a ideia de funcionalidade e produtividade nessa sociedade me parece ser uma das maiores provocações. Vamos todos rir e iremos rir juntos, mas de nervoso.

Capítulo 2: O artista como DJ

Usar um objeto é, necessariamente, interpretá-lo. Utilizar um produto é, às vezes, trair seu conceito; o ato de ler, de olhar uma obra de arte ou de assistir a um filme significa também saber controlá-los: o uso é um ato de micropirataria, o grau zero da pós-produção. Ao utilizar sua televisão, seus livros, seus discos, o usuário da cultura emprega toda uma retórica de práticas e “artimanhas” semelhantes a uma enunciação, a uma linguagem muda possível de classificar seus códigos e figuras.

(Nicolas Bourriaud)

Nesta parte do estudo a figura do artista se funde com a do DJ, o capítulo traz uma análise sobre alguns dos meus trabalhos que se articulam a partir do som. A abordagem é guiada pela ideia de sampleamento, procedimento de composição usado pelos DJs, que utiliza um aparelho eletrônico que revolucionou a música, como podemos ler no artigo *Remix e sampling: identidades e memória dos DJs na música eletrônica:*

...sampler, aparelho que possibilita a reprodução de trechos de materiais pré-gravados – atualmente também no formato de software –, que inseriu na atividade criativa dos disc-jóqueis do hip hop, com a prática cultural do sampling, a possibilidade de reutilização de fragmentos de outras canções na elaboração de novas músicas. (VARGAS; CARVALHO; PERAZZO, 2018, p.3)

O método de criação realizado através o ato de samplear e remixar, foi incorporada pelo universo da música hip hop, rap, disco music, avant-garde e outros gêneros, colocando em evidência algumas pessoas que são intrínsecas a popularização desse modo de produção, como o produtor musical Joseph Saddler⁶, conhecido mundialmente pelo nome de *DJ Grandmaster Flash*, um dos pioneiros da prática de mixagem.

Na década de 1970, Grandmaster Flash e seu grupo, *The Furious Five*, estavam na vanguarda do movimento *hip-hop* emergente no Bronx, em Nova York. Flash é notável por suas habilidades técnicas como DJ, especialmente sua maestria na manipulação de discos de vinil em toca-discos para criar novos sons e batidas. Ele aprimorou a técnica de *cutting* (corte), que envolvia mover rapidamente a agulha do toca-discos para repetir um trecho específico de uma música, criando um loop que poderia ser usado como base para performances ao vivo. A prática de *sampling* foi utilizada por Grandmaster Flash para compor

⁶ Mais informações podem ser encontradas em: <<http://www.grandmasterflash.com/>> Acesso em 29 set. 2023.

músicas e bases únicas através de trechos de canções *funk*, *soul* e *disco*. No entanto, é importante notar que, naquela época, as ferramentas tecnológicas para *sampling* eram muito mais rudimentares do que as que temos hoje, dessa forma, o procedimento foi se sofisticando de acordo com os avanços tecnológicos, reinventando o que acreditava-se como música.

A música eletrônica é produzida pela seleção e edição de bases instrumentais pré-gravadas, dispostas num programa para que um músico/DJ/programador as manipule. O DJ é basicamente um ouvinte que sabe manipular artisticamente aquilo que ouve. Para realizar uma música, não é mais absolutamente necessário saber tocar violão, piano ou qualquer outro instrumento de composição e nem mesmo saber cantar. (VILLA-FORTE, 2019, p.23)

Nas artes visuais, a apropriação surge anteriormente, tendo seu gesto inicial no início do século XX, com Marcel Duchamp e seus *ready-mades*, onde ele desloca objetos produzidos industrialmente para o espaço expositivo. Ao colocá-lo em um novo contexto gera-se uma maior gama de possibilidades de compreensão e leituras estéticas daquilo que foi deslocado. Uma operação que amplia as formas de atuação na área das artes visuais ao romper com a ideia de originalidade, autoria e individualidade para substituí-la pela ideia da interpretação.

Quando Marcel Duchamp expõe um objeto manufaturado (um porta-garrafas, um urinol, uma pá de neve...) como obra do espírito, ele desloca a problemática do *processo criativo*, colocando a ênfase não em alguma habilidade manual, e sim no olhar do artista sobre o objeto. Ele afirma que o ato de escolher é suficiente para fundar a operação artística, tal como o ato de fabricar, pintar ou esculpir “atribuir uma nova ideia” a um objeto é, em si, uma produção. Desse modo, Duchamp completa a definição do termo: criar é inserir um objeto num novo enredo, considerá-lo como um personagem numa narrativa. (BOURRIAUD, 2009b, p.22)

A partir do gesto pioneiro de Duchamp, a noção tradicional de autoria na arte foi subvertida, abrindo caminho para uma exploração diversificada da apropriação das artes visuais. Desde as colagens dadaístas até obras contemporâneas, vemos inúmeras formas de apropriação e ressignificação de materiais. Neste capítulo, nosso objetivo é explorar o cruzamento das ideias do DJ e suas práticas sonoras com as práticas do artista visual, destacando não apenas o deslocamento do *ready-made* original, mas também a composição resultante da justaposição de várias frações em um mesmo espaço.

Vamos examinar projetos artísticos que abordam essa espécie de mixagem entre conceito, matéria, fonte e forma, centrando-nos especialmente no significado original dos materiais apropriados e em suas possíveis subversões e novas interpretações. Esta

investigação nos permitirá compreender como a apropriação na arte contemporânea transcende a mera manipulação de objetos, transformando-se em uma prática profunda e reflexiva que desafia as fronteiras convencionais da criação artística e de autoria.

Neste capítulo, a utilização do livro "Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo", de Nicolas Bourriaud (2009b), tem um papel fundamental de sustentação teórica. Busca-se neste diálogo explorar a compreensão do autor sobre as transformações ocorridas na produção de arte contemporânea, ao analisar o conceito de pós-produção e suas implicações. Bourriaud, apresenta neste estudo uma visão ampla sobre o processo criativo nas sociedades pós-industriais, argumenta que a produção artística contemporânea se caracteriza pelos procedimentos da citação, recombinação e recontextualização. Nesse sentido, a abordagem conceitual de Bourriaud encontra relevância nesta pesquisa, pois oferece um arcabouço teórico consistente para entendermos as práticas artísticas pós-producionais e suas implicações sociais e culturais. A obra destaca-se por sua capacidade de analisar como os artistas se apropriam e reconfiguram materiais culturais pré-existentes, criando assim um diálogo crítico com a cultura de massa e a sociedade contemporânea.

O meu interesse por esse modo de produção artística abordado por Bourriaud está diretamente ligado a esse método de composição da música *hip hop*, que foi uma das primeiras manifestações artísticas que me atravessou, no começo dos anos 1990. Inicialmente, o que me atraía nas músicas de *rap* eram as letras cantadas, retratando cotidianos difíceis, com denúncias das violências do estado, as desigualdades sociais, as dificuldades aos acessos básicos, como: educação, justiça, moradia e alimentação. Enfim, minha busca era pela questão ideológica que estava ali escancarada, mas com o passar do tempo, essa figura do DJ, começou a me despertar curiosidade, primeiramente pela falta de instrumentos convencionais, a música era composta majoritariamente por dois toca-discos, reproduzindo fragmentos de outras músicas em ambos simultaneamente, com uma técnica totalmente nova e inusitada para o que eu conhecia de música até então, pois era uma música feita por outras músicas e sem instrumentos. Um interesse que se inicia pela forma experimental, mas que se desenvolve ao analisar o discurso que vem somado ao próprio ato de desviar e se apropriar de diversas músicas para construir uma nova. Esse método de composição musical também era ideológico, trazia questões políticas nessa apropriação, mas ele não era tão óbvio e isso exigiu um tempo maior para que eu conseguisse compreender.

O gesto por si só, através da radicalidade carrega alguns significados que empresto em minha pesquisa poética, por exemplo, o fator de romper ou borrar a ideia de autoria, como também, pelas questões legais envolvidas, que evocam a discussão sobre direitos autorais e uso criativo. Esta espécie de roubo de outras obras que os DJs de *hip hop* realizam, foi trazido para o meu trabalho, pensando nos diálogos possíveis de serem criados com a história ao utilizar algo que é de conhecimento geral, mas que ao serem deslocados e articulados em outro contexto podem apontar para outra perspectiva da história, o que torna importante que os materiais que foram apropriados sejam reconhecíveis. No trecho abaixo, Bourriaud apresenta uma análise sobre os percursos criados pelos DJs, internautas e artistas da pós-produção, que através de suas seleções, criam caminhos narrativos a partir de materiais já existentes.

A prática do DJ, a atividade do internauta, a atuação dos artistas das pós-produção supõem uma mesma figura do saber, que se caracteriza pela invenção de itinerários por entre a cultura. Os três são semionautas que produzem, antes de mais nada, percursos originais entre os signos. Toda obra resulta de um enredo que o artista projeta, sobre a cultura, considerada como o quadro de uma narrativa - que, por sua vez, projeta novos enredos possíveis, num movimento sem fim. O DJ aciona a história da música, copiando/colando circuitos sonoros, relacionando produtos gravados. Os artistas, por sua vez, habitam ativamente as formas culturais e sociais. O internauta cria seu próprio site ou home page; levado a consultar constantemente as informações obtidas, ele inventa percursos que pode salvar em seus favoritos e reproduzir à vontade. Quando procura um nome ou um assunto num buscador, surge na tela uma infinidade de informações saídas de um labirinto de banco de dados. (BOURRIAUD, 2009b, p.14-15)

2.1. Rinha de intelectual

Apropriar para produzir, e não para reproduzir. A escrita sampler como uma forma de —dobrarll a matéria, a referência, o sujeito que existe criar uma nova/outra/diferente subjetivação do texto/música/matéria.

(Mauro Gaspar e Fred Coelho)

A conexão entre a minha produção e o universo dos DJs de *rap*, muitas vezes se dá por esse processo criativo caracterizado por se apropriar para ressignificar, juntando frações e construindo novas narrativas, mas, em alguns trabalhos essa conexão acontece de maneira direta com a cultura hip-hop e o fazer artístico do DJ, como é o caso do trabalho *Batalha (2014)*, uma instalação de vídeo em dois canais, onde a discussão principal é guiada pela

ideia de uma batalha de rimas.

As batalha de rimas, são uma vertente da cultura *hip hop*, que ocorrem em centros urbanos, através da ocupação do espaço público, na maioria das vezes são eventos semanais, organizados de modo independente, por intermédio de uma divulgação realizada pela internet, cartazes e organicamente entre os espectadores, onde apreciadores do gênero se encontram para assistir duelos de MCs. O evento acontece em forma de roda, no centro se encontra uma caixa de som que reproduz batidas de rap, um mediador, e em cada rodada dois participantes que disputam ao criar improvisadamente *raps* curtos de até um minuto de duração, onde no final de cada duelo a plateia elege o vencedor através de palmas e gritos, passando para a próxima etapa em um esquema de “mata-mata”, até chegar no campeão de cada edição. A prática conta com registros no Brasil desde os anos 1990, mas é na década de 2000, que se populariza e fortalece, como a pesquisadora Amanda Gomes apresenta em sua análise sobre as batalhas de rimas no país:

Na década de 2000, portanto, é quando as Batalhas de MC's vão se revelar no contexto urbano de São Paulo, como uma retomada do movimento Hip Hop ao seu lugar de origem, as ruas. (GOMES, 2019, p.846)

O começo da década de 2010, foi um momento muito prolífico para a cena de batalhas de rimas no Brasil, surgindo diversas por muitos lugares do país, algumas muito conhecidas e de relevância nacional, já outras que atuavam mais localmente. Porém, o que resultou em uma enorme proliferação do público das batalhas foi a disseminação via Youtube, com canais especializados de divulgação desse arquivo que aconteciam nas ruas, gerando assim um culto por esse tipo de prática. No artigo intitulado "Batalhas de Rimadas pelo YouTube e a Nova Geração do RAP Nacional: a Batalha do Tanque e as Transformações do Gênero Musical", Rômulo Vieira da Silva, nos apresenta uma análise sobre o impacto desta rede virtual de compartilhamento de vídeos:

Em consonância a esse contexto, é exatamente a publicação e o compartilhamento de vídeos desses eventos no YouTube que permitem sua documentação e difusão, fazendo com que novas pessoas conhecessem as práticas que estavam surgindo. Muitos dos MCs da nova geração, hoje reconhecidos como bons improvisadores, começaram sua trajetória assistindo vídeos das primeiras batalhas de rimas no YouTube, e só assim passaram a participar e organizar seus próprios eventos. (SILVA, 2018, p.16)

Assisti incontáveis batalhas pela plataforma, mas também tive a oportunidade de acompanhar pessoalmente algumas batalhas in loco, meu interesse era pela estrutura que compunha essas ações, procurando às conectar com minha poética e seus possíveis

contatos, que foram encontrados na maneira de pensar o espaço público como um local de experimentação artística ao criar propostas com poucos recursos financeiros.

As batalhas ocupam praças, calçadas, fachadas de estações de metrô, pontos de ônibus ou becos, atraem pessoas para observarem duas pessoas se desafiarem intelectualmente ao rimarem de forma improvisada, com uma energia criativa pulsante, agressiva, irônica e politizada. A construção desse duelo de discursos criado em tempo real se caracteriza por uma estrutura de réplica e tréplica. O conteúdo dos raps de improvisos trazem uma linguagem e uma sabedoria vinda da cultura das ruas, que por esse fator, alcançam tópicos políticos, sociais e econômicos, muito relevantes e presentes na agenda oficial do período, só que diferente dos legitimados teóricos, essa perspectiva era vista e relatada por uma ótica de quem a vivencia diversos abusos, com uma recorrência de questões, como: estruturas do estado, justiça, desigualdades sociais, legalização das drogas, consumo capitalista e violência policial.

Em 2013, de modo paralelo a essa minha fixação pelas batalhas de rimas, estava assistindo repetidamente (também no *YouTube*) um famoso debate entre Noam Chomsky e Michel Foucault, ocorrido na Escola Superior de Tecnologia de Eindhoven (Países-Baixos). Em novembro de 1971, impulsionados pelo tema da Natureza Humana, eles debatem por mais de uma hora sobre ideais e ideias referentes a esse campo de conhecimento. A partir desse tema disparador, os intelectuais expandem e tocam questões semelhantes às que são abordadas pelos MCs nas batalhas de rua, como a violência policial, o amor, a justiça e as suas ideologias. Esse programa televisivo era formado por um mediador, dois debatedores e a platéia, ou seja, a mesma estrutura das batalhas de rimas.

Ao perceber as semelhanças entre essas propostas, que a priori, podem parecer tão distantes, foi iniciado um processo de pesquisa para tentar unir esses dois universos em um trabalho que evidenciasse essas similaridades que foram encontradas. A primeira etapa processual se configurou por selecionar um trecho do debate da televisão que tivesse conexão conceitual com o projeto, entre a 1 hora 10 minutos 03 segundos totais do material, foi recortado um trecho de 14 minutos, especificamente porque nessa seleção eles direcionam a discussão pela ideia de Poder e Justiça. Esse fragmento selecionado traz o momento mais acalorado da conversa, o recorte é composto por oito partes, com quatro falas de cada oponente, onde as ideias colocadas são compostas por uma construção

intelectual somada a uma provocação e ironia dos debatedores, o que se assemelha com a forma de expressão dos MCs durante as batalhas.

Figura 20 - Imagem do debate de Noam Chomsky e Michel Foucault (1971).



Fonte: Frame do vídeo disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xpVQ3I5P0A4>> Acesso em 3 out. 2023

Após o recorte das falas (decidi trabalhar só com o som e não com a imagem) iniciou-se o processo de adição do universo do *hip hop* e das batalhas de rimas sobre esse material televisivo, como estava trabalhando com oito fragmentos, realizei o *download* de oito batidas de *hip hop*. A partir de um *software* de edição de áudio e vídeo, sobrepus cada fala sobre uma batida musical, ou seja, gerou-se assim canções, quatro de Chomsky e quatro de Foucault. Pensar na estrutura básica dos elementos de uma música *rap*, nos leva a dois elementos, o canto, que é praticamente falado, e uma batida musical que dita o ritmo, assim, quando as falas dos teóricos são sobrepostas as batidas, o resultado é muito semelhante a uma verdadeira canção de *hip hop*.

As batidas que utilizei para a composição das canções, foram encontradas gratuitamente na *internet*, distribuídas sob a licença *Creative Commons*, da qual acredito ser de relevância para a pesquisa uma introdução sobre o seu conceito básico, pois trata exatamente da política envolvida na livre circulação de produções criativas, evocando um

debate sobre autoria e direitos legais, que são temas incontornáveis para o debate para quem trabalha com apropriação artística e o procedimento do *remix*.

Esse modelo de distribuição foi concebido como resposta aos desafios de limitações do sistema tradicional de direitos autorais. Enquanto o modelo padrão assume que todos os direitos são reservados, as licenças criativas possibilitam que os autores decidam quais direitos desejam reservar e quais desejam conceder ao público.

O livro *O que é Creative Commons? Novos modelos de direitos autorais em um mundo mais criativo*, de Sérgio Branco e Walter Britto, exemplifica esse viés combativo:

Concebido nos Estados Unidos, o objetivo principal do projeto é fornecer instrumentos legais padronizados para facilitar a circulação e o acesso de obras intelectuais tanto na internet quanto fora dela. O Brasil aderiu à iniciativa pioneiramente, tendo sido o terceiro país a adotar as licenças. O propósito das licenças Creative Commons é resolver um problema prático. O sistema internacional de direitos autorais foi criado a partir do final do século XIX e determina que cada país signatário dos tratados internacionais (na prática, quase todos os países) deverá legislar sobre o tema da maneira que lhe seja mais conveniente, desde que respeitados alguns princípios comuns. Assim, prazos mínimos de proteção, por exemplo, são impostos, impedindo que prazos mais curtos sejam previstos nas leis nacionais. Hoje, às obras musicais – por hipótese – é conferida uma proteção internacional que se estende, pelo menos, por toda a vida de seu autor e por 50 anos adicionais, contados a partir de sua morte. (BRANCO; BRITTO, 2013, p.19-20)

As licenças criativas possibilitam um modo flexível e adaptável de compartilhar obras autorais, visando estimular a cultura do compartilhamento, incentivando a colaboração e a disseminação do conhecimento de forma legal e acessível, negando a ideia da propriedade intelectual, ou seja, pensar a licença que circula suas produções, é um modo de atuação política, uma escolha sobre a ideologia da distribuição e circulação do material.

Retornando a construção do trabalho *Batalha*, que neste determinado momento ainda estava em processo, contando apenas com as oito canções, onde todos os caminhos me direcionava a uma instalação sonora, mas que apenas o detalhe da língua estrangeira falada pelos teóricos não me deixava satisfeito em finalizar o trabalho neste formato apenas com o áudio. As ideias debatidas por eles eram o grande propósito da pesquisa, e perder uma significativa parte dos espectadores do trabalho que não acessam o inglês e o francês, não era uma opção.

A partir dessa observação que revelou a necessidade de trazer traduzidos os discursos proferidos pelos teóricos, busquei a linguagem do vídeo para formatar o trabalho e

utilizar a inserção de legendas para apresentar as traduções. Houve um retorno ao material original da entrevista para a televisão holandesa e uma articulação para trazer para a proposta artística a intensidade das batalhas de rimas e seus MCs. A forma final da *Batalha* configura-se em uma instalação de vídeo em dois canais, com cada uma das televisões instalada de frente para outra. Cada televisão apresenta um dos debatedores, em uma delas apenas o Chomsky, em outra, o Foucault, enquanto um “canta” o outro espera, personificando cada aparelho ao criar uma lógica semelhante a das batalhas de rimas com dois competidores um de frente para o outro.

Noam Chomsky e Michel Foucault são autores proeminentes no campo da teoria social e política, cada um com perspectivas e abordagens teóricas distintas. Chomsky, conhecido por suas contribuições na linguística e na crítica do poder, argumenta a favor da universalidade da linguagem e do papel central das estruturas de poder na sociedade. Foucault, por sua vez, enfatiza a relação entre poder e conhecimento, explorando as dinâmicas do poder disciplinar e a construção social do saber. O artigo “Vislumbre (e deslumbres) hiperdialéticos”, de Esteban Lopez Moreno e Mércio Pereira Gomes, apontam para a construção do discurso de cada um dos pensadores:

Durante o debate, Chomsky apresentou uma linha mais racionalista, defendendo que existe uma natureza fundamental na humanidade que determina aspectos como amor, justiça e criatividade, que nos servem como inspiração para a melhoria do projeto humano coletivo. Trata-se de uma visão claramente platônica, característica da lógica dialética (I/D), onde se pressupõe que à jusante da humanidade existem constructos universais e que devem se resvalar, segundo a percepção de Chomsky, no futuro de funcionamento da sociedade.

A perspectiva platônica de Chomsky enfrenta forte objeção por Foucault, pois para ele a questão não se relaciona à existência ou não de noções ou valores prévios; em seu lugar propõe que a construção dá-se ao longo da historicidade humana, criados a partir da necessidade de funcionamento do sistema de luta de classes, como um instrumento de controle e dominação de poder político ou econômico. (MORENO; GOMES, 2021, p.4-5)

Nessa batalha, os pensamentos de Chomsky e Foucault são apresentados em forma de improvisações, abordando temas como linguagem, poder, controle, resistência e liberdade. Cada um defende sua perspectiva teórica, refutando os argumentos do oponente com inteligência e sagacidade. A *Batalha* não visa declarar um vencedor, mas sim estimular um diálogo intelectual acerca dessas teorias e provocar uma reflexão crítica sobre as questões debatidas.

Batalha provoca o espectador a refletir sobre as teorias e as ideias de Chomsky e Foucault, enquanto os dois pensadores se enfrentam em uma proposta não convencional

para teóricos. Ao simular uma batalha de MCs, o trabalho incorpora elementos da cultura *hip hop*, um movimento que historicamente se caracteriza por desafiar as estruturas de poder e dar voz aos marginalizados. Essa fusão entre a teoria intelectual e a cultura de rua visa borrar as fronteiras entre o que é considerado alta cultura e cultura popular, pois ao inseri-los em uma estrutura de batalhas de rimas, percebe-se que a grande diferença entre os teóricos e os MCs estão na linguagem, mas que os temas abordados muitas vezes se assemelham. Adentrar nesse campo borrado era o interesse principal do trabalho, romper com a ideia de uma única forma de conhecimento válido, partir dessa ideia de *remix*, tanto na forma, quanto no conteúdo, para colocar sobre o mesmo plano diferentes pontos de vista e percepções estéticas.

Uma observação necessária é repensarmos o quão classista, racista e limitantes são essas definições. A alta cultura foi compreendida por muito tempo como conjunto de manifestações artísticas e intelectuais que são consideradas sofisticadas, eruditas e de valor estético elevado. Ela engloba áreas como a literatura clássica, a música erudita, a ópera, o teatro, a dança contemporânea, as artes plásticas e a filosofia. A apreciação dessas formas de expressão requer conhecimento e educação especializados, e é muitas vezes acessível apenas a uma parcela privilegiada da sociedade. Em sua resenha sobre o livro "Highbrow/Lowbrow" de Lawrence W. Levine, ainda não traduzido para o português, o antropólogo e pesquisador Hermano Vianna, traz essa questão sobre a concepção original do que seria a alta cultura:

No século XIX, cientistas racistas tentavam provar que gênios brancos como Shakespeare tinham testas mais altas que canibais aborígenes da Oceania. A criatividade artística europeia seria consequência de uma suposta evolução biológica da espécie humana, resultado de milímetros a mais na dianteira do cocuruto. Claro que isso era trabalho de laboratório de quinta categoria. Mesmo assim impressionava, e os termos preconceituosos foram contrabandeados para os julgamentos estéticos que começavam a dividir a produção cultural da Humanidade em duas categorias: a erudita ocupando lugar bem mais alto (a "Alta Cultura") do que a popular... Crueldade: as massas foram expulsas dos novos palácios de consumo cultural e logo depois acusadas de bárbaras por não consumir aquilo que passou a ser símbolo de prestígio, para uma minoria, também por ter se tornado inacessível, para a maioria. Outro efeito, conveniente para "iluminados": com a nova situação/divisão, muita gente passou a ganhar dinheiro tentando levar arte para as massas. Pura trapaça. (VIANNA, 2013, n.p.)

Por outro lado, a baixa cultura, também conhecida como cultura popular, abrange as formas de entretenimento e expressão artística mais acessíveis e amplamente consumidas. Isso inclui a música *pop*, os programas de televisão populares, os filmes de grande sucesso

comercial, os esportes populares, os quadrinhos e os gêneros literários mais comerciais, como a ficção científica e outras formas de entretenimento. Essas formas culturais são frequentemente vistas como mais superficiais, simplistas e voltadas para o entretenimento imediato. Em um artigo chamado "Consumo, Cultura e Identidade", Catarina Amorim e Juliana Salbego, nos convida a pensar sobre a dinâmica que envolve as noções de diferenciações entre as definições de cultura, mostrando que as possibilidades de consumo são definidoras para essa divisão cultural:

[...] também é importante problematizarmos alguns derivativos da palavra cultura dentro de expressões como alta e baixa cultura, cultura popular, cultura folk e cultura de massa para que, esclarecido os significados destas distinções que circulam socialmente, possamos compreender como o consumo se posiciona frente a isso. Dentro daquilo que é chamado de 'baixa cultura' (numa perspectiva oposta à Alta Cultura) há uma premissa sobre a noção do que é autêntico versus o que é cópia ou reprodução inautêntica. (AMORIM; SALBEGO, 2019, p.4)

Batalha, recorre ao procedimento do *remix* em todas as esferas do trabalho, do conceito ao formato, para tensionar as relações culturais e sociais, repensar formas de conhecimento e construções de saberes, propondo que existem diversas epistemologias para se debater e pensar rotas que buscam a justiça social. Ressalta-se que o trabalho procura esse encontro entre o que é considerado alta cultura e o que é visto como cultura popular para apresentar que essa divisão não é fixa e nem imutável, com conceitos que estão em constante mudança e são influenciadas por fatores históricos, sociais e tecnológicos. A cultura é um fenômeno dinâmico que reflete as transformações e as complexidades da sociedade em que está inserida, ao incorporar mais diversidade de pensamentos na discussão cultural contribui-se para uma sociedade mais inclusiva e plural. Na contemporaneidade, os Estudos Culturais desempenham um papel crucial ao desafiar as distinções rígidas que tradicionalmente delinearão diferentes tipologias de cultura e, por conseguinte, hierarquizarão a diversidade de manifestações sociais. Essa mudança paradigmática tem profundas implicações, especialmente nos estudos em cultura visual. Como Amorim e Salbego argumentam, essa abordagem encontra sua raiz na redefinição do conceito antropológico de Cultura, que derruba as barreiras previamente estabelecidas.

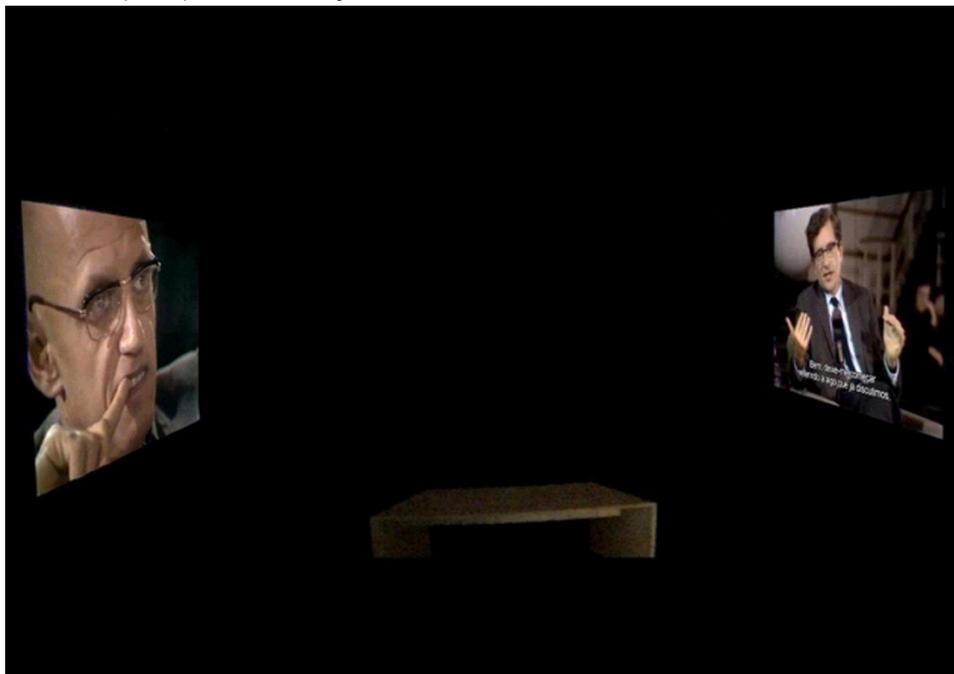
Com a definição do conceito antropológico de Cultura adotado no interior dos Estudos Culturais, estas distinções dentre as diferentes tipologias de Cultura que acabam por hierarquizar a diversidade de manifestações sociais caem por terra e nos estudos em cultura visual, nas quais a publicidade encontra um lugar de valor, não poderia acontecer de forma diferente. Neste sentido, os estudos de consumo e de cultura visual colocam como foco de análise a cultura e os significados

produzidos a partir de relações com o mundo e com as nossas próprias identidades. (AMORIM; SALBEGO, 2019, p.5)

Este trabalho foi apresentado uma única vez em 2014, durante a Frestas - 1º Trienal de Artes do Sesc, em Sorocaba. Para ser montado em sua plenitude, ele necessita de uma estrutura complexa, com uma sala, duas televisões e um aparelho que sincroniza as duas. Em sua primeira edição, a Trienal teve a curadoria de Josué Mattos, com assistência de Kamilla Nunes e Jaime Lauriano. Abaixo segue o texto que se encontra no catálogo escrito por Lauriano:

Oriundo dos subúrbios de Nova Iorque, durante os anos de 1970, o movimento hip hop viu nas ruas do Bronx o cenário ideal para a expressão de sua cultura. Buscando ampli(fic)ar a voz da periferia, o movimento viu nas batalhas de MC's uma forma de expressar-se por meio de rimas rápidas, sarcásticas e questionadoras. Valendo-se de alguns elementos desse expoente cultural, em Batalha, Kauê Garcia reconstrói o famoso debate entre os filósofos Noam Chomsky e Michel Foucault, no ano de 1971, em um canal de TV holandês, no qual os filósofos, a partir de perguntas, réplicas e tréplicas, disputavam o espaço simbólico da produção de conhecimento e sentido. A partir de samples — técnica utilizada pelos DJ's para recortar e colar trechos de músicas e falas —, Kauê Garcia mixa os discursos e as bases de rap, para criar a sua própria batalha de MC's. Ao remontar as ideias de desobediência à norma, noções de justiça em sociedades, questões relativas à opressão de classes, entre outros pontos que estão no centro de nossos interesses, o artista cria um contraponto entre o diálogo erudito e a cultura de rua, extrapolando os sentidos normativos para repensar a herança do mundo que nos precedeu, o que acaba por desenhar o estado do presente. (LAURIANO, 2015, p. 214)

Figura 21 - *Batalha* (2014), videoinstalação em dois canais, 16 min. Frestas Trienal de Artes, Sesc Sorocaba.



Fonte: Acervo pessoal.

Disponível em: <<https://vimeo.com/111747772>> Acesso em 15 ago. 2024.

2.2. Vitrola e disco

Em *Batalha* a figura do DJ está evidentemente presente através dessa construção por meio de *samplers* de imagens e sons sobrepostos, o *hip hop* é evocado com as batidas de *rap*. Na continuação do estudo, ela reaparece de outra forma, pela materialidade similar ao material de trabalho do DJ, pois recorre a apropriação de discos e utilização de toca-discos.

Me refiro inicialmente ao trabalho *Vade-Retro*, que se configura por uma vitrola dos anos 1970 e um disco de vinil de 7" contendo a canção *Pra Frente Brasil*. A vitrola está preparada para girar no sentido contrário ao usual, cria-se assim esse descompasso entre o tema da música e o funcionamento da vitrola. A canção foi escrita por Miguel Gustavo em 1970, originada a partir de um concurso organizado pelos patrocinadores das transmissões dos jogos da Copa, que eram a Esso, Souza Cruz e Gillette, e a Rede Globo, naquela que era a primeira Copa transmitida no país. A letra da música apresenta uma mensagem de otimismo e exaltação ao país, transmitindo a ideia de progresso, união e coragem diante dos desafios. A melodia é marcante e facilmente reconhecida, com um ritmo vibrante e uma melodia cativante que se encaixam perfeitamente no contexto patriótico e esperançoso que a canção busca transmitir.

A música não era uma canção ingênua de apoio a seleção brasileira, como pode parecer se analisada superficialmente. Para compreendê-la, é necessário contextualizá-la historicamente. A música emergiu em um momento crítico da história brasileira, durante a Copa do Mundo de 1970, sediada no México. A ditadura militar estava em seu auge de influência e procurava utilizar o esporte como instrumento de propaganda ideológica e distração para ocultar as violações aos direitos humanos e fortalecer a imagem de um país coeso e robusto.

A canção foi escolhida como o hino não oficial da seleção brasileira na Copa de 1970 e tornou-se um símbolo dessa estratégia governamental. Como nos apresenta João Máximo:

...Grande sucesso. Como seria, 15 anos depois, um jingle que Gustavo fez por encomenda da Rádio Globo, para produtos que patrocinariam a cobertura da Copa de 70. Ficou tão boa a marcha, com tanto apelo e vibração, que pediram ao compositor para substituir os nomes dos produtos por algo mais geral e menos comercial. Pois o resultado, "Pra frente Brasil", acabou virando sucesso nacional, hino da seleção tricampeã do mundo e uma das maiores peças de propaganda dos tempos do general Médici. (MÁXIMO, 2000)

Ao mesmo tempo, a música capturou o clima de nacionalismo e exaltação patriótica e ufanista que permeava a sociedade brasileira na época. Ela evocava a ideia de um país em

constante progresso, com a promessa de um futuro melhor para todos os brasileiros. Todavia, o que fica excluído desse enredo criado a partir da copa do mundo, futebol e cultura como ferramenta de manipulação do estado, são os resultados dos anos de chumbo, pois vivíamos o período do governo de Emílio Garrastazu Médici. Nesse contexto, como reconhecemos pelas denúncias de jornais da época e variados estudos contemporâneos tais como "Batismo de Sangue: Guerrilha e morte de Carlos Marighella", de Frei Betto (2021) e "Marighella: O guerrilheiro que incendiou o mundo", de Mário Magalhães (2012), às violações aos direitos humanos, à censura e à repressão política se perpetuaram, lançando uma sombra sobre a face gloriosa e triunfante do país projetada pela canção.

A escolha por trabalhar com essa canção acontece por ela sintetizar essas questões que envolvem a ditadura militar e a sua apropriação do futebol, um jogo perverso de instaurar ideologia de uma maneira camuflada, com uma tática que se efetivou e permaneceu na sociedade até os dias atuais. Isso é observado, por esse trabalho ter surgido após encontrar de forma abundante esses discos em diversos sebos e lojas de discos usados, ou seja, cinquenta anos após a composição e gravação da música, o registro permanece em circulação de forma física. Já a reprodução da canção nunca cessou, a cada quatro anos a ouvimos incansáveis vezes durante a Copa do Mundo.

Adquiri algumas cópias desse disco, sem um plano artístico para eles, já que nesse período minha pesquisa se direcionava pela ideia da utilização do futebol como parte fundamental do plano de dominação do governo ditatorial. Tratava-se de material somado ao meu arquivo pessoal para ser possivelmente trabalhado.

A discussão introduzida em meu trabalho não mirava apenas uma perspectiva histórica e suas evidências de violência e repressão que foram camufladas através do uso do esporte, mas de compreender através do passado a reutilização de técnicas de infiltração popular executadas pelos governos de extrema direita. Em 2019, quando estou manipulando essas coletas e ideias, vivíamos o primeiro ano do mandato presidencial de Jair Messias Bolsonaro, político que, durante toda a sua carreira, posicionou-se como defensor da volta da ditadura militar, proferindo discursos de exaltação a alguns dos maiores algozes da história social do Brasil. As técnicas de manipulação utilizadas por Bolsonaro, em muitos momentos, conversavam diretamente com as que foram utilizadas no passado, tanto nos momentos anteriores à eleição, como nos momentos posteriores ao seu empossamento.

Para alcançar popularidade e o poder, Bolsonaro recorreu a estratégias semelhantes às dos militares no golpe de 1964, como: a “ameaça vermelha”, combate a supostas corrupções, diminuição da violência através de repressão, a disseminação de diversas mentiras sobre seus opositores políticos (*fake news*), falas conservadoras e agressivas direcionadas às minorias, além de trazer novamente o sentimento de ufanismo a uma determinada parcela da população brasileira⁷. Esta última, caracterizada por um patriotismo rasteiro baseado na utilização de símbolos nacionais, principalmente as bandeiras e camisetas amarelas da seleção brasileira de futebol, completando esse ciclo de diálogos com o método utilizado anteriormente (SANTOS, 2021).

As recorrências que levanto anteriormente, me conduziram a um caminho de estruturação para o trabalho que utiliza o disco de vinil com a música. Essa dinâmica do país vivendo entre progressos e retrocessos, com uma extrema direita sempre sedenta pelo poder, me levou a pensar sobre esse país que de tempos em tempos é considerado como uma potência, mas retrocede, em uma luta entre o progresso e o conservadorismo. Obviamente a ideia de ir adiante defendido pela ditadura militar era apenas discursiva, a proposta era realmente o contrário.

Ao pensar nessa incoerência entre o que é cantado na canção e a história recente do Brasil, a decisão tomada foi de sintetizar através do disco e da música esse país que é promissor, mas não se efetiva. Ao perceber que só o objeto do vinil não funcionaria -pelo fato do som sendo executado ser uma parte fundamental da proposta-, foi incorporado ao material de trabalho uma vitrola portátil, da marca nacional Sonata, datada também dos anos 1970. Porém, não me interessava o funcionamento da vitrola em sentido horário, a questão poética envolvia uma máquina que girasse para trás, ao contrário do padrão.

Contei com a ajuda técnica de um engenheiro elétrico para o auxílio dessa inversão da máquina da vitrola, de forma que da troca dos polos eletrônicos o toca-discos viabilizassem girar em sentido anti-horário. Então, o trabalho sai do campo das ideias e se materializa através do disco, uma vitrola que gira para trás e a capa do disco contendo

⁷ A mídia corrente comentou o caráter nacionalista do discurso de Jair Bolsonaro durante a campanha presidencial e o mandato, como por exemplo, "Bolsonaro recorre a nacionalismo para rebatizar programas e "apagar era PT", texto de Carla Araújo (2019) para o UOL, "Nacionalismo e patriotismo: o Brasil em foco", de Fausto Macedo (2021) para o Estadão. Apesar de se tratar de acontecimentos recentes, o assunto já se tornou pesquisa de mestrado em Sociologia e Ciência Política, na Universidade Federal de Santa Catarina, na pesquisa de Matheus Rodrigues dos Santos (2021).

impresso as empresas que financiaram a música, todas essas apontadas anos depois na Comissão da Verdade do governo Dilma como financiadoras do golpe militar.

Com o objeto conceitualmente definido e suas especificidades de funcionamento resolvidas, a principal questão se tornou a forma de apresentação do trabalho, já que a vitrola necessita que a acionem para que ela funcione. Em um primeiro momento, pensei na possibilidade do trabalho ser ativado apenas pelos trabalhadores do educativo da exposição que o recebesse, mas após refletir sobre o conceito do trabalho, sobre a construção de Brasil, discursos ideológicos e participação do povo dentro desse jogo-nação, foi definido que os visitantes das exposição iriam acionar o equipamento, tanto para imputar nessa ação o domínio por ligar ou não, como também, pelo fato de se tratar de um equipamento antigo, do qual muitas pessoas que vão as exposições provavelmente nunca tiveram contato. Acreditei que essa ativação também fizesse parte da construção poética do trabalho, pois os coloca para enfrentar uma mídia de outro tempo e acionar uma história que parece passada, continuando essa conversa entre o passado e o futuro condensadas ali naquele objeto.

No mesmo período que a peça foi finalizada, tive um convite para participar de uma exposição chamada “O que não é floresta é prisão política” na Galeria Reocupa⁸, sediada na Ocupação 9 de Julho, uma mostra autônoma organizada por diversos agentes da arte e o MSTC (Movimento Sem Teto do Centro), sem uma figura central para curar, então os convites vinham de quem estava a articulando. Fui procurado pelo artista Lourival Cuquinha⁹, que solicitou meu portfólio, que neste momento já tinha incluído o trabalho. Cuquinha escolheu exatamente esse trabalho para participar, porque grande parte dessa manifestação para organizar essa mostra vinha da insatisfação com o governo bolsonarista da época e este trabalho metaforicamente tratava desse retrocesso.

A exposição que teve grande duração teve bastante repercussão e com isso atraiu um número incontável de visitantes, o que trazia a imprevisibilidade da conservação do trabalho, por se tratar de uma vitrola com muitos anos de uso e que necessita uma certa delicadeza no manejo para não ter o seu funcionamento afetado. O equipamento permaneceu estável por dois meses, até que recebi uma ligação avisando que seria necessária a manutenção ou substituição da peça, pois tinha quebrado o braço que segura a agulha do toca-discos, o que

⁸ Mais informações podem ser encontradas em: <https://www.instagram.com/galeria_reocupa> Acesso em 29 set. 2023.

⁹ Mais informações podem ser encontradas em: <<https://www.centralgalera.com/artistas/lourival-cuquinha>> Acesso em 3 out. 2023.

me fez perceber que para a apresentação deste trabalho é necessário ter pronto um equipamento reserva para um câmbio rápido, devido à fragilidade deste aparelho e a falta de familiaridade que muitos visitantes têm ao manejá-lo, decorrendo em um mau uso.



Figura 22 - *Vade Retro* (2019), toca-discos preparado e vinil compacto 7" com a canção *Pra Frente Brasil*, 2 min. 32 seg.

Fonte: Acervo pessoal.

Apropriando-me da lógica do trabalho, digo poeticamente que ele girou, não só o disco, mas em sua circulação no meio artístico, participou de diversas exposições e com um bom número de registros em fotos e vídeos postado nas redes sociais pelos visitantes. Esse dado fotogênico do trabalho me leva a questionar as motivações disso, seria pelo conteúdo do trabalho ou também estaria envolvido nessa negociação o fetiche da materialidade *retrô*? Acredito que não há uma resposta única, mas creio que uma coisa não anula a outra, ou seja, o trabalho se ancora nesse fetiche para efetivar seu discurso.

2.3. Discos e distribuição em massa

Em 1972, em comemoração ao sesquicentenário da Independência do Brasil, o Banco Real S.A. realizou uma ação com seus clientes de distribuição de discos de vinil de 7 polegadas contendo em um lado o Hino da Independência e do outro o Hino Nacional, a capa do vinil trazia um recorte da pintura *Independência ou morte* de Pedro Américo. Não encontra-se informações sobre essa campanha realizada pelo banco, mas ao utilizar os sebos e bazares de artigos usados como fonte de pesquisa, me deparei muitas vezes com cópias desses discos, dado que apresenta a intensidade da ação, já que suas cópias são abundantes ainda hoje, cinquenta anos após o seu lançamento.

Figura 23 - Disco de vinil compacto 7" *Homenagem do Banco Real ao Sesquicentenário da Independência* (1972), 18 x 18 cm.



Fonte:

<<https://www.casadovelho.com.br/2001ef/compacto-7-homenagem-do-banco-real-ao-sesquicentenario-da-independencia-1822-1972-hino-nacional-hino-da-independencia>> Acesso em 3 out. 2023.

A parte processual do meu trabalho está frequentemente baseada em adquirir materiais que estejam dentro do campo da pesquisa, para posteriormente desenvolver algo com aquela peça. Como dito anteriormente, nesse período, existia um grande interesse pelos símbolos nacionais, e a sua disseminação em massa promovida pelos governos de extrema direita, portanto, comprei algumas dessas cópias e iniciei o período de dissecação do material.

Alguns pontos foram definidores para o rumo que o trabalho se desenvolveu posteriormente, dentre eles, destaco: a data da campanha que ocorreu no ano de 1972, com a ligação direta com a comemoração dos cento e cinquenta anos da independência do Brasil, nos conduzindo diretamente a história da construção desse país e seus processo colonizatório, e pós independência, com todas as falência decorrentes dos anos anteriores, mas também, por que nesse período ainda vigorava a ditadura militar brasileira, e esse pensamento e disseminação patriótica acontecia tanto pelas vias oficiais do governo, quanto do empresariado ligado ao golpe militar, organizados para através do ufanismo instaurar a implementação de ideais anti-comunista e anti-internacionalista, como também, a utilização do aniversário desta data da Independência do Brasil, como mote para reforçar esse argumento da construção do país livre, forte e do futuro.

O Hino da Independência do Brasil também é conhecido como "Hino 7 de Setembro". Sua história está diretamente ligada ao processo de independência do país em relação a Portugal. A independência do Brasil foi declarada oficialmente em 7 de setembro de 1822 por Dom Pedro I, que proclamou "Independência ou Morte" às margens do Rio Ipiranga, em São Paulo. A música do hino foi composta por Dom Pedro I, que era um amante da música e músico. Ele também era conhecido por tocar diversos instrumentos, como violino, fagote, violoncelo, flauta e cravo. A composição da melodia é atribuída a ele, e acredita-se que a música foi composta em momentos de inspiração durante suas viagens e eventos sociais. O pesquisador Lino de Almeida Cardoso (2012, p. 41), especialista em cultura musical, comenta isso em um artigo sobre o Hino da Independência do Brasil:

De acordo com um manuscrito autógrafa [de D. Pedro I], guardado desde 1862 pelo IHGB, em seu fundo principal, a data de feitura das onze quadras que compõem esse engenhoso poema — intitulado Hino constitucional brasileiro — é 16 de agosto de 1822. Como os próprios versos indicam, o publicista Evaristo Ferreira da Veiga os criou inspirado na sequência de acontecimentos, protagonizados pelo Príncipe Regente — tais como o "Fico" e a expulsão das tropas portuguesas —, que

culminaram com a convocação da Assembleia Geral Constituinte e Legislativa do Reino do Brasil, a 3 de junho de 1822.

A letra original do hino foi escrita por Evaristo da Veiga, um importante poeta e jornalista brasileiro do século XIX. A letra exalta os atos de Dom Pedro I como o herói da independência, destacando seu papel na libertação do Brasil do domínio português.

Já podeis, da Pátria filhos
Ver contente a mãe gentil
Já raiou a liberdade
No horizonte do Brasil
Já raiou a liberdade
Já raiou a liberdade
No horizonte do Brasil

Brava gente brasileira!
Longe vá, temor servil
Ou ficar a pátria livre
Ou morrer pelo Brasil
Ou ficar a pátria livre
Ou morrer pelo Brasil

Os grilhões que nos forjava
Da perfídia astuto ardil
Houve mão mais poderosa
Zombou deles o Brasil
Houve mão mais poderosa
Houve mão mais poderosa
Zombou deles o Brasil

Brava gente brasileira!
Longe vá, temor servil
Ou ficar a pátria livre
Ou morrer pelo Brasil
Ou ficar a pátria livre
Ou morrer pelo Brasil

Não temais ímpias falanges
Que apresentam face hostil
Vossos peitos, vossos braços
São muralhas do Brasil
Vossos peitos, vossos braços
Vossos peitos, vossos braços
São muralhas do Brasil

Brava gente brasileira!
Longe vá, temor servil
Ou ficar a pátria livre
Ou morrer pelo Brasil

Ou ficar a pátria livre
Ou morrer pelo Brasil

Parabéns, ó brasileiro
Já, com garbo varonil
Do universo entre as nações
Resplandece a do Brasil
Do universo entre as nações
Do universo entre as nações
Resplandece a do Brasil

Brava gente brasileira
Longe vá, temor servil
Ou ficar a pátria livre
Ou morrer pelo Brasil
Ou ficar a pátria livre
Ou morrer pelo Brasil
(GONÇALVES, 2022, n.p.)

A independência brasileira, a participação de Dom Pedro I, e os anos posteriores da nossa história, me conduziu a um pensamento para a construção do trabalho que traz uma ação mais poética do que teórica para abordar essa discussão, em que o fracasso dessa ideia mais expandida do que seria a independência, me soava como mais uma promessa da nação que sempre “anda pra trás”, e que tem um percurso baseado em uma história contendo diversos ruídos sobre seus processos como república.

Motivado por esse debate sobre história do Brasil, considerando não apenas a versão oficial, mas também outras versões, em um ato sintético dessas questões surge o trabalho *Atrito*, que se configura pela apropriação deste disco de vinil contendo os hinos, mas ao invés de sua capa original com a pintura de Pedro Américo, houve uma substituição por um envelope feita com lixas utilizadas para a manutenção de paredes, por fim, sobre o rótulo original do disco, é inserido um adesivo transparente com o novo título do disco, confrontado o original e a apropriação.

Atrito pode ser interpretado como um comentário sobre o processo de independência do Brasil. Ao me apropriar dos hinos nacionais e submetê-los a um processo de desgaste através da lixa de parede, busco uma desconstrução simbólica dos elementos fundadores da identidade nacional brasileira. Essa ação de destruição e manipulação do material sonoro e visual sugere que a história não é um evento estático e intocável, mas sim uma construção mutável que se modifica ao longo do tempo e conforme diferentes perspectivas.

Através da pós-produção, procuro enfatizar a agência do artista como um criador que não se limita a produzir apenas a partir do zero, mas que se interessa em reinterpretar e contextualizar elementos já existentes. Essa intervenção pode ser vista como uma tentativa de subverter as narrativas hegemônicas, questionando a forma como a história é frequentemente contada e reforçando a importância de múltiplas vozes e pontos de vista na construção de um entendimento mais abrangente e inclusivo do passado.

O uso de lixa de parede como material da capa também adiciona camadas de significado à obra. A lixa é uma ferramenta que tem a função de desgastar e alisar superfícies, representando uma ação física que altera o funcionamento original do objeto. Nesse contexto, a lixa pode ser interpretada como uma metáfora para os conflitos, atritos e desafios enfrentados durante o processo de independência do Brasil. A nação passou por momentos turbulentos e de transformação, nos quais suas bases foram constantemente testadas e refinadas. Os discos de vinil são materiais delicados que exigem um procedimento cuidadoso ao manuseá-lo, pois qualquer pequena colisão pode acarretar em um risco e interferir em sua escuta, assim, a escolha por colocar uma capa produzida com uma lixa, insere em sua manipulação um dado de desgaste ao disco. Cada vez que é executado o ato de tirar ou devolver o vinil, ele sofre mais uma camada de deterioração aos seus registros ali contidos, em uma ação que com o tempo deixará cada vez mais ruidosa os hinos, até impossibilitando a sua escuta.

Além disso, a escolha de um disco compacto de vinil como suporte para a obra também é significativa. O disco de vinil, além de ser um meio de registro sonoro, evoca uma nostalgia do passado, remetendo a uma época em que a música física era a principal forma de consumo musical. Ao desgastar o vinil, é criada uma tensão entre a preservação histórica e a inevitável ação do tempo sobre a materialidade das coisas. Isso nos lembra que a história, apesar de ser registrada em objetos físicos, está sujeita a desaparecer e a ser reinterpretada ao longo do tempo.

Através da manipulação física do vinil, também é ressaltada a importância do material na formação e preservação da história. A materialidade dos objetos não é apenas uma questão estética, mas tem um papel fundamental na construção e transmissão de significados culturais. O desgaste realizado pela capa do disco pode ser lido como um comentário sobre a resistência do material ao longo do tempo, assim como a resistência dos aspectos históricos e culturais que a obra representa.

Em suma, o trabalho mergulha na apropriação artística e pós-produção para explorar as complexidades do processo de independência do Brasil. O desgaste do disco de vinil, a interferência nos hinos nacionais e a utilização da lixa de parede como material da capa são elementos que visam desafiar a narrativa oficial através de um objeto que se assemelha com os discos tradicionais, mas que com pequenas alterações promovem múltiplas leituras.

Atrito é um trabalho realizado através da apropriação de um disco que encontrei em abundância e lixas de parede que são materiais produzidos industrialmente em larga escala, o que conduziu para que ele não fosse um trabalho único, mas sim um múltiplo com cinco cópias. O uso de materiais industriais leva também à uma reflexão sobre a multiplicidade presente na produção em massa da sociedade contemporânea. *Atrito* é, portanto, uma obra que transita entre o singular e o múltiplo, o industrial e o artístico, desafiando as fronteiras tradicionais da criação. Enquanto cada cópia de *Atrito* pode parecer semelhante à primeira vista, é na observação atenta que se revelam as nuances e singularidades que distinguem cada peça. Cada disco é único, pois seu estado é alterado de acordo com o seu manuseio, inserindo a intervenção humana no trabalho. Através dessa obra, convido o espectador a questionar não apenas a relação entre o singular e o múltiplo, mas também a natureza efêmera das formas, histórias e objetos que nos cercam no mundo contemporâneo.

Figura 24 - *Atrito* (2019), vinil 7", lixa e adesivo, 18 x 18 cm.



Fonte: Acervo pessoal

Figura 25 - *Atrito* (2019), vinil 7", lixa e adesivo, 18 x 18 cm, Exposição do 11º Salão Nacional Victor Meirelles, Museu de Arte de Santa Catarina, Florianópolis.



Fonte: Acervo pessoal

2.4. Samplear para propor uma mudança de perspectiva

Os dois últimos trabalhos abordados neste capítulo adentram ao campo dos símbolos nacionais e o período da ditadura militar, trabalhando com a sua apropriação e posterior ressignificação. O próximo trabalho abordado, está dentro desse campo poético e político, mas diferente dos anteriores que se baseiam na circulação de ideologia através dos discos e canções, *Perspectiva* parte da apropriação de um vídeo contendo a imagem do futebolista Carlos Alberto, capitão da seleção brasileira de futebol de 1970, erguendo a taça do tricampeonato, uma imagem extremamente recorrente na cultura brasileira.

Esse momento é significativo, pois além de ser esse momento de euforia nacional, também relacionava essa conquista ao governo do então presidente Emílio Garrastazu Médici, que se ancorava no futebol como paixão nacional para se conectar com a população. No artigo, intitulado, "Médici e futebol: a utilização do esporte mais popular do Brasil pelo governo mais brutal do regime militar", Marcos Guterman mergulha neste assunto e aponta questões envolvendo a vitória:

Médici não mediu esforços para associar sua imagem à da Seleção. Popularidade era algo que ele perseguia, como deixou claro em discurso após a posse, em 27 de outubro de 1969: “Espero que cada brasileiro faça justiça aos meus sinceros propósitos de servi-lo e confesso lealmente que gostaria que o meu governo viesse, afinal, a receber o prêmio de popularidade...”. Com tal objetivo em mente, posou de torcedor número um, deu palpites públicos sobre os jogos e, ao final, com o título assegurado, deixou-se filmar e fotografar como um autêntico entusiasta do esporte. Para alguns observadores, esta atitude é suficiente para classificar Médici como um insidioso manipulador das ilusões das massas (GUTERMAN, 2004, p.269-270)

Essa Copa de 70 no México, tem um significado para história brasileira muito explícita da guerra de ideologias e repressão por parte do poder, pois ela escancara através da relação entre o técnico João Saldanha e o Médici, como uma metáfora para a compreensão do país na época.

A relação entre Emílio Garrastazu Médici e João Saldanha foi marcada por tensões e desentendimentos durante o período em que Saldanha foi técnico da seleção brasileira de futebol na década de 1970. João Saldanha assumiu o comando da seleção brasileira em 1969, durante a ditadura militar, após a saída de João Sampaio. Saldanha era conhecido por sua personalidade forte, suas opiniões firmes e por não hesitar em tomar decisões independentes. Além de sua carreira no esporte, ele também tinha uma militância política vinculada ao Partido Comunista Brasileiro (PCB). A escolha foi uma surpresa devido a suas inclinações políticas, como nos revela Guterman:

Saldanha dirigiu a Seleção de 4 de fevereiro de 1969 a 17 de março de 1970. Nesse período, o Brasil se classificou com tranquilidade para a Copa do Mundo, batendo todos os adversários nas eliminatórias. Sua escolha para o posto de técnico da Seleção surpreendeu: afinal, Saldanha era comunista militante. Mas o Brasil vinha de um estrondoso fiasco na Copa de 66 (fora eliminado na primeira fase) e a Confederação Brasileira de Desportos (CBD), entidade privada, estava sob intensa pressão para renovar a Seleção. A opção recaiu sobre Saldanha, então um comentarista esportivo de grande prestígio. (GUTERMAN, 2004, p.274)

No início de sua gestão, Saldanha teve êxito, conduzindo a seleção brasileira às Eliminatórias da Copa do Mundo de 1970, no México. Sob sua liderança, o time obteve bons resultados e demonstrou um futebol ofensivo e criativo. No entanto, a relação entre Saldanha e o governo militar, liderado por Médici, começou a ficar tensa. Saldanha, tinha um posicionamento de esquerda, com uma atitude crítica em relação ao regime militar e à interferência política no futebol. Além disso, algumas de suas decisões controversas, como a não convocação de alguns jogadores considerados favoritos, foram apropriadas pelo poder e geraram descontentamento entre alguns setores. Essa postura o colocou em uma posição

delicada, uma vez que o regime militar buscava controlar e moldar a imagem do país, incluindo o futebol, para fins propagandísticos.

Em março de 1970, às vésperas da Copa do Mundo, a situação se agravou quando foram atribuídas a Saldanha algumas declarações, na qual afirmaria que Pelé, o maior jogador brasileiro de todos os tempos, poderia ficar fora da seleção por problemas de saúde. O historiador, Everton Idalicio Caetano, aponta essas questões, sobre essas manipulações ocorridas no período.

Outro fato polêmico envolvendo o treinador foram algumas declarações a ele atribuídas, sobre o estado físico do maior craque do esporte canarinho, Pelé. Segundo Saldanha o camisa 10 da Seleção tinha um grave problema físico, para a imprensa o problema era de visão, sem nenhuma confirmação da equipe médica da seleção. Na mesma época a suposta e bombástica resposta ao presidente Médici que insistia em entrevistas que o treinador deveria convocar o atacante do Atlético mineiro Dario José dos Santos, o Dadá Maravilha: “Ele escala o ministério e eu escalo a Seleção”. A frase tornou-se um dos maiores mitos envolvendo Saldanha neste processo que envolveu sua demissão que ocorreu no dia 17 de março de 1970 pouco mais de 3 meses antes do mundial no México. (CAETANO, 2015, p.29)

Diante dessa conjuntura, Médici e seus assessores optaram por interferir na seleção e substituir João Saldanha pelo técnico Zagallo, que era mais alinhado com os interesses do governo e com uma postura mais moderada em relação à política de convocações. A decisão de remover Saldanha da seleção foi justificada oficialmente pela alegação de que o técnico teria problemas de saúde, mas é amplamente aceito que a motivação real foi a divergência de ideias e a recusa de Saldanha em ceder à pressão política.

Após a saída de Saldanha, a seleção brasileira continuou sob o comando de Zagallo, conquistando a Copa do Mundo de 1970 no México. Essa vitória foi amplamente celebrada e utilizada pelo governo militar como uma forma de reforçar sua imagem e projetar uma imagem positiva do Brasil no cenário internacional.

Dentro dessa contextualização capturar para o trabalho *Perspectiva* esse exato instante em que o emblemático futebolista Carlos Alberto, líder da seleção brasileira de 1970, ergue a taça do tricampeonato, visa explorar o potencial simbólico da imagem para desvelar uma faceta obscura e angustiante do período histórico em questão.

Essa imagem é recortada, deixando um zoom focando apenas nas mãos e na taça, mas ela é girada em 90º, deixando a taça de lado no vídeo. Esse reposicionamento da imagem gera uma nova leitura, onde o movimento de erguer o troféu, se assemelha com uma arma de fogo. Um fragmento desse vídeo original é apropriado e exibido em looping,

sobreposto a essa imagem, foi inserido um áudio contendo sons de disparos de fuzis FAL, utilizado pelo exército brasileiro.

Figura 26 - *Perspectiva* (2020), vídeo em *looping*.



Fonte: Acervo pessoal.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rt_M42d2FcY> Acesso em 15 ago. 2024.

O recorte e a inversão da imagem da taça, conferindo-lhe a aparência de um revólver, constituem uma estratégia visual que desperta a consciência do espectador para a intrínseca ambiguidade do poder simbólico do esporte e da cultura em geral. A taça, que habitualmente alude a triunfo, glória e unidade nacional, é metamorfoseada em um símbolo alegórico da violência e opressão perpetrada pelos militares durante o regime autoritário.

A sobreposição realizada com som dos tiros de fuzis utilizados pelo exército brasileiro, por sua vez, transcende a mera fruição visual e aprofunda a experiência estética em um terreno sensorial perturbador. Essa sinestesia angustiante ecoa os ecos pungentes das inúmeras vidas ceifadas, lembrando as consequências nefastas e as cicatrizes indeléveis que permeiam a trajetória do país nesse período histórico sombrio. O espectador é confrontado com a memória traumática da repressão e da violência, instigando uma reflexão crítica sobre os eventos e os discursos históricos que muitas vezes são mascarados ou adulterados em busca de narrativas oficiais.

A mudança de perspectiva proposta pelo vídeo reside no convite à desnaturalização das narrativas históricas, atuando como um convite para um olhar desconfiado, inquirindo a

veracidade dos discursos construídos pelo poder hegemônico. A apropriação do futebol como um instrumento de dominação ideológica revela-se como uma tática engenhosa dos militares para mitigar a visibilidade dos abusos cometidos e para promover uma imagem irreal de união nacional, desviando a atenção do público dos problemas políticos e sociais latentes. O trabalho se coloca como uma tentativa de ser uma ferramenta para desvendar as camadas ocultas da nossa história.

2.5. Confusão Sonora

A ideia de Estado-nação abordado por intermédio de apropriação de símbolos nacionais se faz presente nestes últimos trabalhos apresentados, em *Hino das Nações Desunidas* (2018), próximo trabalho abordado, a discussão permanece, mas não se limita a um debate sobre o Brasil. Para a construção desse trabalho, também foram utilizados hinos, desta vez, foram apropriados os de todas as nações consideradas como estados soberanos reconhecidos pela ONU, que contabilizam o total de 193 países, mais o hino da Palestina que não é incluído na lista da ONU.

O *Hino das Nações Desunidas* apresenta-se como uma instalação, composta por cinco caixas de som, cada uma cuidadosamente posicionada de acordo com a geografia dos continentes, a instalação é uma metáfora da divisão geopolítica do mundo. Cada caixa emite, em loop contínuo, os hinos nacionais oriundos de seu continente correspondente. Enquanto as melodias se sobrepõem, um efeito de cacofonia emerge, insinuando a contradição e o conflito subjacentes às noções de nação e território.

A cacofonia resultante, quando as caixas de som se unem em um único conjunto de sons, pode ser entendida como uma representação artística da dinâmica complexa entre nações e territórios. A sobreposição dos hinos nacionais, muitas vezes símbolos de unidade e identidade, é reveladora da tensão inerente entre o desejo de pertencimento e a realidade das fronteiras físicas e mentais que separam as nações. A confusão sonora proposta pelo trabalho emergente dos hinos, que se fundem em uma unidade tumultuada, simboliza essa dinâmica contraditória, onde a busca por unidade se choca com as realidades das linhas divisórias.

Essa obra não apenas captura a natureza conflituosa das fronteiras geopolíticas, mas também lança uma indagação mais profunda sobre a violência, a guerra e a dissolução das barreiras culturais. A sobreposição dos hinos, quando ouvida em conjunto, evoca a agitação

das disputas territoriais e os desafios enfrentados pelas nações em sua busca por uma coexistência pacífica.

No plano metafórico, o fenômeno da cacofonia sonora ao amalgamar uma sinfonia de hinos nacionais distintos insinua, uma efêmera dissolução das linhas divisoras mentais e emocionais que tradicionalmente separam as nações. Esse fenômeno sonoro compartilhado excede os limites da divergência cultural e política, e, por um breve instante, ergue uma ponte entre os diversos matizes que compõem o mosaico global. O resultado é uma sinfonia caótica e tumultuada, onde as vozes individuais e distintas, paradoxalmente, se amalgamam em uma única tessitura sonora. Nessa confusão acústica, o que se revela é um cenário fugidio de unidade, onde a música transcende as fronteiras, evocando um instante em que a diferença é momentaneamente eclipsada pela interconexão sonora.

Essa experiência compartilhada, simbolicamente, permite aos visitantes adentrar em um espaço onde as barreiras invisíveis que separam as nações, inúmeras vezes traçadas por linhas geopolíticas e ideológicas, desvanecem momentaneamente. A harmonia tumultuada que emerge, como um sonho que desafia as diferenças, sugere a possibilidade de reconciliação e entendimento, ainda que breve. Nesse curto lapso, os hinos, que trazem a exaltação das nações como mais um dos elementos de modernidade que expressam as hegemonias, se desfazem e entrelaçam. Abrindo o caminho para a contemplação de uma coexistência efêmera, onde as fronteiras, sejam elas físicas ou imaginárias, parecem desvanecer-se ante a melodia compartilhada.

Portanto, a amálgama sonora dos hinos nacionais, ao provocar essa harmonia tumultuada, serve como um disparador que instiga uma reflexão sobre a possibilidade de transcender as divisões que marcam nossa realidade. Ao adentrar esse espaço onde o som se funde em uma única massa sonora, os ouvintes são convidados a considerar como, através da música e da arte, podemos encontrar uma momentânea e efêmera resolução para as tensões e desavenças que moldam nosso mundo, mas principalmente, estimular outras possibilidades de existir.

Em 2018, fui convidado pelo Prof. Dr. Sérgio Niculitcheff e a curadora Érica Burini, na época mestranda em História da Arte pelo IFCH, para integrar uma exposição na Casa do Lago na Unicamp, com o interesse de circular obras recém doadas ao acervo do Gabinete de Estampas - Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Unicamp.

O projeto intitulado “Lugar Algum, Lugar Nenhum”, partiu da doação da obra *Cartografias Anímicas (Viagem Utópica Contemporânea)*, de 1980, do renomado artista Wesley Duke Lee. Nesta obra, o artista subverte a ideia de fronteiras geopolíticas com desenhos e transferências de imagem sobre mapas náuticos. A série é composta de 48 pranchas de fotolitos e foi exibida de forma integral, dispostas emolduradas na parede. No centro do espaço expositivo, estavam 5 caixas amplificadas, constituindo o meu trabalho *Hino das Nações Desunidas*.

Abaixo segue o texto curatorial que costura as ligações entre os trabalhos:

A obra gráfica do artista de vanguarda Wesley Duke Lee e a instalação sonora do artista contemporâneo Kauê Garcia coabitam simbioticamente. Som e imagem se integram em uma indagação estética sobre identidades nacionais, formas de colonialismo, de diáspora e questões presentes nas divisões territoriais, disputas, conflitos e outras derivações da artificialidade do desenho das fronteiras. Os artistas idealizam uma comunidade global a partir de suas vivências, tateiam a utopia, o lugar nenhum, a partir do lugar algum, a pátria que personificam. As obras exibidas lidam com a ideia de ser cidadão no mundo, com barreiras e liberdades, com fronteiras e emancipações. Além da afinidade entre as discussões levantadas, possuem um pensamento poético irmanado. Operam através da apropriação e da justaposição, da composição pelo agrupamento, e ambas se dedicam a representações políticas simbólicas e formais de um país: os hinos e os mapas. Fruto da distância temporal entre eles, e das transformações ocorridas na arte brasileira, as soluções às quais recorrem são muito distintas, cada uma delas em profunda conexão com seu tempo. Duke Lee usa cartas aeronáuticas dos anos de 1940, e cria uma mitologia pessoal com o uso de imagens publicitárias que são colocadas sobre nomes de lugares diversos, em uma nova geografia que aproxima lugares distantes, e sobre esta composição, interfere com carimbos e um desenho de pincel de movimento circular de uma cobra que envolve os mapas, o oroboro. O imaginário criado possui um movimento pendular entre o Individual e o Coletivo, ambiguidade do mesmo modo presente no trabalho de Garcia, que tensiona o poder de representação dos hinos. No movimento livre dos visitantes pela instalação, são expostas, a princípio, as semelhanças sonoras entre os arranjos orquestrados, que seriam símbolos identitários. A escuta atenta revela as particularidades das composições. As vozes cantando em sua língua materna, podem remeter a processos colonizadores, mas também ao desenvolvimento das línguas em cada país, produzindo um efeito flutuante entre a utopia de um nação mundial, da dissolução dos patriotismos e fronteiras, e a reiteração da distância, das barreiras cultural, histórica, política, religiosa, e social, confusão que evoca Babel. (BURINI, 2019, n.p.)

Figura 27 - Hino das Nações Desunidas (2018), cinco caixas de som amplificadas, cinco pendrives, instalação sonora, áudio em *looping*, Casa do Lago (2019), Unicamp, Campinas-SP.



Fonte: Acervo pessoal.

2.6. *Samplear os DJs*

Todo o percurso deste capítulo gira ao redor do procedimento de apropriar e samplear, onde através da reorganização promove-se uma nova leitura a algo que é de conhecimento público, tensionando a visão única sobre a história. Um procedimento, como citado anteriormente, semelhante aos dos DJs, que somam fragmentos de diversas canções de períodos variados e criam uma nova música. Nesta última parte do estudo, essa aproximação com a figura do DJ funde-se, não apenas no campo metodológico, mas também em sua atuação.

Em *Baile Pros 111*, proposta que foi selecionada através de um edital de chamamento público para a 15ª edição da Mostra Verbo da Galeria Vermelho¹⁰ no ano de 2019, me aproprio e exerço a ação de um DJ, em uma performance, em qual uma das salas expositivas da galeria, se reinterpreta como uma pista de dança, um lugar tradicionalmente associado a celebrações e expressões culturais efervescentes. No entanto, o caráter disruptivo e evocativo da ação reside na subversão dessa expectativa de euforia. A pista de dança, por sua vez, se converte em um espaço carregado de memória, em uma homenagem ao trágico

¹⁰ Mais informações estão disponíveis no site da galeria: <<https://galeriavermelho.com.br/verbo/15a-edicao/>> Acesso em: 29 set. 2023.

episódio conhecido como Massacre do Carandiru, que abalou o país em 1992. O local, que a princípio sugere ser palco de festividades, transforma-se em um memorial coletivo, enredando a audiência em um intrincado emaranhado de significados e posicionamentos.

O massacre do Carandiru representa uma mancha sombria e perturbadora na trajetória do sistema prisional brasileiro, "a face brutal da autocracia burguesa", nas palavras da pesquisadora Iwi Mina Odera (2007), cuja investigação mostra como o episódio evoca questionamentos complexos sobre justiça, segurança, direitos humanos e as profundas deficiências estruturais que permeiam a sociedade. Acontecido em 2 de outubro de 1992, na Casa de Detenção de São Paulo, popularmente conhecida como Carandiru, este episódio trágico ecoa como um doloroso testemunho das tensões entre a administração penitenciária, as forças de segurança e a vulnerabilidade dos detentos.

Os acontecimentos que desencadearam o massacre estão envoltos em uma complexa teia de fatores. Um motim que eclodiu no pavilhão 9 rapidamente degenerou em um caos de violência, resultando em um confronto entre os presos e a Polícia Militar. Essa conflagração culminou em uma reação policial que se revelaria excessivamente brutal e desproporcional, levando à morte de 111 detentos e deixando dezenas feridos. Essa violência extrema escancarou a violência institucional brasileira, a inoperância das Leis Penais, a problemática do Estado de Direito, a falência do sistema prisional, relatadas nas frequentes denúncias das organizações de direitos humanos, conforme aponta Odera (2007, p. 118-119).

O massacre do Carandiru transcende as fronteiras físicas das paredes da prisão, iluminando questões complexas sobre a natureza do sistema carcerário e a abordagem do Estado em relação aos detentos. A tragédia pôs em evidência a superlotação endêmica das prisões brasileiras, a qualidade degradante das condições de vida dentro desses estabelecimentos e a inadequação das estratégias de reabilitação e ressocialização. Além disso, lançou uma luz crua sobre a relação entre as forças de segurança e os detentos, evidenciando a urgência de reformas nas abordagens de manutenção da ordem.

O caso também desencadeou um intenso debate público e controvérsias jurídicas que se estenderam ao longo das décadas. A condenação inicial de policiais envolvidos nas mortes de detentos foi seguida por reviravoltas complexas e anulações de sentenças, gerando debates sobre a responsabilidade individual, institucional e social. Essa complexidade processual reflete as nuances de um sistema de justiça que enfrenta desafios significativos ao lidar com eventos que expõem as falhas sistêmicas (ODERA, 2007).

O massacre do Carandiru ressoa como um chamado à ação, impulsionando uma análise mais profunda das estruturas sociais, legais e políticas que moldam o sistema prisional. A tragédia oferece uma oportunidade crítica para a sociedade refletir sobre questões como o tratamento dos detentos, o papel da polícia e as necessidades de reforma estrutural. Este ocorrido permanece como uma cicatriz dolorosa, uma recordação incômoda das complexidades inerentes à administração da justiça, dos desafios na humanização do sistema prisional e da urgência de políticas eficazes de ressocialização.

Essas questões sobre a situação carcerária reverberam na produção cultural do *funk* realizado no estado de São Paulo, onde incontáveis canções tratam sobre o assunto dos direitos humanos e da organização dos detentos para exigirem melhores condições.

Particularmente, essa questão me toca pelo levante popular em reivindicar os direitos negados a uma população, introduzindo uma consciência de classe a uma camada da sociedade que quando organizada se torna forte para a exigência do cumprimento da lei pelas suas condições básicas.

Dezenas dessas músicas foram apropriadas e tocadas durante a performance, O aspecto musical da ação age como um catalisador dessa proposição. O *set* de *funk*, elaborado cuidadosamente a partir de sua temática, não se limita a uma mera escolha estética, mas revela-se como um veículo de expressão política e social. A seleção de músicas que abordam o tema do encarceramento em massa e os direitos dos detentos insufla ao *funk* uma dimensão de ativismo, transformando-o em uma plataforma para a denúncia das injustiças sistêmicas e da marginalização.

Figura 28 - *Baile pros 111* (2019), PA, cabos, laptop e luzes, performance, Galeria Vermelho, São Paulo. Fotografia: Edouard Fraipont.



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 29 - Público participante de *Baile pros 111* (2019), Galeria Vermelho, São Paulo. Fotografia: Edouard Fraipont.



Fonte: Acervo pessoal.

A performance tem o seu ápice no encerramento do set musical, ao completar 111 minutos. Nesse ponto crítico, a melodia é subitamente interrompida e sequenciada pelos estampidos de tiros, uma composição sonora com 111 disparos que ressoa como um eco mórbido em resposta ao cenário trágico do Massacre do Carandiru. Esses estampidos, de natureza tanto avassaladora quanto simbólica, encapsulam em suas ondas sonoras a crueza da violência e a impiedade que imperaram durante aquele fatídico evento. A brusca interrupção sônica inflige um impacto que transcende a mera ruptura da conexão sensorial e emocional anteriormente estabelecida com a música, mergulhando a atmosfera na densidade das reflexões mais pesadas e dolorosas.

A interjeição desses estampidos, que reverberam como uma memória cruel que necessita ser lembrada e discutida, infunde a atmosfera com um desconforto inegável. Esse desdobramento carrega uma gravidade que vai além da mera surpresa, atuando como uma espécie de soco emocional que rompe os limites da experiência auditiva conclamando outras formas físicas e perceptivas de consciência crítica. O silêncio que segue, após os estampidos ecoarem e dissiparem, é permeado por uma realidade sombria, na qual o público é confrontado com a presença da tragédia que desencadeou esses sons.

Dessa forma, essa intervenção sonora brusca e impactante não somente dissolve a atmosfera festiva que havia sido criada pela música, mas também instiga uma mudança na percepção dos espectadores. A sala, antes preenchida por um componente de celebração musical, é agora inundada por uma gravidade que remete às questões mais profundas da injustiça, da brutalidade e da vulnerabilidade humana. A interrupção violenta da música se converte em um lembrete doloroso e inescapável da realidade que o Massacre do Carandiru representa, e um convite forçado à confrontação com as duras verdades que essa performance artística evoca.

O *Baile pros 111*, tem uma complexidade maior do que as propostas anteriores ao envolver diversas camadas de apropriação que não são objetuais e pela sua realização ao vivo. Inicialmente, existe a ocupação do próprio espaço, um tradicional cubo branco que perde a sua neutralidade ao ser reconfigurado como pista de dança, posteriormente a proposição de atuar como um DJ, que tem suas complexidades técnicas, as dezenas de músicas que foram selecionadas em meio a outras centenas, pois necessitava que em sua letra trouxesse algum apontamento sobre a temática abordada pelo trabalho e por fim, todo

o conceito levantado por esse agrupamento de questões que giram sobre o assunto debatido.

É bastante relevante trazer para o debate a informação, que atualmente, enquanto realizo esta dissertação, também estou envolvido em um projeto chamado *Expresso*, uma iniciativa organizada pela *ASP Arte*, uma associação dedicada a projetos de arte e educação voltados para crianças e adolescentes em estado de vulnerabilidade social que cumprem medidas socioeducativas na *Fundação CASA*.

O *Expresso*, agora em sua segunda edição, consiste em aulas semanais que abrangem diversas linguagens artísticas e são ministradas para jovens em um programa com duração de seis meses. Estes cursos são conduzidos por artistas contemporâneos e músicos, selecionados pelos curadores Carollina Lauriano e Guilherme Teixeira. As aulas ocorrem no Museu das Favelas, na cidade de São Paulo, com duração de três horas cada. Como professores-artistas, temos total autonomia sobre o conteúdo educacional, e contamos com recursos financeiros para adquirir materiais. Ao término deste processo, haverá uma exposição das criações dos quarenta jovens participantes do projeto na HoA Galeria, localizada no bairro da Barra Funda, na capital paulista.

Minha escolha foi ministrar um curso sobre estamparia caseira de camisetas, utilizando a técnica do stencil. O objetivo final deste processo é criar uma marca de roupas desenvolvida pelo grupo, composto por nove adolescentes. O caminho até a criação do stencil envolve práticas de desenho, experimentação com tipografia e criação coletiva. A ideia por trás disso é construir, por meio da arte, uma oportunidade criativa para gerar renda, ao mesmo tempo em que se compreende a camiseta como uma poderosa ferramenta para a disseminação de imagens, ideias e ideologias.

Embora possa parecer desconexo trazer esse contexto para este trecho de minha dissertação, ele se revela fundamental para esboçar um panorama mais abrangente de minha prática artística, nos âmbitos estéticos, éticos e políticos. O que desejo enfatizar é que além da circulação em um circuito oficial com meu trabalho, também me interessa estar presente em uma luta por direitos humanos, repensando o sistema prisional e suas punições, com propostas que se estruturam através da educação, do compartilhamento de conhecimento e do acolhimento. Além de prestar um serviço que possa ser lido como dentro do campo da assistência social, encaro essa proposta como um trabalho artístico, em que desenvolvo um conceito, uma prática e realizo uma proposta, mas dessa vez perco a autoria,

não assino como um projeto meu, deixo tudo a cargo dos adolescentes que bolam esse plano comigo.

2.7. Som, ruído, canção

No transcorrer deste capítulo, explorei um espectro multifacetado da apropriação artística, revelando suas conexões profundas e complexas com a prática do DJ. Neste ponto culminante, fica evidente que a apropriação transcende as fronteiras da criação artística tradicional, manifestando-se de maneira vívida e inovadora nas mãos de artistas contemporâneos e nos movimentos culturais que envolvem os DJs.

Durante todo o percurso, destaquei essas conexões processuais que são ancoradas na discussão da apropriação, sampler e mixagem. Assim, como os DJs, que desenvolvem suas composições através de registros sonoros, os projetos aqui apresentados também tem a sonoridade, como força motriz, assumindo um papel de destaque, tanto como matéria-prima quanto como plataforma de execução.

Entre os trabalhos elencados, *Atrito* é o único que não reproduz nenhum tipo de som, porém, ele é evocado a partir da sua materialidade, por se tratar de uma proposta que empresta um disco de vinil contendo os Hinos da Independência e Nacional. Mesmo que esse disco não seja executado, ele parte desse símbolo de registros fonográficos e o trabalho age como um ativador desta memória que perpetua em grande parte dos brasileiros.

A confluência profunda e significativa entre a prática da apropriação artística e a arte do DJ não apenas desafia, mas redefine, os paradigmas tradicionais de autoria e originalidade, promovendo uma exploração inovadora no âmbito criativo. Este ponto de interseção entre ambas as disciplinas se desdobra em uma nova dimensão, onde a criação artística emerge de uma proposta intrincada de curadoria e reconfiguração de elementos preexistentes. Nesse mosaico, a música, já por ser uma linguagem universal, se metamorfoseia em um veículo profundo para sondar os anais do passado.

Ao utilizar a apropriação como uma ferramenta, os artistas e DJs articulam um trabalho que transcende as barreiras temporais. Os arquivos do passado, tão potentes em significado e contexto, são ressuscitados, reimaginados e ressignificados para dialogar vigorosamente com as sensibilidades e questões contemporâneas. Essa conexão entre o antes e o agora, evidenciadas por meio da seleção e da transformação desses elementos

herdados, não é meramente um exercício artístico; é uma manifestação simbólica que evoca a força da história para construir os fundamentos de novos futuros.

Este modo de dar forma ao passado para forjar novos significados para o presente é a direção que esses trabalhos apontam. Ao reimaginar e reinterpretar sons e imagens, discute-se que autenticidade artística não reside apenas na criação do zero, mas na capacidade de infundir nova vida nos materiais do passado. Nessa dinâmica, a apropriação torna-se uma ponte de significado que transcende o tempo na arte contemporânea, enquanto o DJ e o artista visual assumem o papel de um narrador moderno, contando histórias antigas por meio de uma linguagem atualizada e dinâmica.

Capítulo 3: O artista como um mentiroso

Para os antigos, a verdade tinha três conotações. Ela era tanto a revelação grega (alethéia) de uma lembrança esquecida quanto a precisão latina do testemunho (veritas) e ainda a confiança judaico-cristã da promessa (emunah). Por isso a verdade tem três opostos diferentes: a ilusão, a falsidade e a mentira. A pós-verdade é algo distinto do mero relativismo, e sua dispersão de pontos de vista, todos igualmente válidos, ou do pragmatismo, com sua regra maior de que a eficácia e a eficiência impõem-se às nossas melhores representações do mundo. Ela também não é apenas a consagração do cinismo no poder, com sua moral provisória, capaz de gerenciar o pessimismo, no atacado da tragédia humana, em proveito de vantagens obtidas no varejo narcísico. A pós-verdade depende, mas não se resume a isso, porque ela acrescenta uma ruptura entre os três regimes de verdade e seus contrários. Ela ataca a estrutura de ficção da verdade.

(Christian Dunker)

Muitas vezes, minhas práticas partem de narrativas consideradas oficiais, com o propósito de oferecer novas perspectivas e suscitar desconfiança em relação a essa narrativa canônica, assumindo o papel de disparador de dúvidas sobre o status quo da história consagrada.

No primeiro capítulo, exploramos os trabalhos *Perpétua* e *TEDx - Segredos da Traição*, que trazem a noção de ficção como um elemento central. Nesse contexto, a recusa em se apegar rigidamente a dados históricos se revelou fundamental, pois permitiu a abertura de novas possibilidades criativas. Adotei uma abordagem que se apropria da linguagem documental, conferindo uma aura de autenticidade ao trabalho, ao mesmo tempo que introduziu uma narrativa completamente nova. Isso deixa o espectador em um estado de ambiguidade, questionando o que é factual e o que é pura invenção no contexto da obra.

Essa abordagem, que permeia estas propostas, serviram como um ponto de partida para uma investigação mais ampla relacionada ao conceito de pós-verdade e a sua utilização na arte contemporânea. Este capítulo parte, portanto, desse elemento estruturante para a análise de minha produção artística. O uso de construções narrativas ficcionais tem sido uma ferramenta recorrente para estimular a imaginação e criar novos universos, desafiando nossa

percepção da realidade e convidando-nos a refletir sobre as fronteiras entre o verdadeiro e o fictício.

Em um mundo saturado de imagens, em que as mídias sociais, a publicidade e a manipulação digital moldam nossa compreensão visual do mundo, os artistas visuais têm explorado de forma cada vez mais vigorosa as noções tradicionais de objetividade e realidade. Assim, a pós-verdade ultrapassa as relações sociais para apresentar-se também nas artes visuais como uma manifestação contemporânea da crescente complexidade das relações entre a imagem, a realidade e a percepção. Nesse contexto, a pós-verdade se revela como uma ferramenta poderosa, desafiando a ideia de que a representação fiel do mundo é o objetivo supremo das artes visuais e inserindo a ideia de um discurso emotivo que toca às subjetividades dos espectadores, indo além do compromisso com a realidade.

Uma das maneiras pelas quais a pós-verdade pode ser encontrada nas artes visuais é através da manipulação da percepção. Percepção que, a despeito de sua evidenciada presença na atualidade dos processos artísticos, sempre esteve nas bases da construção da arte em suas mais variadas formas e tecnologias de apresentação. Muitos artistas contemporâneos trabalham com a ilusão de ótica, a distorção da escala e a sobreposição de elementos visuais para criar obras que enganam o espectador, questionando a confiabilidade de nossos sentidos e a certeza do que vemos. Isso nos leva a refletir sobre como a realidade pode ser facilmente distorcida e alterada por meio de técnicas visuais, assim como acontece no mundo digital e na disseminação de informações.

Christian Dunker (2018, p. 38), aponta para como a pós-verdade altera as noções sobre a verdade, mudando o que ela representa:

A pós-verdade seria então uma espécie de segunda onda do pós-modernismo. Sua consequência é ao mesmo tempo lógica e reveladora da verdade brutal e esquecida na qual ambos se apoiam. Assim como a pós-modernidade trouxe o debate relevante sobre, afinal, como deveríamos entender a modernidade e principalmente o sujeito moderno, penso que a pós-verdade inaugura uma reflexão prática e política sobre o que devemos entender por verdade e sobre a autoridade que lhe é suposta.

Além disso, os trabalhos de arte que se apoiam na pós-verdade exploram a influência da mídia e da tecnologia em nossa compreensão do mundo. Muitos artistas utilizam imagens de notícias, mídias sociais e outras fontes de informação como material para suas obras, expondo a maneira como essas imagens podem ser manipuladas e instrumentalizadas para fins políticos, ideológicos, sociais ou comerciais. Eles nos instigam a questionar a

confiabilidade das imagens que consumimos diariamente e nos alertam para o fato de que a verdade muitas vezes é moldada pela narrativa por trás das imagens.

A pós-verdade nos convida a considerar a ambiguidade inerente à interpretação visual. O que vemos em uma obra de arte pode variar amplamente de pessoa para pessoa, dependendo de nossas experiências, emoções e perspectivas individuais. Isso nos lembra que a verdade não é apenas subjetiva, mas também fluída e contextual, e que diferentes pontos de vista podem coexistir sem que um seja mais verdadeiro do que o outro.

A importância da ideia de pós-verdade em trabalhos de artes visuais reside em sua capacidade de nos fazer questionar, refletir e dialogar sobre a natureza complexa e multifacetada da verdade na era contemporânea. Assim, entendo que, ao desafiar a ideia de uma única verdade objetiva, esses trabalhos nos convidam a explorar as múltiplas realidades e perspectivas que moldam nossa compreensão de verdade. Elas proporcionam um espaço vital para a contemplação, a crítica e o questionamento, contribuindo para o pensamento crítico em nossa sociedade cada vez mais visualmente orientada. Na arte contemporânea, a pós-verdade se torna uma ferramenta para repensar como a história é construída e moldada por estruturas de poder, questionando não apenas o que vemos, mas por que acreditamos no que vemos.

3.1. A “verdadeira” origem do *punk rock*

A pós-verdade consiste na relativização da verdade, na banalização da objetividade dos dados e na supremacia do discurso emocional.

(José Antonio Zarzalejos)

Afetado profundamente pela influência da pós-verdade, emerge o último trabalho a ser examinado nesta dissertação, denominado *Pistolas Sexuais*. Este trabalho representa uma proposição que mergulha de forma intensa na problematização das legitimidades históricas por meio da elaboração de narrativas ficcionais. É um projeto que concentra todos os pontos estudados anteriormente, nele contém provocação, subversão, ironia, apropriação, utilização de som e principalmente um confronto com a história oficial.

A fim de contextualizar adequadamente a gênese deste trabalho, é fundamental entender sua origem, uma vez que ele nasceu a partir de um convite feito pelo curador Lucas

Albuquerque para uma exposição planejada para acontecer em Londres no ano de 2023. A proposta curatorial em questão possuía um enfoque muito particular que serviu de estímulo tanto para a forma quanto para o conceito subjacentes ao trabalho. Reproduzo a seguir o convite que foi formulado:

Estou elaborando uma exposição prevista para acontecer em um espaço independente de Londres, chamado “Ruby Cruel” (situado em Hockney), que nasce, ao mesmo tempo, de uma proposição conceitual e de uma contravenção: como burlar os altos custos de transporte no que tange o trânsito de objetos de arte para fora do Brasil? E, ainda, como pensar práticas e processos que se internacionalizem, apesar dessas e outras questões socioeconômicas e geográficas?

Inspirado na caixa-valise de Duchamp, dispositivo móvel que continha versões miniaturizadas de suas obras e ready-mades (que, em 1942, foi despachado da Europa para os Estados Unidos como uma “caixa de utensílios domésticos”), mas sem esquecer das Flux Kits do grupo dadaísta Fluxus, da Valoche de George Brecht e, em terras brasileiras, de toda a relevância do pensamento de arte como meio em trânsito de Paulo Bruscky, a curadoria parte desses interlocutores para instigar artistas brasileiros a pensar maneiras de habitar esse espaço, burlando a política de apagamento pautado em questões econômicas que assola poéticas latino-americanas e sua livre circulação.

A exposição está prevista para acontecer durante a última semana de setembro, ainda a ser decidido se assume um formato de happening de dois dias ou algo mais estendido, em torno de duas a três semanas. Será a primeira coletiva reunindo artistas brasileiros do “Ruby Cruel”, que é recente e se funda no interesse em oferecer espaço para a disseminação de ideias em residências artísticas, exposições de arte e falas públicas. Por se tratar de um projeto independente e de guerrilha, não possuímos fomento financeiro, apenas a boa vontade da curadoria e da organização em promover o evento. Oferecemos, contudo, um espaço na bagagem despachada (uma própria para a proposta) do curador, rs, caso seja necessário. São bem-vindas proposições materiais, como pequenos impressos, fotografias e objetos, e imateriais, como instruções.

Estou atento para lhe ouvir! Beijos,

Lucas.

Impulsionado por este convite, embarquei em uma jornada de pesquisa poética com o objetivo de conceber uma obra que não só explorasse minhas indagações pessoais, mas também estabelecesse um diálogo com as proposições sugeridas pelo curador, além de repensar as questões territoriais como parte integrante da proposta. O desafio era criar uma peça que abordasse esses temas complexos e urgentes sugeridos, como a invisibilidade dos artistas latino-americanos no cenário artístico global, as disparidades financeiras estruturais entre países do primeiro e terceiro mundo, o apagamento sistemático de narrativas não hegemônicas e, não menos importante, o conflito inerente à produção artística em contraste com a circulação dessas obras no âmbito oficial. Além disso, essa pesquisa pretendia gerar

um trabalho com formato que coubesse na mala despachada ilegalmente pelo curador, porque não seria declarado o conteúdo da bagagem como obra de arte, então existia uma negociação entre forma e conteúdo, que se torna determinante para o projeto final.

Explorar esses temas complexos exigiu uma profunda imersão no espectro das minhas inquietações artísticas, levando-me a questionar não apenas o meu papel como criador, mas também como um agente crítico dentro do contexto artístico. À medida que essas reflexões ganhavam forma, surgiu a ideia de criar um trabalho que semeasse dúvidas quanto à autenticidade e autoria de algo intrinsecamente ligado à cultura contemporânea da Inglaterra: o movimento *punk*. Concordando com a historiadora, Ivone Gallo (2008, p. 750), apresento a seguir, o trecho no qual a autora aborda uma teoria sobre o surgimento dessa manifestação cultural:

Sobre o surgimento do punk parece um consenso entre diversos autores que se deu na Inglaterra na década de 70, num momento de ascensão dos conservadores ao poder e de recessão econômica que teria provocado o desemprego e afetado, sobretudo, os jovens brancos pobres. As barreiras de classe, o conservadorismo, a discriminação e a falta de liberdade fomentaram a desesperança, seguida por uma atitude rebelde desses grupos que mergulhados na falta de perspectivas insurgiram-se utilizando a música como linguagem e como fator de identidade.

Este movimento, reconhecido pela história oficial como uma invenção britânica, era um fenômeno que, por sua própria natureza subversiva, convidava a questionar as narrativas estabelecidas sobre sua origem e significado. A criação do *punk rock* na Inglaterra na segunda metade da década de 1970 foi um acontecimento cultural e musical que desafiou profundamente as normas estabelecidas da época. Segundo Josnei Di Carlo Vilas Boas e Renata Costa Silvério:

O movimento punk nasce na Inglaterra, com a economia britânica em decadência na segunda metade da década de 1970 e consequente aumento do desemprego. Caracterizou-se por retratar a realidade da periferia londrina e questionar o status quo, através de sua música e visual agressivos. (BOAS; SILVÉRIO, 2015, p.1-2)

Este movimento ousado e subversivo emergiu como uma resposta vigorosa à sociedade britânica da época, caracterizada por uma economia em declínio, desigualdades sociais crescentes e uma sensação generalizada de desencanto. Os primeiros sinais de rebeldia *punk* podem ser rastreados até o *underground* de Londres, especialmente no bairro de Chelsea, onde bandas como os Sex Pistols e The Clash começaram a se formar. O *punk rock* britânico era uma rejeição direta das complexidades musicais elaboradas do *rock* progressivo que dominavam a cena musical, optando por uma abordagem minimalista e

crua. Com letras provocativas, roupas rasgadas, penteados extravagantes e atitudes desafiadoras, os *punks* britânicos buscavam chocar a sociedade e desafiar as convenções culturais, representando uma ruptura audaciosa com o *status quo*.

Além da música, também teve um impacto comportamental significativo na moda, arte e atitude geral da juventude da época. A parte estética, com suas jaquetas de couro, coturnos e alfinetes de segurança, tornou-se um ícone visual que desafiava as normas de beleza convencionais e a conformidade social. Mais do que apenas um movimento musical, o *punk rock* era uma manifestação cultural que reivindicava a individualidade, a autenticidade e a rebelião contra a ordem estabelecida.

Esse contexto histórico complexo e multifacetado me conduziu a uma proposta: questionar a narrativa convencional sobre essa história do *punk*, introduzindo uma discordância em relação ao papel pioneiro inglês nesse movimento. Para tal, adotei um método artístico, consistindo na criação de documentos falsos que sustentam o discurso que elaborei. Nesse discurso, defendo a ideia de que o *punk* é, na verdade, uma iniciativa brasileira e que essa forma de manifestação cultural foi apropriada pelos ingleses.

Essa abordagem, ao aparentemente inverter o papel de protagonismo atribuído à Inglaterra, tem como objetivo desafiar a supremacia das narrativas hegemônicas e destacar a complexidade das influências culturais e suas conexões transnacionais. Ao criar esses falsos documentos, estou lançando mão de uma estratégia que explora as fronteiras tênues entre a realidade e a ficção, convidando o espectador a questionar não apenas a autenticidade das alegações, mas também a própria natureza da verdade na construção da história. Dessa forma, minha obra se insere em um diálogo crítico mais amplo sobre como as narrativas históricas são construídas e contestadas, revelando a complexidade intrínseca à interpretação e à apropriação da cultura dos países periféricos realizada pelos países do norte global.

Adoto uma metodologia de construção narrativa que frequentemente é explorada pela extrema direita por meio das *fake-news*, contudo, com um propósito inteiramente distinto. Enquanto esse segmento da sociedade emprega essas narrativas para disseminar informações falsas que perpetuam o *status quo*, o conservadorismo, a violência e uma reinterpretação enganosa da história, minha pesquisa inverte essa lógica. Em *Pistolas Sexuais*, surge uma contranarrativa à história hegemônica, que lança uma sombra de ceticismo sobre a narrativa oficial e que muitas vezes relega à obscuridade a produção

artística marginalizada. Portanto, mesmo que a banda em questão não exista efetivamente, inúmeras outras permaneceram na obscuridade, trancadas em garagens, é nesse ponto que o trabalho toca, pensando sobre quantas produções nunca são legitimadas. O procedimento, apesar de semelhante às *fake-news*, é subvertido, funcionando dentro dessa lógica encontrada nos versos dos Racionais MC's: "efeito colateral que seu sistema fez."

3.2. Pistolas Sexuais

A ideia se desenvolve através desta ficção criada em torno de um roubo histórico realizado em cima do nome de uma banda chamada *Pistolas Sexuais*. Foi criada uma estrutura de imagens, textos e sons, que conferem veracidade para esses dados apresentados como documentais, criando todo um universo para que o discurso alcance uma legitimidade e uma profundidade contextual.

Figura 30 - Cartaz do *Pistolas Sexuais* (2023), impressão a laser sobre papel, 21 x 29,7 cm.



Fonte: Acervo pessoal.

No início do processo, foi traçado o percurso histórico dos *Pistolas Sexuais*, almejando criar uma narrativa que estabelecesse um diálogo intrigante com a versão oficial dos fatos. O objetivo principal era sutilmente embaçar as fronteiras entre ficção e realidade, produzindo uma narrativa sólida e coesa, repleta de personagens bem delineados. Para alcançar esse intento, um extenso quadro conceitual foi desenvolvido, dando atenção aos detalhes da biografia fictícia dessa banda musical. Isso implicou em elaborar uma série de questionamentos fundamentais que serviriam de base para a construção subsequente da trama. A narrativa se desenrola resumidamente como explicarei a seguir.

3.2.1 Quem foram?

Os *Pistolas Sexuais*, surgiram em 1972, na Vila Maria, na capital paulista, atuando até o ano de 1979. A formação incluía Carlinhos da Boca nos vocais, seu irmão Marcus na bateria, Deco Teco no baixo e Julia Canivete na guitarra. A banda surgiu no início da década de 1970, em uma época tumultuada politicamente no Brasil. O país estava sob o domínio de uma ditadura militar que impôs censura à imprensa, perseguiu dissidentes políticos e reprimiu qualquer forma de protesto. Nesse cenário sombrio, surgiu uma cena contracultural periférica, que buscava resistir e questionar as normas impostas.

Essa cena emergiu dos entornos da Vila Maria, composta por mais três bandas que foram ativas no período, que eram: Fuzis Desgovernados, As Lâminas Urbanas e os Rebeldes Sem Causa. A música produzida por eles era caracterizada por sua agressividade e letras politicamente engajadas. Suas canções abordavam temas como opressão, desigualdade social, repressão política e alienação. Acreditavam que a música podia ser uma forma de resistência e conscientização política, uma maneira de dar voz aos marginalizados.

O visual e atitude desses jovens se assemelhavam com o que depois ficou reconhecível como *punk*, com cabelos espetados, jaquetas de couros, calças jeans rasgadas e um comportamento questionador da normatividade imposta pelo sistema dominante. Mas a reviravolta da história acontece após um fatídico encontro entre os *Pistolas Sexuais* e o casal Vivienne Westwood e Malcolm McLaren, considerados por muitos como os pais do *punk*. Em 1972 eles estavam de passagem pelo Brasil e como tinham interesse na cultura subterrânea de São Paulo, assistiram a um dos shows dos *Pistolas Sexuais*, no Barracão Z, um local que era o reduto da juventude contestadora na cidade. Foi um show intenso, quando Carlinhos

da Boca realizou uma ação icônica, dobrando uma bandeira do Brasil e a enfiando no ânus, como um gesto de afronta à repressão e ao ufanismo imposto pelo regime militar.

Malcolm McLaren e Vivienne Westwood ficaram impressionados com a energia e a rebeldia dos *Pistolas Sexuais*, o que os levou a procurar a banda após o show com o intuito de conhecer os integrantes mais profundamente. Apesar das barreiras linguísticas decorrentes da tradução entre inglês e português, esse obstáculo não impediu que todos compartilhassem uma noite intensa, marcada pelo uso de drogas e consumo de bebidas alcoólicas em conjunto.

No entanto, a história tomou um rumo inesperado. Alguns anos após a visita de McLaren e Westwood, os Sex Pistols, a renomada banda de *punk* britânica gerenciada por McLaren, lançaram seu álbum de estreia, usando uma tradução direta do nome dos *Pistolas Sexuais* brasileiros. A apropriação do nome pela banda inglesa foi vista como uma usurpação pelos *Pistolas Sexuais* originais, resultando na sensação de que McLaren e Westwood, durante sua passagem pelo Brasil, não apenas se inspiraram no espírito contestador da banda brasileira para estabelecer as bases do movimento *punk*, mas também tomaram emprestado o nome da banda que haviam assistido se apresentar.

Essa situação complexa gerou uma série de desafios para a continuidade dos *Pistolas Sexuais*, pois agora havia uma confusão e sobreposição de identidade. A banda brasileira, operando em uma escala bastante reduzida no cenário da música independente, de repente se viu confrontada por uma banda britânica de renome internacional que estava utilizando o mesmo nome. Por questões financeiras, eles não tinham recursos para travar uma batalha judicial pela autoria do nome, e isso inevitavelmente desgastou a relação entre os membros. Além disso, o grupo enfrentou um crescente desânimo, especialmente quando se tornaram objeto de piadas durante seus shows, com muitas pessoas acreditando erroneamente que eles é que teriam copiado o nome da banda inglesa.

Em 1979, ao virar chacota na cena *underground* paulistana, os *Pistolas Sexuais* decidem encerrar as atividades, como um modo de autopreservação mental e física dos integrantes. O que resultou em um apagamento da sua produção na história oficial, deixando-os completamente esquecidos. Isso ocorreu em grande parte devido às condições geográficas e sociais desfavoráveis que cercavam a banda, onde a influência das estruturas dominantes que sustentavam a narrativa do *punk* britânico prevaleceu.

3.2.2 Entre a realidade e a ficção

Na construção narrativa apresentada anteriormente, todos os personagens envolvendo a banda e sua biografia são inventados, exceto pela inserção de duas figuras pertencentes à história oficial, que são Malcolm McLaren e Vivienne Westwood. Ao fundir personagens fictícios com personagens reais, a fronteira entre verdade e invenção se borra, possibilitando assim, esse recurso de contextualização e reconhecimento nos espectadores.

Vivienne Westwood e Malcolm McLaren foram duas figuras centrais na cena contracultural britânica das décadas de 1970 e 1980. Seus nomes estão intrinsecamente ligados ao movimento *punk*, mas eles também influenciaram profundamente a moda, a música e a cultura popular em geral. Paula Guerra e Will Straw, consegue nos dar um panorama sobre algumas atividades da dupla que são intrínsecas a história da subcultura londrina:

Vivienne Westwood e Malcolm McLaren, inicialmente, vendiam discos de *rock'n'roll*; depois Vivienne começou a desenhar roupas ao estilo *teddy boy* e aí começou dez anos intensos de criatividade subversiva. Nessa loja, vendiam objetos e roupas que lembravam Elvis Presley e o *rock'n'roll*. Em 1972, a loja passou a chamar-se *Too Fast to Live, Too Young to Die*. A audácia das roupas começou a destacar-se em peças de couro, *t-shirts* com ilustrações eróticas, motivos africanos, entre outros. A polémica instalou-se e, em resposta, a dupla mudou o nome da loja para *Sex*. Foi esta que definiu o estilo *punk*. (GUERRA; STRAW, 2017, p.8-9)

Vivienne Westwood, nascida em 1941 em Derbyshire, Inglaterra, iniciou sua carreira como professora antes de se tornar uma das estilistas mais renomadas da atualidade. Em 1971, ela abriu sua primeira loja em Londres, chamada *Let It Rock*, que mais tarde se tornaria a famosa *SEX*. Westwood foi uma das pioneiras na moda *punk*, criando peças que desafiavam as convenções tradicionais de vestuário. Seu design arrojado e provocador tornou-se uma parte fundamental do visual *punk*, com roupas que incorporaram alfinetes, correntes, couro e outros elementos subversivos.

Malcolm McLaren, por sua vez, nasceu em 1946 em Londres e inicialmente trabalhou como gerente de bandas, incluindo os New York Dolls, pioneiros do *punk rock*. No entanto, foi sua parceria com Vivienne Westwood que o tornou uma figura emblemática. Ele e Westwood não apenas colaboraram na moda, mas também na música. McLaren foi o mentor e empresário dos Sex Pistols, a banda que se tornou um dos ícones mais reverenciados deste gênero musical.

Os Sex Pistols foram notórios por suas letras provocativas e atitude rebelde, e eles desempenharam um papel fundamental na popularização do punk rock. A banda lançou o influente álbum "*Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols*"(1977), com canções que se tornaram hinos para uma geração que estava descontente com a sociedade e a política da época. Ou seja, uma das bandas de *punk rock* de maior reconhecimento é uma invenção conceitual da dupla.

A parceria de Westwood e McLaren não se limitou à moda e à música; eles também foram ativistas culturais que desafiaram as normas estabelecidas e empurraram os limites do que era considerado aceitável na sociedade. Sua influência na moda, na música e na contracultura continua a ser sentida até os dias de hoje, e ambos são lembrados como figuras centrais na história do *punk* e da cultura popular britânica.

Toda essa história que eles carregam, com suas invenções, convicções e contradições, gerou uma sustentação para a narrativa criada. Eu me aproprio dessas figuras e as subverto ao inseri-las como vilãs em uma ficção, emprestando as lógicas dos fatos, mas recontextualizando em outro universo. Portanto, me ancorar neles foi essencial para explorar esse conceito proposto, eles serviram como o alicerce do trabalho. A figura abaixo é uma montagem realizada digitalmente, ela simula a presença de Westwood e McLaren nas ruas de São Paulo, para que essa fotografia alcançasse veracidade foi realizado um tratamento que simula uma imagem fotocopiada.

Figura 31 - Montagem digital simulando a visita de Vivienne Westwood e Malcolm McLaren ao Brasil em 1973 (2023).



Fonte: Acervo pessoal.

3.2.3 A construção material dessa “história”

A fase inicial deste projeto foi pautada pela elaboração dessas escolhas cruciais relacionadas à biografia fictícia dos *Pistolas Sexuais*, estabelecendo, assim, a fundação do que seria mais tarde desenvolvido em forma de documentos para dar vida e substância a essa narrativa. Para conferir autenticidade a essa ficção, uma série de elementos foi criteriosamente selecionada, incluindo músicas, cartazes de shows, fotografias, entrevistas, *patches* e *bottons*. Cada um desses itens desempenhou um papel essencial na criação de um ambiente verossímil em torno da banda fictícia e na construção de uma narrativa sólida e envolvente.

Esses elementos cuidadosamente elencados para dar veracidade à narrativa dos *Pistolas Sexuais* exigiu um processo de criação singular, evidenciando a importância de ferramentas e abordagens distintas para dar forma a cada parte do quebra-cabeça. Assim, nos próximos parágrafos, adentrarei minuciosamente em cada um desses processos,

oferecendo uma visão detalhada de como cada peça foi concebida e produzida para se integrar harmoniosamente essa ficção da banda.

3.2.3.1 Músicas

O componente central e, sem dúvida, o mais desafiador dessa empreitada foi a criação das músicas dos *Pistolas Sexuais*. Estava claro que era imperativo contar com um registro sonoro que tornasse tangível a essência dessa narrativa que abraçava o universo do *punk rock*. Foi então que surgiu a ideia da fita cassete intitulada *Rááá*, uma peça que se tornou a espinha dorsal do projeto. Essa cassete contém nove músicas intensas, executadas em um ágil período de dez minutos, encapsulando toda a energia e a atitude que se esperaria de uma banda *punk*.

Cada faixa musical foi planejada e composta, sendo uma parte essencial na construção da identidade e do ethos da banda fictícia. As letras das canções foram elaboradas para refletir os temas e o espírito que permeavam a biografia sugerida aos *Pistolas Sexuais*. Cada palavra e frase foi escolhida com precisão para narrar as experiências, dilemas e paixões dos membros da banda, além de ecoar as questões culturais e sociais que supostamente estavam em sua trajetória.

A gravação e produção das músicas também desempenharam um papel crucial na criação dessa narrativa musical. Era importante capturar a essência sonora da época em que se supunha que a banda existiu. Para isso, foram empregados sons de instrumentos, técnicas de gravação e mixagem que evocavam o estilo e o som autêntico de um projeto pré-*punk* brasileiro daquela era específica. O objetivo era não apenas criar músicas que se encaixassem na estética sonora da época, mas também garantir que cada faixa oferecesse uma experiência auditiva imersiva e genuína aos ouvintes, transportando-os para um suposto contexto histórico no qual os *Pistolas* teriam atuado.

Para atender às particularidades essenciais exigidas por este projeto, busquei a colaboração de um produtor musical residente em Campinas, Felipe Bueno. Além de suas habilidades de produção musical, Bueno é também um pesquisador dedicado ao *punk rock* brasileiro, um detalhe de suma relevância para a criação sonora desejada. Sua profunda compreensão do gênero e sua expertise técnica permitiram que as músicas surgissem com a autenticidade e fidelidade necessárias.

O que torna sua contribuição ainda mais notável é a capacidade de incorporar os timbres e texturas de gravações com recursos limitados da primeira metade da década de 1970. Bueno conseguiu recriar esses elementos, transportando-nos de volta no tempo e proporcionando às faixas musicais uma qualidade que ecoava os registros daquela era específica.

As músicas, diferentemente do que pode soar para os ouvidos, não foram tocadas através de instrumentos, mas sim construídas digitalmente com o auxílio do *software Fruity Loops*, destinado a criação musical. Neste programa é possível emular instrumentos específicos, facilitando essa simulação de uma música de um determinado período histórico. A única parte das canções que não foram geradas por computador são as vozes, todas elas foram emitidas pelo produtor e músico, Felipe Bueno.

No total, a demo *Rááá*, é composta por oito músicas e um bônus “ao vivo”, dessas nove canções, uma é instrumental (Guerra), todas as outras trazem letras curtas e diretas. Trago como exemplo a letra de *Juízo Final*, para contextualizar a estrutura:

Não me surpreende ver o mundo assim
se acabando aos poucos, próximo do fim
riqueza - loucura - dinheiro - dindim
Nada para os outros e tudo pra mim
Não me surpreende o mundo se acabar
numa tarde fria o mundo se estourar
são psicopatas a nos governar
numa tarde fria eles vão nos matar....

Juízo final....

Essas canções foram gravadas em fita cassete (C-10), conferindo uma camada de ruído similar às gravações caseiras da década de 1970. Também foi desenvolvido um projeto gráfico para a capa, construído através de uma colagem com imagens oriundas de revistas datadas da mesma época que seria o lançamento da cassete, em 1975. Esses dois artifícios buscam dar legitimidade a esse período temporal, buscando a mesma linguagem de outras demos da época.

Figura 32 - Fita cassete dos *Pistolas Sexuais* (2023), 10,8 x 7,3 x 1,7 cm.



Fonte: Acervo pessoal.

Disponível em: <<https://pistolassexuais.bandcamp.com/album/r>> Acesso em 15 ago. 2024.

3.2.3.2 Fotografias

Com o propósito de dar vida e identidade aos membros fictícios dos *Pistolas Sexuais*, empreendi a criação de fotografias que dessem rostos a esses personagens. Para esse desafio, recorri à inteligência artificial, especificamente à plataforma *Mid Journey*, que se mostrou uma ferramenta fundamental na materialização dessas imagens. Em seu artigo “ Por um manifesto pós-fotográfico”, Joan Fontcuberta (2014), discute a fotografia em uma era de pós-fotografia, repensando o estatuto da imagem e suas possíveis explorações conceituais. No trecho selecionado abaixo, ele apresenta uma discussão sobre a autoria de fotografias tiradas por animais, se pertenciam a eles próprios, ou, dos fotógrafos que criaram a ação,

segundo ele, a imagem é de quem cria o conceito e gera a vida a imagem. Esse debate pode ser atualizado agora em tempos de inteligências artificiais que geram imagens a partir de texto, nos colocando novamente a refletir sobre quem é o autor.

Uma das modas mais tipicamente pósfotográficas é a fotografia realizada por animais (irracional, se me entende). Historicamente, o primeiro ensaio foi realizado por um fotojornalista alemão, Hilmar Pabel, que trabalhava como freelancer para a Berliner Illustrierte Zeitung. Em 1935 propôs emprestar Leicas aos chimpanzés do zoológico de Berlim e pedir aos seus cuidadores que lhes adstrassem a apertar o obturador mimetizando o gesto dos visitantes, adultos e crianças, que não paravam de captar com suas próprias câmeras as macaquices dos macacos. O modelo se convertia em fotógrafo. Os editores se encantaram e publicaram os resultados da performance. Só que quando Pabel apresentou a conta, disseram-lhe que não era por aí: Com que direito pretendia cobrar por fotos que não tinha feito? Os verdadeiros autores eram os chimpanzés. Não adiantou falar que era ele quem tinha orquestrado a situação e que tanto fazia quem disparava a câmera: o que era realmente importante era como o projeto se carregava de sentido. Pabel perdeu a batalha, mas não a guerra: renegociou a reportagem com a LIFE, que o publicou em 05/09/1938 e reconheceu sua autoria. Aneidota a parte, este caso nos ilustra sobre a localização da condição autoral; não tanto no fazer quanto no prescrever (ou seja, na atribuição de valor e sentido, na conceitualização), o que adquire uma relevância tutelar no contexto da internet. Em 1888, George Eastman cunhou aquele slogan popular que levou a Kodak para o topo da indústria fotográfica (“Você aperta o botão, nós fazemos o resto!”); hoje nos damos conta de que o importante não é quem aperta o botão e sim quem faz todo o resto: quem põe o conceito e gere a vida da imagem. (FONTCUBERTA, 2014, p. 125-126)

O processo envolveu a descrição textual de cada personagem que desejava conceber, com inserção de detalhes abrangentes, incluindo características físicas, vestimentas, contextos da ambientação, escolha de modelos de filme e câmeras fotográficas, entre outros elementos. Carlinhos da Boca, o vocalista dos *Pistolas Sexuais*, por seu protagonismo na narrativa, foi o membro da banda que mais teve sua imagem gerada, com fotografias que abrangem desde sua infância até diversos momentos de sua vida adulta. Essa capacidade de visualizar uma personagem fictícia em várias fases de sua trajetória reforça a riqueza do enredo, uma vez que permite a emulação de histórias complexas e envolventes que se sustentam através dessas imagens.

A exploração das possibilidades oferecidas pela inteligência artificial não apenas enriqueceu a representação visual dos personagens dos *Pistolas Sexuais*, mas também demonstrou como a tecnologia contemporânea pode ser uma grande aliada na criação de um universo artístico que desafia os limites entre realidade e ficção, expandindo as fronteiras da narrativa e da imaginação.

Figura 33 - Fotografias impressas dos integrantes da banda *Pistolas Sexuais* (2023), imagens criadas com o auxílio de Inteligência Artificial, 10 x 10 cm.



Fonte: Acervo pessoal.

3.2.3.3 Cartazes

Os cartazes de shows, sem dúvida, foram uma peça-chave na construção da credibilidade e da atmosfera que envolve os *Pistolas Sexuais*. Ao total foram criados quatro cartazes de shows, eles são de períodos diferentes da carreira da banda. Destes cartazes, destaque dois, um que representa o primeiro show da banda em 1972, ele é todo desenhado a mão com lápis e segue uma impressão fotocopiada, e o outro, apresenta o fatídico show que Malcolm McLaren e Vivienne Westwood assistiram, com uma fotografia gerada pela

inteligência artificial e inserção de tipografia realizada digitalmente com auxílio do *software Photoshop*.

Eles representaram um elo crucial entre a narrativa fictícia da banda e o público que se envolveria com ela. Cada cartaz foi projetado, com uma consideração minuciosa por trás de cada detalhe, a ideia era capturar uma imagem autêntica da essência do movimento *pré-punk* da época em que a banda teria supostamente atuado.

Esses cartazes não eram simples anúncios de shows; eram manifestações visuais da rebeldia e da atitude dos *Pistolas Sexuais*. A escolha da tipografia, ilustrações e até mesmo o estado físico e envelhecido dos cartazes eram cuidadosamente planejados para evocar a estética DIY (Faça Você Mesmo) característica do *punk rock*.

É também uma violência estética que predomina nas imagens anarco-punks. Elas são propositalmente o “mal feito”, os personagens dos quadrinhos são deformados, o desenho não é harmônico, uma certa sujeira parece dominar as fotos e obstruir a perfeita fruição e, em alguns casos, até mesmo a leitura, pode-se mesmo falar em uma certa ilegibilidade, que faz pensar que, antes mesmo dos conteúdos apresentados, é essa violência mesma que deve ser comunicada. (MORAES, 2010, p.80)

Cada detalhe, desde as tipografias rabiscadas até as datas de shows em locais fictícios, contribuía para a construção de um mundo onde os *Pistolas Sexuais* eram não apenas uma banda, mas uma força cultural real.

Além disso, a criação de datas e locais específicos para os shows adicionou uma camada de profundidade à narrativa. Os locais escolhidos muitas vezes refletiam questões culturais e sociais da época, e as datas anunciadas poderiam ser alinhadas com eventos históricos significativos, adicionando mais um elemento de realismo. Os cartazes de shows, portanto, não eram apenas peças gráficas, mas também elementos narrativos que ajudaram a moldar a identidade dos *Pistolas Sexuais*.

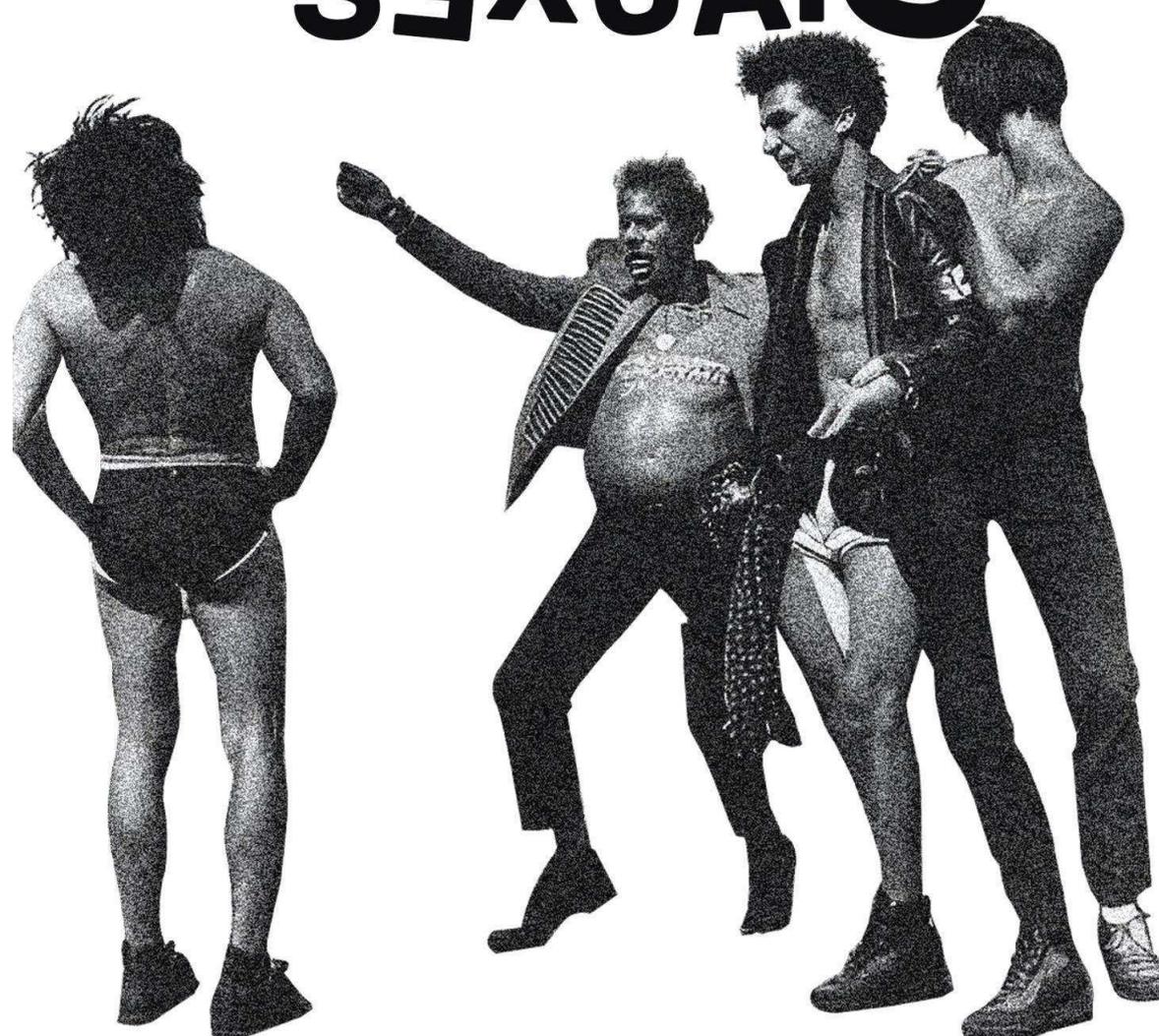
Figura 34 - Cartaz do primeiro show dos *Pistolas Sexuais* (2023), impressão offset, 49,8 x 72,5 cm.



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 35 - Cartaz de show dos *Pistolas Sexuais* (2023), realizado com auxílio de Inteligência Artificial, impressão offset, 49,8 x 72,5 cm.

PISTOLAS SEXUAIS

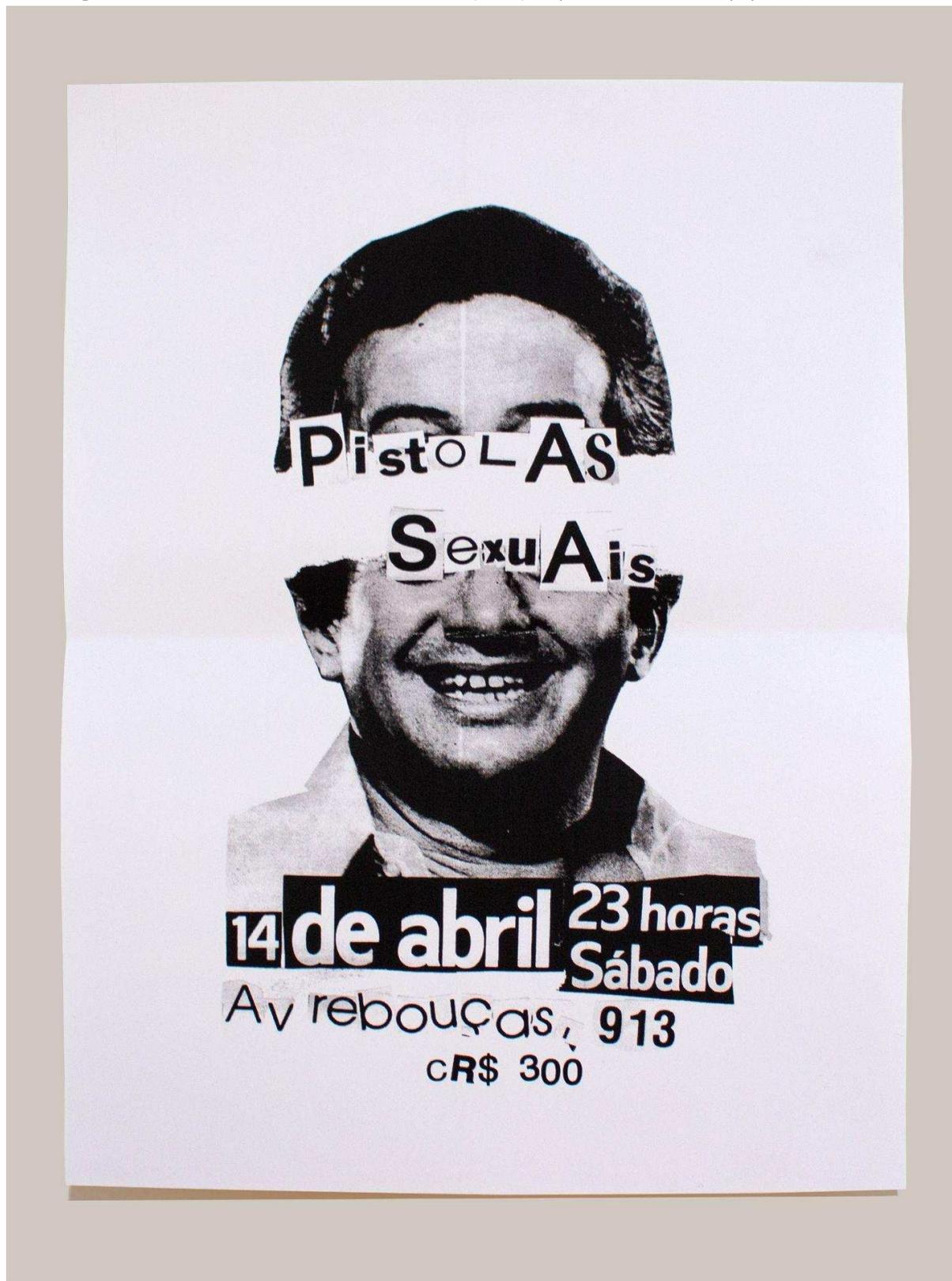


**17.02.1972
20:00 HORAS
CR\$ 300,00**

**BARRACÃO Z
R. MARECHAL DEODORO, 12
SÃO PAULO-SP**

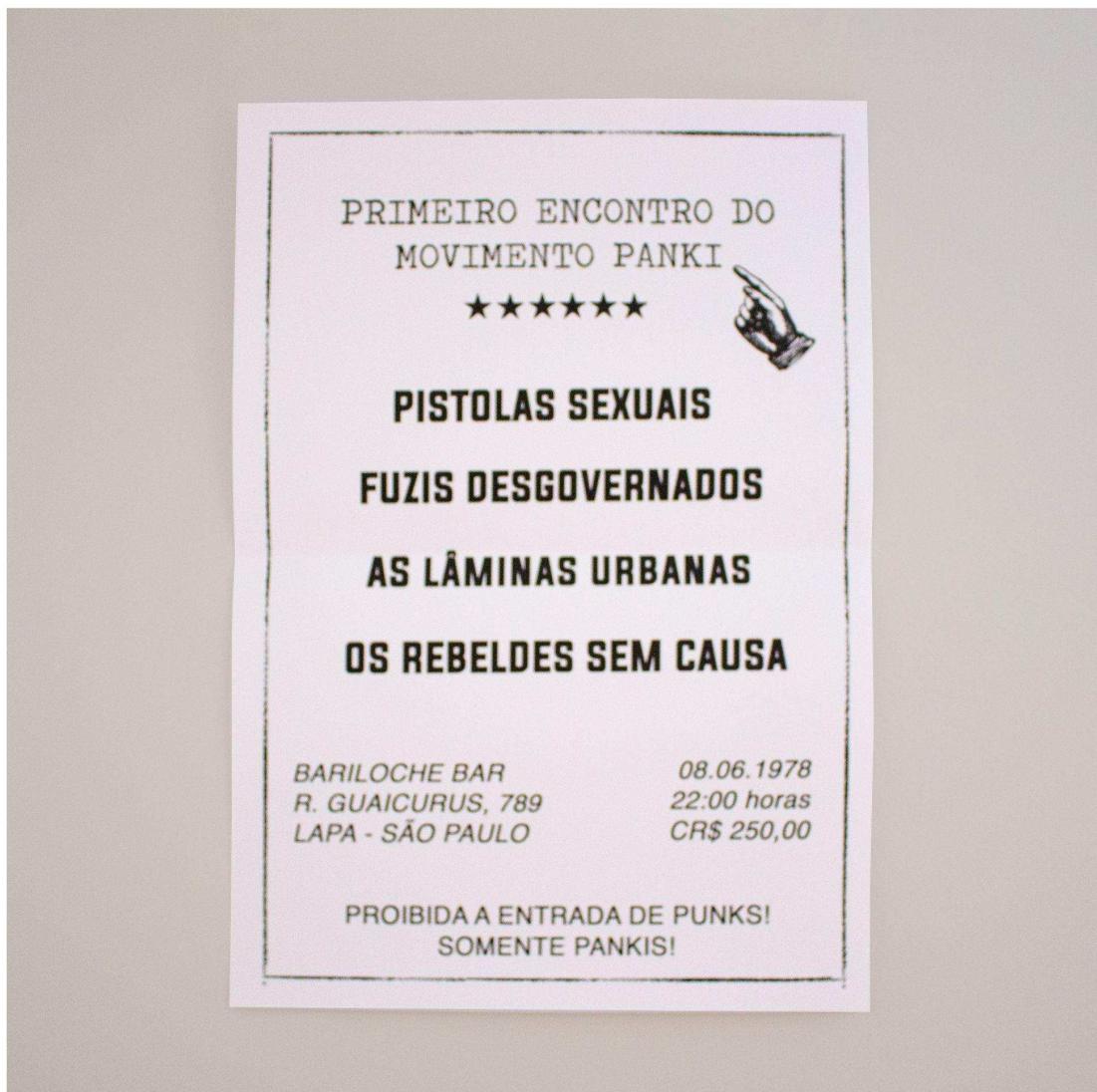
Fonte: Acervo pessoal.

Figura 36 - Cartaz de show dos *Pistolas Sexuais* (2023), impressão laser sobre papel, 29,7 x 21 cm.



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 37 - Cartaz do Primeiro Encontro do Movimento Panki (2023), impressão laser sobre papel, 29,7 x 21 cm.



Fonte: Acervo pessoal.

3.2.3.4 Entrevista

A entrevista fictícia com Carlinhos da Boca emerge como um dos pilares fundamentais que conferiram solidez à trama envolvendo os *Pistolas Sexuais*. A peça desempenhou um papel de aprofundamento sobre a narrativa, com detalhamento sobre as questões mais importantes do universo da banda em uma estrutura criada para o próprio ex-vocalista da banda contá-la.

A criação dessa entrevista não se limitou apenas a elaborar respostas e perguntas. Foi criado um artefato adicional que elevou a autenticidade da entrevista: um fac-símile forjado de um fanzine *punk* datado de 1983, denominado *Ruído Rebelde*. Os fanzines tem grande importância dentro da corrente cultural, funcionando como uma comunicação alternativa

para adeptos da cultura se relacionarem e colocarem suas opiniões para circular. A citação a seguir, escrita por Henrique Magalhães (1993), em seu livro “O que é fanzine?” nos localiza sobre a possível origem da primeira publicação independente *punk*. *Sniffing Glue* foi criado nos Estados Unidos da América, com a finalidade de discutir assuntos referente a banda Ramones:

Atribui-se a Mark Perry, bancário norte-americano de 19 anos de idade, a confecção do primeiro punkzine. Ao assistir a um show dos Ramones, no ano de 1976, o jovem resolveu escrever uma crítica sobre a banda. Criou um fanzine chamado “Sniffing Glue” (Cheirando Cola), que tinha pouco mais de 200 cópias – número considerável, levando em conta que é uma comunicação alternativa. O fã dos Ramones fazia questão de ressaltar em seu impresso a importância de outros jovens produzirem fanzines com o objetivo de divulgar a cena punk. (MAGALHÃES, 2013, p. 54)

Esse fac-símile, supostamente contendo as palavras do vocalista Carlinhos da Boca, não apenas emprestou uma camada de veracidade a história, mas também trouxe uma dimensão tátil e visual à história. Para a confecção do fanzine, foram utilizados recursos de impressão que dialogassem com os encontrados em 1983, como fotocópias e impressões preto e branca, além disso, através de softwares de manipulação de imagens, foram inseridos ruídos imagéticos, para simular a deterioração das informações ali contidas. A tipografia selecionada foi inspirada naquela que era comumente utilizada em máquinas de escrever da época, sendo escolhida após uma pesquisa sobre a estética predominante nas publicações independentes daquele período.

O uso desse falso fac-símile visa ultrapassar a estratégia engenhosa, para alcançar também um testemunho do compromisso em buscar criar um mundo fictício que se sobrepõe perfeitamente à realidade. O *fanzine Ruído Rebelde*, que nesta entrevista simula estar em sua décima edição, era dedicado a entrevistar figuras do *underground*, criando um cenário que acrescentou uma camada convincente à história fictícia, uma vez que estava inserido no contexto do *punk* da época. A escolha de um veículo de mídia alternativa como o *Ruído Rebelde* ressoa com a estética *DIY* do *punk rock* e contribui para a sensação de que os *Pistolas Sexuais* eram parte integrante do movimento *punk* daquela era.

Dessa forma, a entrevista e o fac-símile do *fanzine* colaboraram não apenas para aprofundar o enredo em torno dos *Pistolas Sexuais*, mas também para engajar o público em uma experiência que transcende os limites da ficção e da realidade, demonstrando a tecitura de narrativas complexas que se estendem para além da página. Essa abordagem não apenas

desafia as fronteiras convencionais da arte e da ficção, mas também destaca como a interseção entre a realidade e a imaginação pode ser verdadeiramente poderosa na construção de mundos complexos que fundem essa noção.

A conversa com Carlinhos da Boca, é extensa, se desenrola em vinte e quatro páginas debruçando-se por toda a sua vida, desde a infância até o fim da banda. Esse mergulho na história pessoal e nas experiências dos personagens fictícios permite que o público se conecte mais profundamente com a narrativa e com as emoções e dilemas dos protagonistas. A menção de temas como o roubo do nome, a depressão e o uso de drogas abusivo após o término da banda acrescenta nuances e complexidade aos personagens, humanizando-os e tornando-os mais tridimensionais.

Para conceber o enredo que sustenta a entrevista, adotei um processo de escrita que integra o uso da inteligência artificial em conjunto com minha própria contribuição textual. Essa colaboração com o *Chat GPT*, um *chatbot* que usa Inteligência Artificial para formular textos, foi fundamental para dar vida aos diálogos que compõem o conteúdo desta conversa. O *site*, devido ao seu conhecimento prévio e considerável sobre os *Pistolas Sexuais*, já havia desenvolvido uma história para a banda, o que permitiu que ele compreendesse que a entrevista ocorreu em 1983, após o término da banda, e gerou automaticamente as perguntas, contextualizadas com a época. Entretanto, as respostas fictícias atribuídas a Carlinhos da Boca não traziam identidade, eram respostas genéricas que careciam de emoção e autenticidade. Portanto, foi necessário retrabalhar essas respostas, adicionando uma dimensão mais humana e imperfeita ao testemunho fictício.

O título do *fanzine*, *Ruído Rebelde*, também foi gerado com o auxílio do *Chat GPT*, a partir de uma solicitação que fiz após a conclusão da entrevista. Isso demonstra que a inteligência artificial desempenha um papel estruturante na construção da narrativa dos *Pistolas Sexuais*, contribuindo com a criação de imagens e textos que não apenas dão substância à pesquisa, mas também se entrelaçam para dar vida a uma imaginação que questiona não apenas o futuro, mas também o passado.

Figura 38 - Zine *Ruído Rebelde* de entrevista com Carlinhos da Boca, vocalista do *Pistolas Sexuais* (2023), impressão laser sobre papel, 14,8 x 21 cm, 24 p.



Fonte: Acervo pessoal.

3.2.3.5 Memoráblias

Elementos visuais, que são significantes na cultura *punk*, foram criados para representar a estética da banda, os inserindo neste universo *underground* e para serem usados como memorabilia, ou seja, como itens colecionáveis que os fãs poderiam adquirir e usar como símbolos de identidade e afinidade com os *Pistolas*. Foram desenvolvidos patches e bottons contendo o nome da banda, com uma proposta visual definida pelo uso do fundo preto e as letras em amarelo. A escolha por esses dois itens ocorre devido a relevância

desses objetos para o movimento *punk*, sendo peças indissociáveis ao visual desta manifestação cultural.

Amparado pelos pesquisadores Alexsandro Antônio de Miranda e Bruno Maia Halley, que no artigo intitulado “Punk e o Recife: Territórios de uma contracultura na cidade”, escrevem sobre esse embrião que compõem as vestimentas punks originais que já contavam com *bottons (pins)* e *patches*:

Nos anos de 1970, ícones dessa cultura eclodem, como a banda londrina Sex Pistols. Suas roupas, suas atitudes tidas como vexatórias, sua linguagem e suas letras alimentaram não só o ideário de garotos marginalizados, que buscavam no punk rock uma válvula de escape para as tensões, mas também, as páginas de diversos tabloides sensacionalistas. Neste instante, surgiam grupos de jovens londrinos que semiografavam territórios da cidade a partir de seus corpos, esteticamente marcados por cabelos moicanos coloridos, coturnos, jaquetas, calças apertadas, pins (alfinetes, pregos e parafusos pregados nas roupas, acessórios e no próprio corpo) e patches (pedaços de tecido impressos com mensagens, gravuras ou imagens relacionadas ao punk). Em alguns casos, a maquiagem também fazia parte do figurino. (MIRANDA; HALLEY, 2020, p.21)

Um *patch*, é um pedaço de tecido ou material similar que é geralmente bordado ou costurado em roupas, mochilas, jaquetas, bonés ou outros itens de vestuário e acessórios. Eles são frequentemente usados para identificação, expressão pessoal, declaração de filiação ideológica ou simplesmente como decoração.

Os *patches* podem variar em tamanho, forma e *design*. Muitas vezes, eles apresentam emblemas, logotipos, símbolos, palavras ou imagens que representam algo específico, como uma banda de música, um clube de motociclistas, uma equipe esportiva, uma causa social, uma afiliação militar, um movimento político, entre outros. Eles também são comuns na cultura *punk* e no movimento *DIY*, onde os indivíduos personalizam suas roupas e acessórios para expressar sua individualidade e identidade.

Já um *botton*, também conhecido como broche ou *pin*, é um pequeno distintivo ou emblema que geralmente é preso à roupa ou a outros itens usando uma presilha ou alfinete na parte traseira. Bottons são frequentemente usados como acessórios decorativos, identificação pessoal, declaração de afiliação ou promoção de uma causa, ideia ou evento.

Os *bottons* vêm em uma variedade de tamanhos, formas e designs. Eles podem exibir uma ampla gama de elementos visuais, incluindo logotipos, símbolos, palavras, imagens ou ilustrações que representam algo específico. Por exemplo, eles podem representar o apoio a uma causa social, uma organização política, um time esportivo, uma banda de música, um

personagem de desenho animado ou qualquer outra coisa que alguém queira comunicar ou celebrar.

Os dois elementos visuais escolhidos para serem materializados com o nome da banda, trazem esse significado de divulgação de mensagem e pertencimento a um grupo, tornando assim, partes importantes na disseminação da ficção dos *Pistolas Sexuais*. A importância desses elementos de memorabilia reside no fato de que eles tornam a experiência mais tangível. As pessoas podem colecionar e usar esses itens, compartilhando assim a “história” dos *Pistolas Sexuais* com os outros. Além disso, os bottons e patches são formas de manter acesa a memória da banda fictícia, mesmo que ela nunca tenha existido no mundo real.

Figura 39 - Patch do *Pistolas Sexuais* (2023), tecido bordado com etiqueta termocolante, 5,5 x 8 cm.



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 40 - *Bottom* do *Pistolas Sexuais* (2023), broche com alfinete de segurança, 3,5 x 3,5 cm.



Fonte: Acervo pessoal.

3.2.3.6 Edição de colecionador

Com a produção desse material, aliado a proposta curatorial de Lucas Albuquerque, o trabalho *Pistolas Sexuais*, foi formatado como uma caixa de papelão personalizada com o tema da banda, contendo internamente todas essas peças produzidas em seu interior. Esse formato é uma apropriação baseada nos *box* de colecionador, que são formatos de luxo, que apresentam uma edição especial de alguma obra musical, geralmente, eles trazem gravações desconhecidas do público, reedições de pôsteres, memoráblias, fotografias, enfim, raridades envolvendo determinada banda.

A adoção do formato de uma caixa de colecionador para a apresentação do trabalho *Pistolas Sexuais* representa uma estratégia, para conferir profundidade e legitimidade à proposta da banda fictícia. Essa abordagem reveste-se de significativa importância em diversos aspectos que merecem análise mais aprofundada.

Primeiramente, a escolha desse formato emula uma sensação de autenticidade que se associa a edições especiais de obras musicais genuínas. Isso contribui de maneira

substancial para a criação da ilusão de que a banda realmente existiu em um passado distante e que a narrativa que a envolve possui fundamentos reais. Além disso, é relevante destacar que o formato de caixa de colecionador também evoca a ideia do fetiche, com um material que evoca o desejo sobre essa edição limitada, que adquire um valor simbólico e emocional para os consumidores, que vai além de seu valor de uso. A caixa de colecionador, repleta de itens exclusivos e bem elaborados, não apenas atende às necessidades funcionais do público, mas também desperta uma atração quase mística, elevando esses objetos a uma condição de ícones culturais. Nesse contexto, a utilização desse formato não só potencializa o engajamento do público, mas também insere uma dimensão de culto ao trabalho artístico *Pistolas Sexuais*, pois possibilita a leitura de que se trata de uma banda que despertou a atenção de produtores culturais para reeditar e comercializar seu material após quarenta e oito anos de seu lançamento.

No interior da caixa, elementos como fita cassete, *bottom*, *patch*, fotografias, cartazes e o *fanzine Ruído Rebelde* proporcionam uma experiência sensorial que se constitui como um dos pilares da narrativa fictícia dos *Pistolas Sexuais*. A manipulação desses itens contribui para uma imersão mais completa na história fictícia da banda, dando materialidade e identidade à sua narrativa.

A opção pelo formato de caixa de colecionador também insere o trabalho dentro de um campo borrado nas artes visuais contemporâneas, se camuflando como um objeto comercial, inserindo a dúvida sobre ser um trabalho artístico ou uma caixa de luxo desenvolvida por algum pesquisador musical. Ao destacar a interseção entre música, história e cultura visual, a obra desafia paradigmas e convencionalismos, demonstrando como a criação artística contemporânea pode transcender as barreiras tradicionais e criar um universo ficcional convincente através da apropriação de linguagens de outros campos.

Por último, a apresentação em formato de caixa de colecionador desafia não apenas a ideia de pós-verdade, mas também a própria percepção de realidade do público. A narrativa que envolve a banda e sua apresentação desafiam a própria noção da verdade e da ficção, elevando a discussão sobre os limites do que é real e o que é inventado em uma exposição de arte.

Pistolas Sexuais, por assimilar a sua proposta esse conceito da caixa de colecionador, não se apresenta como um trabalho único, mas sim como um múltiplo, composto por vinte cópias, acompanhadas por mais cinco exemplares marcados como P.A. (Prova do Artista). A

caixa que comporta o trabalho tem as dimensões de 26 x 21 x 6 cm, seu espaço interno é projetado para acondicionar todos os elementos que compõem a obra. Dentro deste espaço interno, encontra-se uma fita cassete (*Demo Rááá*), quatro cartazes no formato A4, um cartaz de tamanho imponente (76 x 51 cm), um *bottom*, um *patch*, quatro fotografias, bem como duas versões do fanzine *Ruído Rebelde* – uma em português e outra em inglês.

Figura 41 - Caixa-instalação que contém os itens de falsa memorabilia relacionada aos *Pistolas Sexuais* (2023), caixa de papelão com impressão UV, 26 x 6 x 21 cm.



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 42 - Caixa-instalação *Pistolas Sexuais* (2023), caixa de papelão com impressão UV, 5 cartazes, fita cassete, *patch*, *bottom*, fotografias dos integrantes da banda e zine *Ruído Rebelde* em versão em português e inglês, 26 x 6 x 21 cm.



Fonte: Acervo pessoal.

3.2.3.7 Uma caixa-instalação

Uma pequena caixa de papelão contendo vários itens em seu interior, que se camufla como um box de colecionador, mas que também pode se resignificar e ser apresentada como uma instalação. Essa era a premissa do trabalho indicada pela proposta curatorial, da qual segui, e desenvolvi essa pesquisa.

Porém, antes de ser exibido em Londres, os *Pistolas Sexuais* foram apresentados em setembro de 2023 em São Paulo, a partir de um convite da curadora Júlia Morelli,

idealizadora do Projeto 55SP. O trabalho integrou a mostra intitulada *Ressonância*, baseada na ideia de artistas visuais que utilizam o som em seus trabalhos. Em sua montagem, o trabalho se expandiu além da caixa e tomou as paredes e uma prateleira, mas além de todos os itens que consta na caixa, foi inserido um toca-fitas da época, onde os visitantes puderam acionar e escutar a fita, inserindo a camada sonora a apresentação do trabalho.

No fim do mesmo mês, a caixa dos *Pistolas Sexuais* chegou a Londres para a exposição no espaço independente Ruby Cruel, mostra que motivou a criação do trabalho. Intitulada “MUAMBA: Brazilian Traces of Movement”, a exposição apresentou o trabalho de vinte e seis artistas contemporâneos brasileiros em solo britânico, deslocados através de um transporte informal de obras de arte.

Por se tratar de uma caixa que contém muitos itens em seu interior, percebi que ele funciona como um museu móvel e a cada montagem pode surgir uma nova forma expositiva, dependendo das escolhas de quem o monta, das condições do espaço, e claro, a minha presença ou não no local. As duas montagens trazem semelhanças, mas contam com algumas alterações, como podemos ver abaixo.

Figura 43 - Instalação *Pistolas Sexuais* (2023), caixa de papelão com impressão UV, 5 cartazes, fita cassete, *patch*, *bottom*, fotografias dos integrantes da banda, zine *Ruído Rebelde* em versão em português e inglês e toca-fitas, 55SP, São Paulo.



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 43 - Instalação *Pistolas Sexuais* (2023), caixa de papelão com impressão UV, 5 cartazes, fita cassete, *patch*, *bottom*, fotografias dos integrantes da banda, zine *Ruído Rebelde* em versão em português e inglês e toca-fitas, Ruby Cruel, Londres, Inglaterra.



Fonte: Acervo pessoal.

3.2.4 *Pistolas Sexuais X Sex Pistols*

O trabalho em questão é fundamentado em uma elaboração narrativa que lança luz sobre uma contenda envolvendo a autoria de um nome de um projeto artístico, uma ideologia e um estilo de comportamento, em um embate protagonizado por uma banda brasileira pouco conhecida e um grupo de renome mundial, os *Sex Pistols*. Ao questionar a legitimidade do aclamado projeto inglês, essa obra baseada em uma ficção traz à tona uma perspectiva que confronta as narrativas oficialmente estabelecidas, as quais, de maneira sistemática, perpetuam a supremacia cultural do centro global enquanto relega a cultura da periferia a um plano secundário.

Essa disputa não é apenas uma questão de identidade, mas também uma reflexão sobre como as narrativas são frequentemente moldadas por relações de poder, dominação e exploração econômica que caracterizam o sistema global. Nesse sentido, o trabalho não se limita a uma provocação, mas abraça uma perspectiva política que convida o público a repensar a maneira como a cultura é construída, disseminada e consumida. Em um sistema em que a versão das periferias frequentemente é silenciada ou subestimada, este trabalho atua como um chamado à resistência e à redefinição das imposições culturais que moldam nosso entendimento do mundo.

Trazer para narrativa ficcional as figuras de Vivienne Westwood e Malcolm McLaren, é uma forma de personificar esse papel da cultura hegemônica, pensando neles como representantes da cultura britânica e da indústria, que desempenharam um papel fundamental na transformação de um comportamento ideológico em uma mercadoria. Uma mercantilização que afasta o movimento de suas origens e intenções, contribuindo para a manutenção dessas desigualdades culturais entre as nações de centro e periferia. Já inventar os *Pistolas Sexuais*, é um modo de personificar o outro lado da história, os periféricos globais que lutam para permanecer com suas produções artísticas mesmo com todas adversidades sociais que estão incluídas nesse modelo de mundo que os ignora e os subestima.

Este projeto se ancora no movimento *punk* e nos *Sex Pistols*, mas seu propósito transcende a discussão sobre pioneirismo desta expressão musical ou este nome de banda. Ele serve como uma ferramenta conceitual para explorar questões mais amplas relacionadas à visibilidade das produções artísticas, tanto em âmbito local quanto global.

O que impulsiona essa obra é uma preocupação latente, uma inquietação pessoal que ganhou força com base em minha própria experiência. Ao longo da minha trajetória, conheci diversos artistas talentosos cujas obras considero profundamente relevantes. No entanto, esses indivíduos e suas criações acabaram relegados à margem da história artística devido a complexas dinâmicas sistêmicas. A pergunta que ecoa neste trabalho é: como podemos dar voz ao que foi silenciado? Como podemos reconhecer e recontar histórias que escaparam à atenção da narrativa oficial?

É um desafio que vai além do *punk* e se estende a todas as esferas da produção artística. Trata-se de repensar o que permaneceu oculto, o que foi negligenciado ou deliberadamente apagado, e como podemos resgatar essas narrativas perdidas. Por meio dessa abordagem, este projeto se torna um veículo para explorar as complexidades da visibilidade e invisibilidade no mundo das artes, questionando as estruturas que moldam o que é considerado digno de reconhecimento e como podemos ampliar o escopo das histórias que devem ser contadas.

Considerações Finais

*Na vida interessa o que não é vida
 Na morte interessa o que não é morte
 Na arte interessa o que não é arte
 Na ciência interessa o que não é ciência
 Na prosa interessa o que não é prosa
 Na poesia interessa o que não é poesia
 Na pedra interessa o que não é pedra
 No corpo interessa o que não é corpo
 Na alma interessa o que não é alma
 Na história interessa o que não é história
 Na natureza interessa o que não é natureza
 No sexo interessa o que não é sexo
 (: o amor que, de resto, pode ser abominável)
 No homem interessa o que não é homem
 Na mulher interessa o que não é mulher
 No animal interessa o que não é animal
 Na arquitetura interessa o que não é arquitetura
 Na flor interessa o que não é flor
 Em Joyce interessa o que não é Joyce
 No concretismo interessa o que não é concretismo
 No paradigma interessa o que não é paradigma
 No sintagma interessa o que não é sintagma
 Em tudo interessa o que não é tudo
 No signo interessa o que não é signo
 Em nada interessa o que não é nada.*

(Décio Pignatari)

Em seu poema *Interessere*, Décio Pignatari, cria uma estrutura em que a negação de alguma coisa funciona para afirmar que o que interessa nela é exatamente aquilo que ela não é. Quando ele diz que na arte o que interessa é o que não é arte, não significa que ele esteja negando a própria arte, mas sim, que essa é a forma de libertá-la e ampliá-la para as questões fora do seu próprio universo.

Assim como Pignatari, também tenho apetite em pensar uma arte que se abastece de outros lugares e assuntos e que assim, se expande. Na arte me interessa as coisas do mundo e isso se evidencia em todos os trabalhos que apresento nesta dissertação, a minha pesquisa poética utiliza a arte para fugir do mundo artístico, se contaminando da banalidade cotidiana para alcançar alguma profundidade conceitual.

Durante toda a minha trajetória como artista acreditei que meus trabalhos eram alheios a minha biografia, pensava discutir assuntos da sociedade contemporânea. De certo modo realmente fiz isso, mas durante esse período de estudo sobre minha própria produção

poética, seguido da escrita deste processo, percebi que todas as discussões que estão ali contidas são decorrentes dos meus trajetos pela vida. O que acaba por tornar o meu trabalho totalmente biográfico, mas esse é um dado que oculto, ele vem completamente disfarçado, pelo menos eu acredito nisso.

O que quero dizer com isso é que a minha pesquisa poética se abastece do meu próprio movimento, acontece por intermédio do meu trânsito. Preciso dele para obter experiências, através de atividades comuns, como: conhecer pessoas, criar relações, ouvir histórias, andar à deriva pelas cidades, tomar um ônibus, sentar em um bar e olhar atentamente para as coisas inúteis no dia a dia. São estas coisas que me motivam iniciar uma pesquisa, desenvolver uma proposta, estudar e por fim, criar um trabalho. Uma fusão da vida e da arte, cruzando o empírico e o intelectual, em uma coisa só que se mistura com a outra e tornam-se impossíveis de separar.

Neste jogo que envolve esse binômio da arte-vida, quero provocar fricções e ruídos em narrativas que são estruturalmente excludentes e hegemônicas. O melhor modo que encontrei para isso foi utilizar as coisas mundanas, tão recheadas de memórias, ideologias e discursos. Com a arte consigo subverter essas histórias e propor outros pontos de vista para o que é conhecido por uma única versão.

Eu me aproprio com a intenção de ressignificar. Surrupio para então devolver ao mundo de maneira distinta, inserindo argumentos que instiguem reflexões. Essa provocação é elaborada com o objetivo de enriquecer debates, jamais destinada a estabelecer versões definitivas sobre qualquer assunto. Em vez disso, ela apela para a dúvida, o riso e a transgressão como meios de suscitar questionamentos, deixando as pessoas não mais elucidadas, mas sim, ainda mais confusas.

Através de materiais do cotidiano, como discos de vinil, relógios, lixa de parede, fitas cassete, entre tantos outros que aparecem na pesquisa, procuro discutir questões que me atravessam principalmente no campo do social. Os projetos artísticos se apropriam dessa materialidade para propor um olhar ácido à sociedade e seus conflitos, investigando discursos ideológicos, estratégias neoliberais, a ideia de Estado-nação, meios de comunicação, entre outros.

Para essa finalidade, percebo com a minha trajetória, que qualquer coisa pode trazer esses apontamentos críticos, pois tudo é ideológico e possível de ser discutido politicamente. Por exemplo, a partir de restos de cigarros feitos manualmente tenho a pretensão de discutir

a legalização das drogas, com um vídeo apropriado do TEDx busco compreender as estruturas de poder que envolvem processos de legitimação de narrativas, através de um compacto de vinil almejo debater a independência do Brasil. Esses são apenas alguns poucos exemplos dentro do meu corpo de trabalho que apresento aqui que partem de algo muito corriqueiro para abarcar uma discussão conceitual com diversas camadas.

Além de artista visual, sou uma pessoa curiosa, e dentre os meus campos de interesse, destaco que sou um pesquisador amador de música, posso dizer tranquilamente, que boa parte do meu tempo de vida dediquei a procurar composições raras e desconhecidas de todo o globo, tanto frequentando apresentações, quanto comprando discos velhos e empoeirados em sebos.

Essa fixação por som e música, acabou refletindo diretamente em meus trabalhos, como podemos acompanhar no segundo capítulo onde faço a conexão entre o artista visual e o DJ. Me conecto à essa figura, não somente pelo uso de canções, mas também pela prática, com os métodos de sampler e mixagem. Artistas visuais que trabalham com pós-produção e DJs, parte desse mesmo processo de colocar coisas distintas sobrepostas e com isso compor algo novo.

Batalha, é bastante significativo e sintético nesse ponto, faço a junção de universos que à primeira vista parecem opostos, mas que se conectam por uma dinâmica que se assemelha em sua configuração. Transformando assim um vídeo contendo um debate de intelectuais em uma instalação que baseia-se em uma batalha de rimas. Utilizo a arte para tentar propor uma visão que fuja da concepção elitista sobre a construção de conhecimento, fazendo o uso de uma mixagem de contextos.

O trabalho opera em diversas chaves, ao mesmo tempo que pode parecer divertido uma sala expositiva composta por uma vídeo-instalação com dois filósofos duelando em uma rinha de mcs, ele também propõe-se a motivar um debate complexo sobre conceitos rígidos de uma ideia de hierarquização da cultura em definições como alta e baixa.

Essa discussão que aparece mais evidente nessa proposta, permeia toda minha prática e reflete essa preocupação em atuar nesse campo borrado, transitando entre a cultura de massa e a arte contemporânea, colocando em contato o que é considerado sagrado e o que é interpretado como profano, passeando entre elas sem nenhuma distinção ou pudor.

A camuflagem foi a metodologia que encontrei para propor as minhas indagações através de trabalhos de arte, como dito anteriormente, utilizo formas conhecidas para tentar explodir as questões críticas. No último trabalho abordado na dissertação, *Pistolas Sexuais*, levei essa prática ao extremo, reproduzindo uma caixa de colecionador semelhante às comercializadas no mercado musical. Isso permitiu a leitura do meu trabalho em um formato já reconhecido, adicionando legitimidade à proposta e, ao mesmo tempo, questionando as noções tradicionais de um objeto artístico no mundo da arte.

Para esse projeto inventei uma banda, escrevi uma falsa biografia dos integrantes, criei um disco com nove músicas, desenvolvi uma identidade visual, desenhei falsos cartazes, gerei fotografias por inteligência artificial e mais diversos outros artifícios para construir uma narrativa sólida para a ficção que inventei. Recorro a esses símbolos reconhecíveis, para provocar emotivamente as pessoas e conseguir o engajamento com meu discurso ficcional.

Neste caso em específico, a provocação ao espectador está presente em todas as esferas do trabalho, trazendo a desconfiança sobre a origem do nome da banda Sex Pistols, como também, por apresentar uma mentira envolvendo nomes de pessoas reais e até por criar uma fisionomia a personagens que não existem. Mas além disso, que se encontra na superfície, a maior provocação está na interpretação sobre a construção das histórias oficiais, instigando o pensamento sobre como as estruturas de poder influenciam na dinâmica das histórias que perpetuam pelo tempo. Utilizo a falsa história dessa banda para gerar reflexões sobre a situação dos artistas periféricos do mundo perante a hegemonia cultural do centro global, que também não passa de uma mentira, mas legitimada.

Em *Pistolas Sexuais*, o *punk rock* é empregado como uma plataforma para discutir outras questões que são mais relacionadas ao campo da geopolítica, do que apenas conectados ao campo da indústria musical. Mas, para efetivar isso, utilizo a ideia da indústria musical como um dispositivo para alcançar o debate geopolítico. Criando um paralelo com o poema de Pignatari, no *punk* só me interessa o que não é *punk*, mas sim tudo que está no entorno dele, todos os significados que contém os símbolos que envolvem essa manifestação.

É no cotidiano que encontro os despertares da minha pesquisa, com a tentativa de produzir uma arte que nega a pureza da sua linguagem. Ao amalgamar materiais e questões externas, as utilizo como ferramentas para embaralhar a percepção das pessoas e possibilitar uma outra concepção de mundo menos normativa, com ideias mais transgressoras e

principalmente, com uma aguçada consciência de classe. Meu objetivo é ocupar esses espaços de maneira crítica e utilizar meus projetos para gerar dissonâncias e dissensos.

Porém, todo esse procedimento caótico em que produzo meus trabalhos de arte, tiveram que ser reavaliados para a escrita desta dissertação. A complexidade se apresentou em como conciliar essa abordagem anárquica caracterizada pela incorporação indiscriminada de elementos do mundo, muitas vezes à margem de critérios teóricos ou legais, com os métodos encontrados na pesquisa científica. Mas, segui a mesma lógica que encaro o sistema de arte, ou seja, negociando, entendendo o meu papel e desenvolvendo saídas para continuar a emplacar as minhas indagações.

Através da minha jornada na pesquisa acadêmica, deparei-me com uma reflexão que ecoa as palavras de Pignatari em seu poema: na ciência, somos instigados pelo que transcende os limites da própria ciência, e em todas as coisas, encontramos fascínio no que escapa à noção de totalidade. É assim que chego à minha conclusão, afirmo meu amor pela arte e pela academia, pois é precisamente aquilo que elas não são que me conquista profundamente.

Bibliografia geral

AMORIM, Catarina; SALBEGO, Juliana Zanini. Consumo, Cultura e Identidade: reflexões sobre a Publicidade na era Contemporânea. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, Porto Alegre, p. 1-12, 2019. Disponível em:

<<https://www.portalintercom.org.br/anais/sul2019/resumos/R65-0523-1.pdf>> Acesso em 03 out. 2023.

ARAÚJO, Carla. Bolsonaro recorre a nacionalismo para rebatizar programas e "apagar era PT". **UOL**, 2019. Disponível em:

<<https://economia.uol.com.br/colunas/carla-araujo/2020/07/06/marca-social-de-bolsonaro-tem-vies-nacionalista-e-busca-apagar-era-petista.htm>> Acesso em 29 set. 2023.

ARTE contemporânea brasileira: [texturas, dicções, ficções, estratégias]. Coautoria de Ricardo Basbaum. Rio de Janeiro, RJ: Rios Ambiciosos, 2001.

BETTO, Frei. Batismo de sangue: Guerrilha e morte de Carlos Marighella. São Paulo: Rocco, 2021.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2009a.

_____. **Pós-produção:** como a arte reprograma o mundo contemporâneo. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo, SP: Martins/Martins Fontes, 2009b.

_____. **Radicante:** por uma estética da globalização. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2011.

BRANCO, Sérgio; BRITTO, Walter. **O que é Creative Commons?** novos modelos de direito autoral em um mundo mais criativo. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013. (Coleção FGV de bolso. Direito & Sociedade)

BRETT, Guy. **Brasil Experimental:** arte/vida, proposições e paradoxos. Tradução: Renato Rezende. Organização e Prefácio: Kátia Maciel. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005.

BURINI, Érica. **Lugar algum, lugar nenhum**. Campinas: Casa do Lago, Unicamp, 2019. Disponível em: <https://www.academia.edu/44148894/Lugar_algum_lugar_nenhum> Acesso em 29 set. 2023.

CALIRMAN, Claudia. **Arte brasileira na ditadura militar:** Antonio Manuel, Artur Barrio, Cildo Meireles. Rio de Janeiro, RJ: Réptil, 2013.

CANTON, Kátia. **Da política às micropolíticas**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009. (Coleção temas da arte contemporânea)

CARDOSO, Lino de Almeida. Subsídios para a gênese da imprensa musical brasileira e para a história do Hino da Independência, de Dom Pedro I. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 25, 2012, p. 39-48. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S1517-75992012000100004>> Acesso em 3 out. 2023.

COELHO, Frederico. Contracultura no Brasil – Infraturas. **Romance Notes**, University of North Carolina, vol. 57, n. 3, Margens Literárias No Brasil Contemporâneo, pp. 347-359, 2017. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/90017644>> Acesso em 2 out. 2023.

DELEUZE, Gilles. **Deux régimes de fous**: textes et entretiens (1975-1995). Édition préparée par David Lapoujade. Paris: Les éditions de Minuit, 2003.

DINIZ, Luiz Antonio Garcia. Seja marginal, seja herói: a figura do herói e do anti-herói na obra de Hélio Oiticica. **Revista SOLETRAS**, UERJ, Rio de Janeiro, n. 23, p. 53-66, set. 2012. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/270621563_Seja_marginal_seja_heroi_a_figura_do_heroi_e_do_anti-heroi_na_obra_de_Helio_Oiticica> Acesso em 2 out. 2023.

DUNKER, Christian. Subjetividade em tempos de pós-verdade. In: PINTO, Manuel da Costa; LEÃO, Manoela (ed.). **Ética e pós-verdade**. Dublinense, 2017.

ESCRITOS de artistas: anos 60/70. Coautoria de Gloria Ferreira, Cecília Cotrim. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, 2006.

FERREIRA, Josimar José; VILELA, Lucila. Cildo Meireles: arte política e globalização. **Revista Ciclos**, Florianópolis, v. 2, n. 4, Ano 2, p.66-79, Fevereiro de 2015.

FONTCUBERTA, Joan. Por um manifesto pós-fotográfico. Tradução: Gabriel Pereira. **Studium**, Campinas, n. 36, p. 118-130, jul. 2014. Disponível em: <https://www.studium.iar.unicamp.br/36/Studium_36.pdf> Acesso em 3 out. 2023.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**: a vanguarda no final do século XX. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo, SP: Ubu Editora, 2017.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Tradução: Raquel Ramallete. Petrópolis: Editora Vozes, 1999. 20ª ed.

GALLAS, Daniel. 'Ele escala o ministério, eu escalo a seleção': o técnico do Brasil que peitou o presidente. **BBC News Brasil**, 2021. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-57398513>> Acesso em: 29 set. 2023.

GALLO, Ivone Cecília D'Avila. Punk: Cultura e Arte. **VARIA HISTORIA**, Belo Horizonte, vol. 24, n. 40, p.747-770, jul/dez 2008. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/vh/a/JZN3zC3M8ypwLc6BrqdWhLJ/?format=pdf&lang=pt>> Acesso em: 29 set. 2023.

GARCÍA-ANTÓN, Katya. **Santiago Sierra**: Works 2002–1990. Birmingham: Ikon Gallery, 2002.

GASPAR, Mauro; COELHO, Frederico. **Invasores de corpos**: Fotogramas da escrita sampler. XIII Seminário da Cátedra Padre Antonio Vieira na PUC-Rio, Rio de Janeiro, novembro de 2005: Espécies de Espaços, p. 1-17, nov. 2005. Disponível em: <https://www.academia.edu/18298250/Manifesto_da_Literatura_Sampler_2005> Acesso em: 29 set. 2023.

GOMES, Amanda Ferreira. Rinha dos MC's e as Batalhas de MC's de Hip Hop na Cidade de São Paulo: uma compreensão antropológica. **Extraprensa**, São Paulo, v. 12, n. esp., p.

838-860, set. 2019. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/extraprensa2019.153950>>
Acesso em: 29 set. 2023.

GONÇALVES, Bárbara. Bicentenário: Coral do Senado cantará Hino da Independência, composto por D. Pedro I. **Senado Notícias**, 2022. Disponível em:
<<https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2022/09/05/bicentenario-coral-do-senado-cantara-hino-da-independencia-composto-por-dom-pedro-i>> Acesso em: 29 set. 2023.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: Cartografias do Desejo. 4ª edição. Petrópolis: Editora Vozes, 1996.

GUERRA, Paula; STRAW, Will. I wanna be your punk: o universo de possíveis do punk, do D.I.Y. e das culturas underground. **Cadernos de Arte e Antropologia** [Online], vol. 6, n. 1, 2017. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/cadernosaa/1189>> Acesso em 3 out. 2023.

GUNTERMAN, Marcos. O Futebol explica o Brasil: o caso da Copa de 70. Dissertação (Mestrado em História) Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 140 p. 2006. Disponível em:
<<https://sapiencia.pucsp.br/bitstream/handle/12935/1/Dissertacao%20Marcos%20Guterma%20n.pdf>> Acesso em 3 out. 2023.

KAPROW, Allan. A educação do A-Artista: parte I (1973). Tradução de Carlos Klimick. **Revista Concinnitas**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 4, p. 214-226, mar. 2003.

_____. **Essays on the blurring of art and life**. Edited by Jeff Kelley. Berkeley: University of California Press, 1993.

LAURIANO, Jaime. Kauê Garcia, Batalha, p. 214. In: MATTOS, Josué (ed.). **Frestas**: trienal de artes, 1º catálogo. São Paulo: Sesc, 2015.

MACEDO, Fausto. Nacionalismo e patriotismo: o Brasil em foco. Estadão, Política, São Paulo, 2021. Disponível em:
<<https://www.estadao.com.br/politica/blog-do-fausto-macedo/nacionalismo-e-patriotismo-o-brasil-em-foco/>> Acesso em 29 set. 2023.

MAGALHÃES, Henrique. **O que é fanzine**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

MAGALHÃES, Mário. **Marighella: O guerrilheiro que incendiou o mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MÁXIMO, João. Jingle também acaba em samba. **O Globo**, Rio de Janeiro: 2000.

MCLUHAN, Marshall; FIORE, Quentin. O meio é a mensagem. São Paulo: Ubu editora, 2018.

MEIRELES, Cildo. **Cildo Meireles**. Coautoria de Paulo Herkenhoff, Gerardo Mosquera, Dan Cameron. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2000.

MELVILLE, Herman. **Bartleby, o Escrivão**: Uma história de Wall Street. São Paulo: Ubu editora, 2017.

MORAES, Carolina; BALBI, Clara. **Fechadas, galerias abrem mão de sedes físicas, mas seguem vendendo na crise**. Folha de São Paulo, São Paulo, 5 ago. 2020. Disponível em:

<<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/08/fechadas-galerias-abrem-mao-de-sedes-fisicas-mas-seguem-vendendo-na-crise.shtml>> Acesso em 4 out. 2021.

NELSON, Adele. **Jac Leirner conversa com Adele Nelson**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

OBRIST, Hans Ulrich (entrev.). **Arte agora!**: em 5 entrevistas : Matthew Barney, Maurizio Cattelan, Olafur Eliasson, Cildo Meireles, Rirkrit Tiravanija. São Paulo, SP: Alameda, 2006.

ODERA, Iwi Mina. **Estado e violência**: um estudo sobre o massacre do Carandiru. Tese (Doutorado em História Social) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 134 p. 2007. Disponível em:

<<https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/13028/1/Iwi%20Mina%20Ondera.pdf>> Acesso em 3 out. 2023.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1986.

OVERDOSE, Philosophy. Chomsky-Foucault Debate on Power vs Justice (1971). Youtube, 20 jul. 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xpVQ3I5P0A4>> Acesso em 4 out. 2023.

PAZ, Gaspar, et al. Transgressão das artes/ Transgressão nas artes. **Artelogie**, n. 8, p.1-10, 2016. Disponível em: <<http://artelogie.revues.org/623>> . Acesso em 20 mar. 2019.

PEDRO, Felipe Corrêa. **Rediscutindo o anarquismo**: uma abordagem teórica. Dissertação (Mestrado em Mudança Social e Participação Política) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo. São Paulo, 275 p. 2012. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/100/100134/tde-11122012-161527/publico/Felipe_Correa_Rediscutindo_o_Anarquismo.pdf> Acesso em 2 out. 2023.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. **O desentendimento**: política e filosofia. Tradução: Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 1996. (Coleção TRANS)

_____. The Thinking of Dissensus: politics and aesthetics. In: BOWMAN, Paul; STAMP, Richard. (ed.). **Reading Rancière**: critical dissensus. London, New York: Continuum Books. p. 1-17.

SALOMÃO, Waly. **Hélio Oiticica**: qual é o parangolé? E outros escritos. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2015.

SANTOS PRADA, Ademilton dos. "O Gigante acordou" enquanto mito no imaginário nacional. **Revista Inventário**, Salvador, n. 17, p. 1-13, abr.-jun., 2015. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/inventario/article/view/15264/10907>> Acesso em 10 fev. 2021.

SANTOS, Matheus Rodrigues dos. "Brasil acima de tudo, Deus acima de todos": uma análise dos usos do nacionalismo e patriotismo na candidatura presidencial de Jair Bolsonaro em 2018. Mestrado. Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, 2021. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/231224>> Acesso em 29 set. 2023.

SCOVINO, Felipe. Negócio arriscado: dispositivos para um circuito da ironia na arte contemporânea brasileira. **Revista Poiésis**. Niterói, vol. 10, n. 13, p. 159-172, ago. 2009. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/27015/15715>> Acesso em 30 jan. 2021.

_____ (entrev.). **Arquivo contemporâneo**. Rio de Janeiro, RJ: 7Letras, 2009.

SIMÕES, Alexandre et al . A subjetividade fora da mente. **Fractal: Revista de Psicologia**, Rio de Janeiro , v. 23, n. 2, p. 353-365, ago. 2011. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/fractal/v23n2/v23n2a09.pdf>> Acesso 30 jan. 2021.

STRECKER, Márion. Por que homenagear bandidos. **MAM Rio**, Rio de Janeiro, 14 dez. 2021. Disponível em: <<https://mam.rio/obras-de-arte/por-que-homenagear-bandidos/>> Acesso em 2 out. 2023.

THIRY-CHERQUES, Hermano Roberto. Pierre Bourdieu: a teoria na prática. **Revista de Administração Pública**, Rio de Janeiro , v. 40, n. 1, p. 27-53, jan.-fev., 2006 . Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/rap/v40n1/v40n1a03.pdf>> Acesso em 30 jan. 2021

VARGAS, Herom; CARVALHO, Nilton Faria de; PERAZZO, Priscila Ferreira. Remix e sampling: identidades e memória dos DJs na música eletrônica. **Revista Famecos**, Porto Alegre, v. 25, n. 2, p. 1-18, maio, junho, julho e agosto de 2018. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.15448/1980-3729.2018.2.28156>> Acesso em 3 out. 2023.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008.

VERTENTES da produção contemporânea. Coautoria de Cristina Freire, Jailton Moreira, Moacir dos Anjos. São Paulo, SP: Itaú Cultural, [2002?].

VIANNA, Hermano. 'Highbrow/Lowbrow': Livro de Levine é uma das mais originais reflexões sobre história da cultura. **O Globo**, Cultura, Rio de Janeiro, 23 mai. 2013. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/highbrowlowbrow-8480015>> Acesso em 3 out. 2023.

VILLA-FORTE, Leonardo. **Escrever sem escrever**: literatura e apropriação no século XXI. Belo Horizonte, MG: Relicário, 2019.

ZANINI, Walter. **Catálogo Poéticas Visuais**. São Paulo: MAC-USP, 1977.

ZARZALEJOS, José Antonio. Comunicação, Jornalismo e 'fact-checking'. **Revista UNO**, São Paulo. A Era da pós-verdade: realidade versus percepção, n. 27, p. 11-13, 2017. Disponível em: <https://www.revista-uno.com.br/wp-content/uploads/2017/03/UNO_27_BR_baja.pdf> Acesso em 3 out. 2023

Ruído Rebelde é um fanzine independente dedicado a entrevistar artistas que atuam do lado marginal da arte.

A cada edição trazemos uma longa conversa com alguma figura atuante na cena alternativa brasileira. Por aqui já passaram músicos, atores, cineastas e outros tipos de malucos.

Criamos essa mídia independente para ouvir o outro lado da história, para dar voz a essas pessoas que ficam de fora da televisão, jornais e rádio, mas que mesmo assim tem muito para falar e contribuir para o nosso debate de resistência cultural.

Na edição especial de número 10, trouxemos ninguém mais, ninguém menos que **Carlinhos da Boca**, ex-vocalista dos Pistolas Sexuais, banda atuante entre 1972 e 1979. Foi um papo intenso, polêmico e contestador, em que discutimos a sua adolescência desajustada, a criação de sua banda que foi seminal para o que veio a se conhecer como punk, o roubo histórico do nome dos Pistolas, a invenção do brasileiro Movimento Panki, o uso descontrolado de drogas e mais.

Ele é radical em suas opiniões e essas escolhas o levaram para a escuridão da vida real, mas tudo bem: em suas declarações fica óbvio que ele nunca fez questão de estar nos holofotes da arte burguesa. Pelo contrário, Carlinhos da Boca, faz arte de protesto, usa sua música como ferramenta ideológica, atacando diretamente o sistema que nos oprime.

As palavras de Carlinhos são mais perigosas do que um tiro de uma pistola e talvez seja por isso que sempre tentaram o calar. Mas aqui não queremos ouvi-lo e entender o que se passa nessa mente disruptiva.

Aproveitem!

ENTREVISTA COM CARLINHOS DA BOCA



QUEM CALOU A BOCA DOS PISTOLAS SEXUAIS?

RÚIDO REBELDE- Estamos aqui com Carlinhos da Boca, ex-vocalista dos Pistolas Sexuais. Para começarmos o papo, nos conte quem é você.

Carlinhos da Boca- Opa, primeiramente, é um prazer estar aqui. Me chamo Carlos Bueno, mas sou conhecido por aí como Carlinhos da Boca.

Tenho 33 anos e, como você disse, eu era vocalista da falida banda Pistolas Sexuais.

Nasci na periferia de São Paulo, na Vila Maria, tive uma infância comum, sempre solto na rua, brincando, jogando bola, aprontando, como a maioria dos garotos.

Porém sempre tive meu lado criativo, gostava muito de desenhar, isso era a minha piração. Passava horas rabiscando cadernos. Um desenho mais feio que o outro, mas isso não importava, porque ali era onde eu conseguia criar o meu próprio mundo.

Também arriscava alguns acordes em um violão velho que o meu pai tinha.

Mas, nunca tive muito talento nessas atividades, era muito mais uma curtição.

Quando tinha uns 14 anos comecei a andar com uma galera mais velha da minha vila. Uma galera mais barra pesada, era um grupo de umas 30 pessoas, eles se chamavam de Os Intrusos, e eu queria ser como eles.

Era um pessoal que já tinham envolvimento com coisas que para mim ainda eram novidade, como drogas, furtos, política, música, sexo.

Um momento de descoberta, foi quando experimentei meu primeiro baseado, aquilo foi revelador para mim. Fiquei doidão e adorei, me deixava criativo.

Ao mesmo tempo que era um mundo perigoso para um jovem, para mim foi libertador. Fui apresentado a um universo que não fazia ideia que existia e que nunca mais abandonei. Não adianta, achei o meu lugar, eu sou um rato de esgoto, cara. Gosto do subterrâneo. (risos) Isso foi me formando. Ao mesmo tempo que fui para um lado mais marginalizado da sociedade, também me tornei uma pessoa mais crítica através do que vivi nas ruas.

Virei um cara com muito ódio ao sistema e consegui canalizar essa raiva através da minha música, direcionando a minha indignação para quem realmente merecia. Paguei um preço alto por ser rebelde, mas não me arrependo.

Hoje estou na luta, tentando manter o mesmo espírito livre, custe o que custar.

Em 33 anos, tive ilusões, desilusões, frustrações, momentos inesquecíveis, alegria, tristeza. Uma vida intensa.

Bem, resumidamente esse sou eu.



Waltércio, Joaquim e Carlinhos, em 1970. Todos eram integrantes dos Intrusos da Vila Maria.

R.R.-Grande Carlinhos.
Agora vamos aos Pistolas Sexuais.
Como surgiu a banda?

C.d.B.- Nessa mesma época em que eu andava com Os Intrusos, conheci as pessoas que seriam os futuros integrantes do Pistolas. Primeiro conheci a Júlia Canivete, tínhamos a mesma idade e frequentávamos os mesmos lugares, nos conhecemos e nos tornamos próximos pelos gostos em comum. Ela curtiava muita música, escutava o tempo todo, e estava aprendendo seus primeiros acordes no baixo. Assisti ela tirando os seus primeiros sons.

A Júlia sempre foi uma pessoa ímpar, ela era muito doida, tinha um cabelo diferente, roupas rasgadas, questionava tudo, era boa de porrada, e obviamente, sempre portava um canivete para se defender. (risos)

Um ano depois, o Deco Teco, começou a andar com a gente, e muito rapidamente, viramos melhores amigos. Ele era a pessoa mais engraçada que eu já tinha conhecido, tudo para ele virava uma piada. Com um humor muito inteligente.

Mas isso com quem tinha sorte de ser seu amigo. Deco também podia ser a pior pessoa do mundo, isso eu posso te garantir. Ele era o típico valentão.

Bastava alguém olhar torto para ele, que a confusão estava garantida.

Fora tudo isso, ele já era um puta guitarrista, seu pai era músico, violonista de samba, o famoso Seu Nenê da Vila Maria, então a música estava em sua veia.

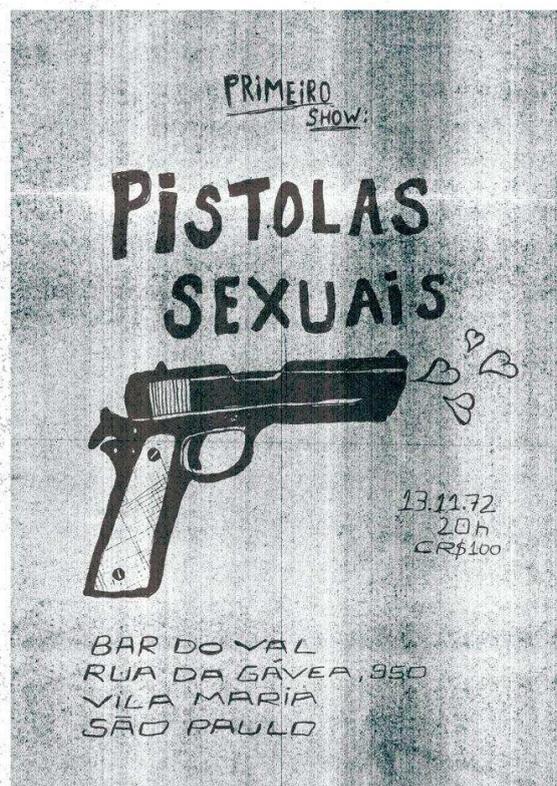
Nisso, ele começou a orientar a Júlia com o instrumento e começaram a fazer umas bases de músicas.

Como eu escrevia uns poemas, o Deco deu a ideia de musicar eles. Então, começamos a nos encontrar, nós três na casa da minha mãe para fazer esse embrião das músicas.

Marcus foi o último a entrar na banda, ele é meu irmão caçula, 2 anos mais novo que eu, e começou a participar dessa movimentação que estava rolando em nossa casa. Curtiu a música que estávamos fazendo e se interessou por tocar bateria porque era o instrumento que faltava para completar o som.

Ele aprendeu rapidamente o básico do seu instrumento. Levava jeito para a coisa.

Quando menos percebemos, em março de 1972, tínhamos 3 músicas, e assim surgiu Pistolas Sexuais.



Cartaz do primeiro show dos Pistolas Sexuais.
Desenhado por Carlinhos da Boca.

R.R.- O que motivou vocês a formarem uma banda?

C.d.B.- Não acho que exista um único motivo.

Mas sim, diversos fatores nos levaram a pensar que montar uma banda era uma boa ideia.

Éramos quatro jovens entediados, sem opções de lazer, vivendo um cotidiano difícil e violento em um país repressor.

Todos tínhamos a insatisfação e revolta dentro de nós, tentando arrumar alguma forma de colocar isso para fora. Além disso, era um momento em que todos estavam de saco cheio da vida que levávamos, apenas trabalhando em uns empregos de bosta, ganhando pouco, e não produzindo nada criativamente.

Montar uma banda foi tanto uma válvula de escape para externalizar o ódio, como também a vontade de produzir algo que tivesse a nossa cara, que não parecesse com nada, que fosse genuinamente nosso.

Olhando agora com mais distanciamento, acho que éramos guiados pela vontade de contarmos, nós mesmos, a nossa história e produzir um som que tivesse a nossa marca, sem se preocupar com o que iam pensar.

Era uma expressão artística de pessoas esquecidas pelo sistema.

R.R.- Pistolas Sexuais, foi uma banda do submundo da música paulistana dos anos 70, um cenário pequeno, com pouca estrutura, dinheiro e gravações. Quais as outras bandas que faziam parte dessa movimentação semelhante a de vocês?

C.d.B.- Naquela época, a cena era minúscula, era uma dúzia de pessoas com espírito inconformado.

Eram jovens que não queriam ser hippies, não acreditavam no papo de Paz e Amor, pois só conviviam com desgraças, violência, e opressão. Ninguém tinha motivo para sorrir e isso transparecia nas nossas músicas. Foi assim que nos encontramos com esses parceiros que também estavam de mal com a vida.

Das bandas que permaneceram nesse período ativamente tocando, produzindo, posso citar três.

Também da Vila Maria, tinham os Fuzis Desgovernados, eram uns camaradas que estavam sempre junto da gente, eles eram uns insanos. O som era o mais pesado de todos, parecia o som de uma guerra, e por cima dessa massa sonora tinha o Juninho Bagunça berrando como um cão raivoso. Era uma experiência única assistir uma apresentação deles.

Vizinhos, da Vila Guilherme, tinham As Lâminas Urbanas, que se destacavam pelas letras muito afiadas e bem escritas. O som era mais estranho, menos reto e cru que das outras bandas, mas não menos agressivo.

E para completar tinham Os Rebeldes Sem Causa, com um som mais leve, porém com a atitude no palco mais doida de todas. Eles subiam um em cima do outro, se penduravam nas caixas, ficavam pelados, se tocavam, era realmente uma loucura.

Essas eram as bandas que estiveram presentes na primeira metade da década de 70, com um som agressivo, contestador e realmente alternativo. Infelizmente ninguém se lembra dessas bandas, era um meio muito restrito, sem nenhum apelo comercial.

Era arte de protesto feita por jovens pobres e para jovens pobres. Quem liga para isso?



Os Rebeldes Sem Causa



As Lâminas Urbanas



Fuzis Desgovernados

R.R.- Essas bandas eram uma resposta à MPB (Música Popular Brasileira) que dominava a mente dos jovens na época?

C.d.B.- Não acho que seja uma resposta direta, a gente cagava para eles.

Esse tipo de música não nos emocionava, não dizia nada para a gente.

Somos pessoas duras, que gostamos de abordagens diretas, essa sutileza que a MPB insere nos temas sociais e políticos é muito pouco para nós.

Nossa abordagem era outra coisa. Enquanto eles usavam as letras e a música de maneira mais poética e sofisticada para transmitir suas mensagens, nós optávamos por uma expressão mais agressiva e dedo na cara. Nossas músicas eram como um soco no estômago, uma maneira de chamar a atenção para as injustiças e os problemas que víamos ao nosso redor.

Não tinha espaço para metáfora.

Enquanto eles curtiam navegar nos mares da elite e da sofisticação musical, nós estávamos nos becos escuros da cidade, destilando nossa raiva, nossas frustrações e nossos anseios através de um som propositalmente podre e de umas letras ácidas e provocativas. Defino eles como o pessoal da universidade e a gente como o pessoal da rua.

R.R.- A demo "Rááá" (1975) é o único registro da banda, inclusive é a única gravação das bandas do período. Como surgiu a ideia de gravá-la e qual foi a reação do público local?

C.d.B.- Você tocou em um bom ponto. Rááá é a porra da única gravação do período.

Tem noção disso? Quatro bandas que tocaram nos mais diversos buracos, enfrentando repressão policial, equipamentos de som de baixíssima qualidade, indo tocar de ônibus, sem receber um tostão. E mesmo assim, ninguém conseguiu registrar as suas canções, e elas estão destinadas a sumir na história, desaparecer. Simplesmente porque ninguém tinha dinheiro para registrar. O que me faz pensar que a história é feita só para quem tem dinheiro para comprar seu lugar nela!

Desculpa, acabei me exaltando. Mas é que essas coisas me deixam louco. Assisti tanta coisa foda, que vai morrer junto com as pessoas que assistiram.

Porém, vamos lá, vou te contar sobre a gravação de Rááá.

A ideia de gravá-la surgiu exatamente por isso. Em 1975, sentimos a necessidade urgente de registrar o que estávamos produzindo. Tínhamos noção dessa importância. Tínhamos produzido algo sério, eram as nossas vidas ali, nosso tempo, nossas ideias, e isso não podia se apagar com o tempo. Era nossa mensagem na garrafa jogada no oceano.

Quando finalmente lançamos a demo, a reação do público foi algo que nos pegou de surpresa. A verdade é que não esperávamos uma resposta, mas tivemos uma muito intensa. O show de lançamento aconteceu em um bar tosco escondido na Vila Maria, o lugar era frequentado por jovens desajustados do bairro, que falavam a mesma língua que nós. O show de lançamento da demo foi junto com Os Fuzis Desgovernados, que abriram para a gente.

Nossa apresentação seguiu exatamente a mesma ordem das músicas da fita K7, foi uma pancada, porque estávamos muito bem ensaiados para a gravação. Lembro das expressões de choque do público. Conseguimos uma conexão com eles.

A demo Rááá teve apenas 100 cópias, todas feitas manualmente no toca-fitas da Júlia Canivete, gravamos uma a uma. Só nesse primeiro show acredito que vendemos umas 30 cópias, as outras se esgotaram rapidamente, e assim começou as cópias piratas, das quais temos muito orgulho.

Copiem e espalhem música. Sempre!



Capa da demo "Rááá" (1975)

R.R.- Carlinho, sempre tive uma dúvida, o que significa Rááá?

C.d.B.- "Rááá" não era só uma palavrinha qualquer pra gente, era um grito primal, uma porrada, uma maneira de mandar nosso foda-se pro mundo que nos cercava. Na realidade, "Rááá" nem tinha um significado concreto ou uma tradução exata em palavras. Vai além disso.

Era um berro gutural, um barulho que vinha lá de dentro, uma manifestação sonora da nossa essência. Quando a gente berrava "Rááá" nos palcos, era como uma pancada. Então, resumindo, "Rááá" era nosso espírito, nossa raiva e nossa vontade de fazer um barulho que nem sempre tem sentido.

R.R. - A letra da primeira música da demo é a que mais me chama atenção. Você poderia comentar algo sobre a música Indigestão Ideológica, em que você repete incansavelmente essas mesmas palavras do título?

C.d.B.- "Indigestão Ideológica" era como se estivéssemos repetindo um mantra de insatisfação, um grito contra as ideologias impostas, contra a opressão e contra tudo o que nos era enfiado goela abaixo. A repetição incansável dessa frase era um ato de rebeldia, um ato de vomitar tanto a imposição conservadora do Estado opressor, como toda a toxina intelectual que a esquerda burguesa tentava nos impor.

A ideia por trás dessa letra era expressar nossa recusa em sermos alimentados com dogmas, com narrativas impostas. Nós sabemos pensar por nós mesmos.

Queríamos provocar um desconforto intelectual, como uma indigestão causada pelo excesso de mentiras e manipulações. Era uma forma de dizer: "Não aceitamos as ideologias prontas, não seremos digeridos pela máquina opressora."

No fundo, essa música era uma declaração de independência mental.

INDIGESTÃO INDIGESTÃO
 IDEOLÓGICA IDEOLÓGICA
 INDIGESTÃO INDIGESTÃO
 IDEOLÓGICA IDEOLÓGICA
 INDIGESTÃO INDIGESTÃO
 IDEOLÓGICA IDEOLÓGICA

R.R.- Muito se fala sobre o conteúdo das letras dos Pistolas Sexuais, mas existe também uma abordagem musical muito inovadora. Um som cru, simples, mas energético, agressivo, em um momento em que quase ninguém estava fazendo isso. Comente um pouco sobre essa construção musical.

C.d.B.- Sem dúvida, a visão musical dos Pistolas Sexuais era uma parte tão importante quanto as letras. Queríamos que as duas coisas tivessem a mesma intensidade.

Nossa música foi moldada pela urgência do momento e pela necessidade de transmitir nossas mensagens de forma direta.

Optamos por um som cru e despojado, sem excessos ou artifícios. Queríamos que a energia bruta da nossa música fosse o destaque. Tudo isso foi orquestrado por Deco Teco, nosso guitarrista, que por ser o mais experiente musicalmente, guiou os caminhos musicais que a banda tomou.

Ele ajudou muito a Julia e o Marcus no começo da banda, ensinando para eles as coisas básicas mesmo, e aí, o negócio funcionou. Nossas limitações viraram nossa identidade. Nosso lado rude virou nossa linguagem.

Essa simplicidade musical carregava esse significado. Nós não éramos músicos.

Ou seja, fizemos como dava, independente de nossas habilidades musicais. Era como um convite para que qualquer um pudesse pegar um instrumento e montar sua banda. Era uma forma de mostrar que a música não pertencia apenas aos virtuosos do conservatório ou aos intelectuais das universidades, mas a todos os que tinham algo a dizer.

Éramos contra todas as leis, até as musicais.

R.R.- Pouco tempo depois, por volta de 75, 76, apareceram diversas bandas com abordagens semelhantes em diversos lugares do mundo, mas invariavelmente, elas continham uma postura e um som menos agressivo. Você acredita que isso se dá pelo contexto político e social brasileiro da época?

C.d.B.- Com certeza. A realidade da vida de todos os Pistolas Sexuais sempre foi muito dura e isso reflete em nossa personalidade e nosso som.

Todos são filhos da periferia, vindos de família de baixa renda, sem oportunidade de estudo, sofrendo com violência policial desde cedo, famílias desestruturadas, problemas com a lei e vício em drogas. Como essas pessoas vão produzir algo bonitinho? Sem chance. A gente não era esses punks da Europa que vinham das escolas de arte.

Éramos da escola da rua e estávamos enfrentando um dos períodos mais violentos dessa merda de ditadura que assombra nosso país, a polícia perseguia nossos shows, e isso moldou nossa expressão artística. Nosso som era agressivo porque sentíamos muita raiva. Para nós, fazer música era uma maneira de desafiar a moral e os bons costumes diretamente ligados ao regime autoritário, de nos opor à censura e de resistir às tentativas de nos calar. Era guerra.

R.R.- Carlinhos, agora quero te perguntar sobre o nome da banda. Como surgiu essa ideia?

C.d.B.- O nome "Pistolas Sexuais" é uma criação minha, então tenho autoridade para falar.

Quando começamos a ensaiar, surgiu a necessidade de um nome. Esse nome tinha que trazer uma combinação de provocação, crítica e ironia. Queria algo que chocasse.

Pistolas Sexuais, parecia perfeito para isso, trazia à tona a sexualidade, nós queríamos destacar para isso de forma efusiva, sem rodeios. Era uma alusão nítida para pau, pinto, pênis.

Usar a palavra "pistolas" também tinha um significado direcionado ao regime militar, onde as armas e a força são usadas para manter as pessoas domesticadas. Ao inventar o termo "pistolas sexuais", estávamos subvertendo essa ideia de controle e opressão, transformando ela em um símbolo de prazer.

E era isso, se eles usam pistolas para nos assustar, as nossas pistolas são usadas para outras coisas, bem melhores. (risos)

Uma viagem, cara.

R.R.- Muito interessante, Carlinhos.

Mas isso me leva a tocar em um assunto polêmico.

Existe uma lenda de que em 1973, Vivienne Westwood e Malcolm McLaren, que muitos consideram os pais do Punk, estiveram em São Paulo e conheceram vocês. O que aconteceu naquela noite?

Houve mesmo o roubo do nome e conceito da banda? Como vocês reagiram?

C.d.B.- (silêncio) Ah, a noite em que Malcolm McLaren e Vivienne Westwood... o momento que fodeu minha vida.

Sim, eles cruzaram o nosso caminho, isso foi algo realmente surreal e marcante pelo que aconteceu depois. Mas admito, ninguém fazia ideia de quem eram aqueles merdas na época.

Em 1973, eles estavam no Brasil, de passagem por São Paulo, e decidiram dar uma olhada nas manifestações culturais subterrâneas da cidade. Nós, dos Pistolas Sexuais, tínhamos um show agendado no Barracão Z, um lugar que os jovens alternativos da cidade toda frequentavam.

Eles estavam lá, em meio a um público de umas cem pessoas, assistindo ao nosso show. Lembro-me nitidamente de como aquele foi um dos shows mais insanos que já fizemos. Era o segundo ano da banda, estávamos furiosos, éramos muitos jovens e tínhamos uma puta atitude no palco. A energia estava intensa, e eu estava possuído pela música. Em um momento de êxtase, eu peguei uma bandeira do Brasil que estava próxima ao palco, a dobrei e a enfiei, digamos assim, no meu ânus, isso, no cu. Era como se estivéssemos mandando um recado direto ao regime opressor que tentava nos calar com aquela farsa de nacionalismo. Cara, eu odeio esse papo de Brasil, Brasil. Foda-se. Mas, o que mais me marcou foi o fato de que, durante todo aquele show, Malcolm e Vivienne estavam lá, observando cada acorde, cada gesto, cada ação. Depois do show, eles vieram até nós. Eu não falava quase nada de inglês e para falar a verdade nem me interessava por aqueles dois. A comunicação não era das melhores, mas deu para entender que eles estavam interessados na nossa apresentação. Eles ficaram a noite toda com a gente, saímos do Barracão e fomos em alguns botecos, depois terminamos em um apartamento do centro da cidade que eu não me lembro de quem era. Foi uma daquelas noites sem fim.

Aqueles dois não eram santos. (risos)

Conheceram e gostaram da noite paulistana que apresentamos a eles. Beberam cachaça, cheiraram cocaína, fumaram maconha e algumas outras coisas que prefiro evitar falar.

Depois disso, eles desapareceram e nem me lembrei mais deles.

Pra mim era só uma noite em que apareceram uns ingleses loucos que curtiram nosso som e chaparam com a gente.

Não demos muita importância.

Mas após uns dois, três anos, a Júlia Canivete ouviu falar de uma banda da Inglaterra chamada Sex Pistols, e então veio o choque.

Era como se fosse uma banda baseada em nós, usando o nosso nome traduzido e com nossas atitudes e roupas no palco.

Senti como se naquela noite com Malcolm e Vivienne, nossa alma tivesse sido roubada e pior, nada podíamos fazer. Nós da banda não tínhamos um cruceiro furado no bolso, ou seja, nenhuma condição de enfrentar essa situação legalmente.

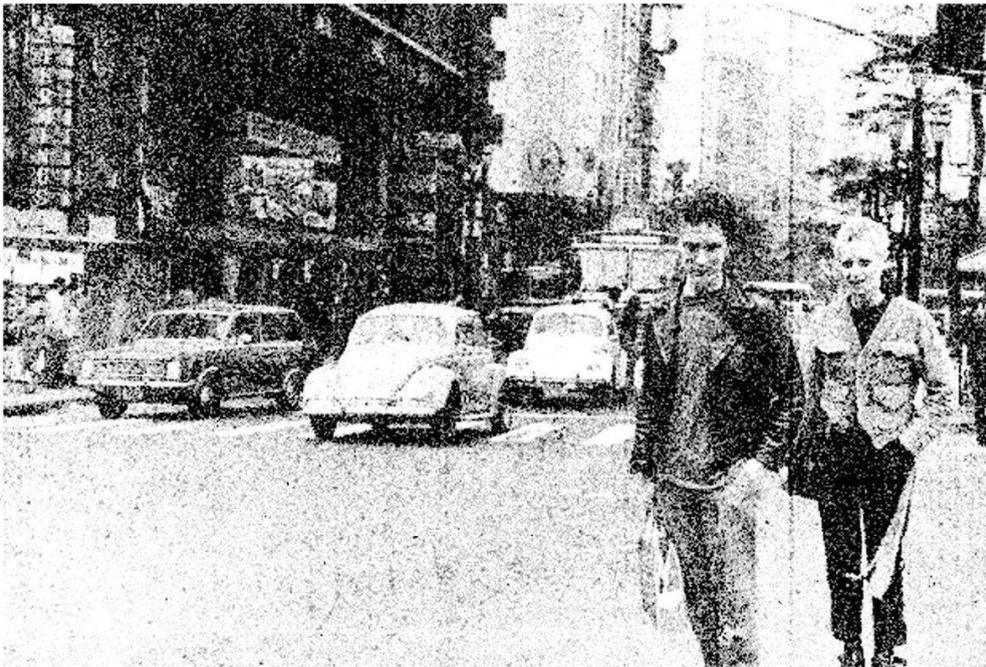
Então, o que restou foi continuar a lutar, a tocar, a criar, a resistir.

Aquilo mexeu demais com a gente. Sabíamos que tínhamos criado algo poderoso, algo que eles não podiam simplesmente roubar, era a nossa identidade, a nossa vida, a nossa voz. Foi frustrante, desanimador, uma enorme traição.

Ver o nosso nome, sendo adotado por outros, a milhares de quilômetros de distância, foi como uma facada nas costas.

Nós éramos jovens, cheios de ideais, e a apropriação de tudo o que representávamos nos fez questionar até que ponto a autenticidade realmente importava. Aos poucos, aquela ingenuidade típica da juventude foi dando lugar a uma tristeza e melancolia que nos acompanhava em todos os momentos. Durante os shows, ensaios e até nas nossas conversas nos becos da Vila Maria.

Enxergamos à força a dura realidade de como o mundo da música e do entretenimento poderia ser filho da puta. O plano de um grupo de jovens que só queria fazer música e expressar sua visão de mundo estava sendo corroído por uma indústria que não se importava em nada com a essência e com a verdade, mas somente com os lucros.



Único registro fotográfico da passagem de Malcolm McLaren e Vivienne Westwood no Brasil.

PISTOLAS SEXUAIS



17.07.1973
20:00 HORAS
CR\$ 300,00

BARRACÃO Z
R. MARECHAL DEODORO, 12
SÃO PAULO-SP

R.R.- Qual sua opinião sobre essa atitude de Malcolm McLaren e Vivienne Westwood? Você acredita que o fato de vocês não falarem inglês colaborou para eles surrupiarem a identidade de vocês?

C.d.B.- Minha opinião sobre a atitude de Malcolm McLaren e Vivienne Westwood?

Para começo de conversa acho uma atitude de dois sanguessugas que amam o dinheiro mais do que as pessoas.

É bem difícil descrever essa raiva e frustração que sentíamos na época. Cara, era impensável o que eles fizeram com a gente. E aposto que eles não calcularam e tampouco se importaram com o que fizeram com a gente.

Pegaram o que tínhamos de mais genuíno, que trazia a nossa história, nossa vivência, nossos erros, e transformaram em algo estrangeiro, em um produto para ser vendido em uma cultura que não entendia quem éramos.

Mas isso não é novidade, né?

É um padrão de estrutura de poder que vemos repetidamente nestes países da Europa, onde vozes marginalizadas são caladas, roubadas e comercializadas. Tratam a gente como se fôssemos nada. Roubam tudo da gente.

Sobre a questão da fluência em inglês, nunca tinha pensado nisso. Mas deve ter alguma relevância, sim. Uma comunicação limitada abre caminhos para os golpistas.

R.R.- O que você acha dos Sex Pistols?

C.d.B.- Ah, os Sex Pistols... Olha, não posso negar que eles tiveram o seu impacto, e têm músicas que até acho boas. Mas, porra, ver aqueles branquelos fingindo de rebeldes, como se fossem os únicos a desafiar alguma coisa, isso me deixa putó. A gente aqui na periferia já estava fazendo nossa barulheira muito antes deles aparecerem. E aí vem aqueles caras, com toda a estrutura por trás, vendendo a rebeldia como se fosse um produto em uma prateleira de mercado. É, eu tenho opiniões bem fortes sobre eles, e não são lá das melhores. Para mim tem que ter verdade nas coisas. Senão acho uma merda.

R.R.- Quando vocês surgiram, o movimento das bandas da Vila Maria ainda não tinha um nome ou uma definição, mas tinha uma ideologia e uma estética. Após a visita de Malcolm e Vivienne, eles cooptaram as ideias, organizaram um movimento e deram um título: Punk. Como resposta ao roubo do nome da banda, o pessoal da Vila Maria se apropriou do termo Punk e mudou para "Panki", uma paródia, um modo de devolver o roubo conceitual. Nos conte mais sobre o que era o Movimento Panki e o que ele se diferenciava do Punk Inglês?

C.d.B.- Bom, o Movimento Panki, como explicar?

Isso foi uma espécie de resposta provocativa, uma forma de nos reapropriarmos do que nos foi tomado. Com o roubo do nosso nome e atitude, sentimos a necessidade de responder de alguma maneira, de reafirmar nossa identidade, mas trazendo um toque de ironia e humor que sempre carregamos.

O termo "Panki" surgiu como uma paródia do "Punk" inglês, a mesma sonoridade e outra grafia. Uma maneira de devolver o golpe de forma sutil, porém carregada de significado. Tentamos distorcer o termo, brincar com ele, era uma afirmação de que estávamos aqui, existindo.

No entanto, é importante dizer que não chegamos a ser um movimento mesmo, sabíamos que não teríamos o mesmo impacto que o movimento Punk teve na Inglaterra e no mundo. O Panki era mais uma brincadeira entre nós, uma provocação.

Funcionava como uma declaração de que os verdadeiros punks não eram os ingleses, mas eram aqueles que estavam aqui, nas periferias do Brasil, lutando contra nossa própria realidade e opressões. Eles podem ter nos roubado e chamado o que fazíamos de punk, mas PANKIS, somos nós os verdadeiros e únicos. Isso sempre nos encheu de orgulho.

R.R.- Você é um punk?

C.d.B.- Não, não sou um punk. Eu já estava vivendo isso antes mesmo desse nome ser comercializado e virar moda. Odeio rótulos e imposições. Sou rebelde demais pra me encaixar em definições. Eu sou o que sou, e não ligo muito pra essas categorias. Quer me chamar de punk, ou sei lá o quê, fique à vontade. Mas prefiro que me chamem de Panki.

Não me importo com isso. Eu só quero voltar a fazer a minha música e viver do jeito que acho certo.

R.R.- Após esse trágico episódio do roubo do nome, a banda foi diminuindo suas atividades, até que chegou ao fim em 1979. O encerramento das atividades dos Pistolas foi marcado por uma série de eventos. Poderia nos contar como tudo chegou ao fim e o que levou a essa decisão?

C.d.B.- O fim dos Pistolas Sexuais em 1979 foi uma decisão difícil e necessária. Sem dúvida, o fator que mais pesou foi o roubo do nosso nome. Estávamos na merda, pois vimos algo que construímos ser distorcido e usado por outros, de um jeito babaca. Era decepcionante. Mas a situação se tornou ainda mais frustrante quando nos deparamos com rumores e piadas de que éramos nós que havíamos "copiado" o nome dos Sex Pistols. Ficamos putos, porque acabamos nos tornando uma chacota.

O fato de sermos acusados injustamente, de sermos vistos como plagiadores, foi algo que nos destruiu e nos deixou extremamente irritados. Já estávamos lutando contra a opressão externa, e agora tínhamos que lidar com a ironia amarga de que éramos nós os aproveitadores da história. Falavam como se quiséssemos aproveitar da fama dos Sex Pistols. Tem noção disso?

Essas piadas nos afetaram demais e foram tirando a nossa vontade de seguir.

Sentíamos que estávamos sendo reduzidos e calados, enquanto os verdadeiros culpados do roubo estavam por aí livremente com nosso nome, fazendo fama e dinheiro. Foi um período de grande desgaste mental para todos nós.

O fim dos Pistolas Sexuais foi uma decisão difícil, baseada na necessidade de proteger nossa integridade como artistas e como indivíduos. Era hora de respirar, refletir e buscar novos caminhos.

R.R.- Tocar nesses assuntos sobre o roubo do nome da banda, abre uma porta para diversos assuntos complicados, os quais eu deixo em aberto caso prefira não responder. Mas, vamos lá...

A depressão que você enfrentou após o término da banda teve um grande impacto em sua vida. Poderia nos falar sobre como lidou com isso?

C.d.B.- Cara, pode falar de qualquer assunto comigo, não tenho problemas para contar sobre a realidade que se passa no meu cotidiano...

Quem me conhece sabe que a minha vida é um livro aberto.

Agora, respondendo a sua questão, sim, a depressão me pegou forte com toda essa história do roubo e do fim da banda.

Chegou aos poucos e quando percebi, já estava completamente deprimido. Me sentindo perdido, sem rumo, desmotivado, sem vontade de criar algo novo, estava sentindo um puta vazio.

Foi o primeiro momento também que nós dos Pistolas nos distanciamos e, sabe? Aqueles caras eram meus melhores amigos, nem o Marcus, meu irmão, eu via mais.

E aí minha vida rolou ladeira abaixo. Estava sem grana, sem banda, sem me expressar, me sentindo uma piada.

Acabei buscando refúgio no álcool e nas drogas.

Usar drogas não era novidade para mim, sempre fui um usuário, mas era um uso por pura diversão. Só que nesse momento eu olhei para o abismo e pulei. Eu me entreguei totalmente.

Entrei em um ciclo constante de uso de cocaína, cheirando muito, dia após dia. E aí, para acompanhar, acabava bebendo muito, fumando muito cigarro, comendo pouco e quase não dormindo. Estava me acabando...

Chegou uma hora que já estava sem casa, morando de favor com amigos, não tinha mais conexão com nada criativo. Só destruição. Foi nesse momento que o Mauro Dias, escritor marginal, me incentivou a publicar alguns poemas meus. No começo neguei, falei para ele que não estava em condições de pensar nisso, de organizar esse material, produzir coisas novas.

Ele insistiu muito, disse que podia tentar lançar ele mesmo de maneira alternativa. Ele falou muito mesmo na minha cabeça, dizia que acreditava no poder das minhas palavras e que eu não podia me calar.

Comecei a acreditar nele e perceber que eu tenho mesmo o que falar pro mundo, que preciso vomitar toda insatisfação que tem dentro de mim, porque senão vira só um ciclo autodestrutivo. Tenho que canalizar o ódio para algo produtivo.

E assim, comecei a produzir novamente, escrevi muito durante um ano, e isso foi me reconectando comigo mesmo.

Com esse monte de poemas escritos, comecei a fazer a seleção do que virá a ser meu primeiro livro que vai se chamar: Deixa falar!

Ainda não temos previsão de lançamento e nem nada, mas vai existir um dia.

Ou seja, Mauro Dias me deu motivação de viver, olhou para mim e me puxou do fundo do poço. Não de um jeito caridoso, mas me incentivando a ser eu mesmo, não me deixando ser levado apenas por uma vida sem sentido.

Mas, claro que não existe mágica para vencer a depressão e o vício em drogas e álcool. São coisas que eu tenho que conviver, mas com equilíbrio. Com uma vida mais produtiva, as drogas voltam a ser curtição e não tormento.

É isso...

Fico tentando domar os meus demônios, mas sei que eles me acompanham e estão sempre sobre os meus ombros. Sou realista quanto a isso.

R.R.- Que boa notícia, Carlinhos.
 Você pode citar algum dos seus poemas?

C.d.B.- Claro. Eles seguem a mesma lógica das minhas letras.
 Poemas curtos e diretos.

Bactérias

Somos milhões de bactérias
 em um corpo humano?
 Somos um corpo humano
 em milhões de bactérias?

R.R.- Você voltou a falar com os outros Pistolas? O que eles estão fazendo da vida?

C.d.B.- Sim, esses caras são realmente a minha família.
 Acho que foi necessário esse tempo distante depois daquela confusão. Ficamos todos muito mexidos, desestabilizados.
 Infelizmente, ninguém mais está produzindo música. A frustração foi grande.

A Júlia virou professora de escola infantil, dedica todo seu tempo para isso, está com uma vida mais calma, está casada, e não quer nem ouvir falar de baixo.

O Deco virou motorista de ambulância, imagina isso? (risos)

Meu irmão, Marcus, entrou para a igreja, é pai de dois filhos, casado. Hoje em dia ele é outra pessoa. Não sei se concordo com isso, temos altas discussões, mas acredito que ele está feliz, então também fico feliz, de alguma forma.

R.R.- Se pudesse voltar no tempo e dar um conselho ao jovem Carlinhos, que estava começando a trilhar esse caminho, o que diria a ele?

C.d.B.- Não daria nenhum conselho. Jamais faria isso.

E explico o porquê.

Quando você me pergunta isso, entendo que era como se eu tivesse que aconselhá-lo para errar menos, evitar os perigos e não sofrer. Mas eu acho que todos os caminhos acabam levando a erros que nos constroem, que geram quem somos. Eu fiz muita merda, destruí a vida de muita gente próxima e querida, me autodestruí, sei lá, fui uma pessoa ruim para mim e para muita gente.

Ao mesmo tempo fiz muita coisa bonita, vivi coisas legais, produzi música com meus amigos, tocamos para um monte de pessoas que estavam interessadas em nossas angústias e no nosso som. Amei pessoas e fui amado. Frustrrei e fiquei frustrado. Traí e fui traído. A vida é esse perde e ganha. Não tem como separar a parte boa da ruim,

Independente dos conselhos que eu pudesse dar para o jovem Carlinhos, ele iria arrumar um jeito de estragar tudo, porque é inevitável e esse é o mistério da vida.

Hoje, o velho Carlinhos, também entende que muitos desses erros, nem são tanto culpa dele, mas de um sistema que impõe condições que o levou a fazer muitas dessas merdas. Hoje vejo que não temos tantas escolhas assim na vida.

Mas para entender isso tive que envelhecer. Vamos deixar o jovem Carlinhos aprender por ele mesmo. (risos)



Carlinhos da Boca com 15 anos.

R.R.- Carlinhos, para encerrar essa franca conversa.

O que você espera que as futuras gerações tirem da história dos Pistolas Sexuais e do movimento Panki?

C.d.B.- Bem, vou ser sincero. Eu não tenho grandes expectativas ou desejos para o que as pessoas vão fazer com essa história. Cada geração tem suas próprias batalhas, suas próprias lutas e suas próprias formas de expressão. O que fizemos foi uma resposta ao nosso tempo, às nossas circunstâncias únicas.

Se as futuras gerações encontrarem algo relevante nessa história, ótimo. Se não, também está tudo bem. Acredito que a história é como uma semente que precisa ser plantada, regada e cuidada para crescer. Mas também é algo que deve ser morto para renascer de uma forma nova e adaptada às mudanças do mundo. Não estou aqui para ditar o que as pessoas devem ou não devem tirar dessa história. Cada um deve seguir seu próprio caminho, suas próprias ideias e forjar sua própria rebeldia.

Façam o seu caminho, reinventem, mudem, mintam e criem o seu próprio movimento.

R.R.- Carlinhos, agradeço muito por você ter sido tão generoso e ter aceitado nos conceder essa entrevista! Mande aquela última mensagem para os nossos leitores.

C.d.B.- Agradeço a oportunidade de compartilhar um pouco da nossa história como banda e das minhas reflexões como pessoa.

Minha última mensagem é para os leitores é:

Mantenham-se firmes, questionem as relações de poder, lutem pelo seu espaço, não se vendam e quebrem tudo.

Eles vão sempre tentar nos calar, mas não se esqueçam, nós temos boca para falar.

Rááá!



As turmas "panki" no centro: no visual e comportamento, a vontade de mostrar o lixo e o podre

CULTURA

Nº: I - 17 12

Cuidado com eles

Suburbano e pobre, o agressivo "panki" paulista ganha as ruas