

...a passeio sobre
memória, arte e cidade.



Quando? 31 de Julho de 2014.
Onde? Dent
Horário?

OCUPAR

Vamos embarcar nessa
viagem?

gue a estação mais pró
e participe!

É

RESISTIR!



OcupAR

esina

Rua dos ... com ga
outro e ... lo
F...
em o capital



exposição a céu a

DA SAGA: ALEGRIAS DE UMA CALÇINHA

CALÇINHA LARGA
OU
ENFIADA

NINGUÉM
MERECE
SER
ESTUPRADA!



OCUPARTE



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ

REITOR

José Jackson Coelho Sampaio

VICE-REITOR

Hidelbrando dos Santos Soares

EDITORA DA UECE

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Erasmus Miessa Ruiz

CONSELHO EDITORIAL

Antônio Luciano Pontes	Lucili Grangeiro Cortez
Eduardo Diatahy Bezerra de Menezes	Luiz Cruz Lima
Emanuel Angelo da Rocha Fragoso	Manfredo Ramos
Francisco Horacio da Silva Frota	Marcelo Gurgel Carlos da Silva
Francisco José Camelo Parente	Marcony Silva Cunha
Gisafran Nazareno Mota Jucá	Maria do Socorro Ferreira Osterne
José Ferreira Nunes	Maria Salete Bessa Jorge
Liduína Farias Almeida da Costa	Sílvia Maria Nóbrega-Therrien

CONSELHO CONSULTIVO

Antonio Torres Montenegro UFPE	Maria do Socorro Silva de Aragão UFC
Eliane P. Zamith Brito FGV	Maria Lírida Callou de Araújo e Mendonça UNIFOR
Homero Santiago USP	Pierre Salama Universidade de Paris VIII
Ieda Maria Alves USP	Romeu Gomes FIOCRUZ
Manuel Domingos Neto UFF	Túlio Batista Franco UFF

COLEÇÃO PRÁTICAS EDUCATIVAS

COMITÊ EDITORIAL

Lia Machado Fiuza Fialho | Editora-Chefe
José Albio Moreira Sales
José Gerardo Vasconcelos

CONSELHO EDITORIAL

Antonio Germano Magalhães Junior UECE	Jean Mac Cole Tavares Santos UERN
Antônio José Mendes Rodrigues FMHU/Lisboa	José Rogério Santana UFC
Cellina Rodrigues Muniz UFRN	Maria Lúcia da Silva Nunes UFPB
Charlton José dos Santos Machado UFPB	Raimundo Elmo de Paula Vasconcelos Júnior UECE
Elizeu Clementino de Souza UNEB	Robson Carlos da Silva UESPI
Emanuel Luiz Roque Soares UFRB	Rui Martinho Rodrigues UFC
Ercília Maria Braga de Olinda UFC	Samara Mendes Araújo Silva UESPI
Ester Fraga Vilas-Bôas Carvalho do Nascimento UNIT	Shara Jane Holanda Costa Adad UFPJ
Isabel Maria Sabino de Farias UECE	

Ocupar é Resistir!

Práticas artísticas como tática de resistência nas
ocupações do coletivo ocupArthe, em Teresina (2014).

Luciana de Lima Lopes Leite



1ª EDIÇÃO
FORTALEZA | CE
2020

OCUPAR É REXISTIR! PRÁTICAS ARTÍSTICAS COMO TÁTICA DE RESISTÊNCIA NAS
OCUPAÇÕES DO COLETIVO OCUPARTE, EM TERESINA (2014)

© 2020 *Copyright by* Luciana de Lima Lopes Leite

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS

Editora da Universidade Estadual do Ceará – EdUECE
Av. Dr. Silas Munguba, 1700 – *Campus* do Itaperi – Reitoria – Fortaleza – Ceará
CEP: 60714-903 – Tel.: (85) 3101-9893 – Fax: (85) 3101-9893
Internet: www.uece.br/eduece – E-mail: eduece@uece.br



COORDENAÇÃO EDITORIAL

Erasmio Miessa Ruiz

PROJETO GRÁFICO E CAPA

Carlos Alberto Alexandre Dantas

carlosalberto.adantas@gmail.com

REVISÃO VERNACULAR E NORMALIZAÇÃO

Maria da Conceição Souza Santos

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ
BIBLIOTECA COMUNITÁRIA JORNALISTA CARLOS CASTELLO BRANCO
DIVISÃO DE PROCESSOS TÉCNICOS

L533o Leite, Luciana de Lima Lopes

Ocupar é reexistir ! práticas artísticas como tática de resistência
nas ocupações do coletivo ocupArthe, em Teresina (2014) /Luciana
de Lima Lopes Leite – Fortaleza : EdUECE, 2020.

266 p.

E-book

ISBN 978.85-7826-779-7

1.Arte. 2. Práticas Artísticas. I. Título.

CDD 700

Sumário

1 INTRODUÇÃO - 9

2 POR ONDE ANDEI OU SOBRE MEU PERCURSO METODOLÓGICO - 29

- 2.1 Os hippies da Rio Branco: [re]viver! - 32
- 2.2 A ARTEvista que habita em mim saúda a/o ARTEvista que habita em você - 38
- 2.3 Sobre sujeitos/atores: como escolher uma ocupa? - 49
- 2.4 OcupARTHE: [com]vivendo através de Arte e afetos - 60
 - 2.4.1 *Ocupações coletivas de resistência* - 67
 - 2.4.2 *Ocupações Artísticas Comemorativas de Rua* - 74
- 2.5 Mas afinal, o que é Etnografia? - 78

3 OCUPAR É REXISTIR! - 83

- 3.1 Movimentos vanguardistas antecessores - 83
- 3.2 A vanguarda Tupiniquim - 100
- 3.3 Ocupações precursoras em Teresina - 106
- 3.4 Ocupação da Rua do Pássaros: Fora da Gaiola, voa? - 110
- 3.5 Ocupação da Praça do Poti Velho: por nenhuma a menos! - 132
 - 3.5.1 *Poti Velho e o florescer de The: um breve histórico* - 133
 - 3.5.2 *Lute como uma Mulher do Barro!* - 139
 - 3.5.3 *Chega de violência! Abaixo os Cabeças de Cuia!* - 144
 - 3.5.4 *Ocupamos! Resistimos! Avançamos!* - 151
- 3.6 Ocupação do Metrô: uma viagem através da cidade - 160
 - 3.6.1 *Embarque nesse trem, vamos re[vi]ver Teresina!* - 162
 - 3.6.2 *Arte sobre Trilhos* - 174

4 A ARTE COMO TÁTICA COLETIVA DE RESISTÊNCIA - 181

4.1 Arte é Vida! - 181

4.2 A Arte para além da estética, uma ação política que cria afetos - 190

4.3 Graffiti - comunicação, cores e reXistência urbana - 202

4.4 Pôster lambe - Eu lambo, Tu lambes, Nós lambe-lambe! - 220

4.5 Performance - Se o corpo fala, deixa falar! - 232

CONSIDERAÇÕES FINAIS - 241

REFERÊNCIAS - 245

Luciana Leite, a LuRebordosa é ARTEvista, feminista, Arte Educadora e agitadora cultural. Atualmente Professora de Artes no Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Piauí - UFPI, onde media encontros de Poéticas Visuais, Arte e Meio Ambiente, História e Crítica da Arte, além de desenvolve junto aos estudantes o que denominou de Diálogos Visuais Corpo_Território_Invento_Educativo. É graduada em Ciências Sociais e Artes Visuais pela UFPI, Mestre em Antropologia e Doutoranda em Educação. Em seus trabalhos trata de temas sobre a Arte como tática de resistência, feminismos, ocupações coletivas, arte urbana e cidade



1 INTRODUÇÃO

[...] isso não é um poema. Poemas são um tédio, eles te fazem dormir. Estas palavras te arrastam para uma nova loucura. Você foi abençoado, você foi atirado num lugar que cega de tanta luz. O elefante sonha com você agora. A curva do espaço se curva e ri. Você já pode morrer agora. Você já pode morrer do jeito que as pessoas deveriam morrer: esplêndidas, vitoriosas, ouvindo a música, sendo a música, rugindo, rugindo, rugindo.

Charles Bukowisk

Minha atuação como ARTEvista, aliada ao crescente surgimento de coletivos e iniciativas coletivas em Teresina, motivou esta dissertação que privilegia as práticas artísticas utilizadas nas ocupações coletivas como tática de resistência, “modos de fazer” das pessoas de um lugar para atingir um destinatário (CERTEAU, 2008).

Utilizo o termo ARTEvista, uma das categorias centrais deste estudo, para designar ativistas culturais e políticos que lançam mão das linguagens artísticas em suas proposições, visando atingir seus objetivos, uma união entre *Arte + Ativista*, e não necessariamente entre artista e ativista. Ao falar em ativismo, refiro-me à perspectiva das Ciências Políticas, segundo a qual o ativismo é percebido como

militância que objetiva alcançar uma transformação social e/ou política. Os ativistas utilizam táticas e ações diretas de intervenção, seja no espaço real ou virtual, para manifestar, protestar, divulgar seus ideais, “mostrar-se, narrar-se e representar-se” (PAIM, 2012, p 23). Essas ações podem ser pacifistas, como uma ocupação embaixo de uma árvore para evitar que essa venha a ser derrubada, ou contra a ordem e a Lei, como práticas terroristas, por exemplo.

No Brasil, no final dos anos 1970 e início 1980 (NAJIMA, 2010), na capital paulista, surgem os primeiros grupos de intervenção urbana, em meio a uma ditadura militar que durou mais de 20 anos. Dentre esses grupos está o “TupiNãoDá”, formado por José Carratu, Milton Sogabe e Eduardo Duar. O “TupiNãoDá” é considerado pelos estudiosos do tema – Arte urbana, Arte de Rua, ativismo cultural e político, entre outros – o estopim de uma revolução que influencia, até os dias de hoje, os artistas urbanos em todo o Brasil, ao iniciar a primeira geração de grafiteiros no país, em 1983. Em entrevista concedida ao site Beside Color¹, em abril de 2016, Jaime Prades, artista que entrou no coletivo em 1985, conta:

A gente estava em pleno processo de transição da ditadura para a democracia. E eu tenho pra mim que, quando começou a abrir a panela de pressão, espirrou tinta. A gente já estava na rua, tentando fazer essas intervenções enormes, e trabalhávamos à luz do dia, nosso objetivo era conquistar esse espaço. A situação política ainda era muito tensa. Era um ato perigoso ir para a rua. Hoje também é,

¹ O site é dedicado à divulgação de conteúdos relacionados à arte urbana, incluindo eventos, artistas e grupos de artistas de destaque. Disponível em: <<http://besidecolors.com/tupinaoda/>. Acesso em: 05 de maio de 2017.

não é? A rua é sempre perigosa, mas naquele momento era veladamente perigoso. E o mais provocante é que o nosso discurso era completamente lúdico em termos de imaginário. Mas ir lá fazer aquilo, se expor, isso sim é que era político. [...] Na verdade, o grafite nunca foi a motivação. Nossos primeiros trabalhos eram instalações públicas. Para o MAC (Museu de Arte Contemporânea da USP), criamos um outdoor em que a gente amarrou três sacos de lixo enormes, cada um com uma das cores da bandeira do Brasil. Depois fizemos outra instalação, também com sacos de lixo, com as cores da bandeira num gramado da FAU (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo), na USP.

A partir de então, coletivos de arte² são formados em quase todos os grandes centros urbanos do país, passando a desempenhar um importante papel, enquanto crítica de resistência e ativismo social, que envolvem várias camadas da sociedade e a esfera pública na ressignificação dos espaços urbanos. Pensa-se resistência aqui a partir dos conceitos de desterritorialização e territorialização (DELEUZE e GUATTARI, 1996): resistir ao que é imposto; livrar-se das representações pré-formatadas, ou seja, desterritorializar-se do construído e sedimentado e reterritorializar-se com outros sujeitos, coletivamente, inventando novos modos de [com]viver.

Os conceitos relacionados a coletivos e iniciativas coletivas, bem como os movimentos artísticos de intervenção urbana na Europa e no Brasil, inspiram o presente estudo, cuja relevância pode ser justificada a partir da inexistência

² No segundo capítulo, falarei de maneira mais detalhada sobre coletivos de Arte no Brasil que considero fundamentais para a compreensão do fenômeno e análise deste estudo.

de uma etnografia, em nível local, sobre os sujeitos e atores desse fenômeno na forma das ocupações e que representam novas configurações de inter-relações dinâmicas – espaços, arte, política, movimento – e críticas na sociedade moderna-contemporânea.

É importante salientar a diferença entre coletivos e iniciativa coletiva. Os coletivos são agrupamentos de artistas ou multiprofissionais que, através de “novas conexões rizomáticas” (MESQUITA, 2008), inventam, criam “modos de fazer” e atuar conjuntamente nos espaços públicos, reais ou virtuais, sob um mesmo nome. Buscam através de suas proposições atingir seus objetivos, e muitos têm caráter político. Podem ter formação fixa ou um núcleo, ao redor do qual se juntam outros sujeitos ou agrupamentos.

[...] Os “coletivos” podem ser formados tanto por artistas quanto por ativistas ou pessoas simplesmente interessadas em participar. Para a maioria o que importa são as “ações”. Portanto, se, por um lado, noções como “mobilização política”, “arte urbana” e “ativismo” se aplicam a esses grupos, por outro, eles não constituem propriamente uma forma de ativismo ou um movimento social artístico, embora possam estar eventualmente ligados a movimentos diversos em função das ações realizadas. Precisamente o que parece caracterizá-lo é um “intervencionismo” que se dá em um regime de impermanência, de contrato flexível, que se distancia de formatos associativos rígidos e também da conjuração da cristalização de uma linguagem de um modo operativo (GONÇALVES, 2010, p 04).

As iniciativas, porém, “[...] são projetos com autogestão de equipes de trabalho constituídas por artistas ou mis-

tas, formadas para determinado fim, sem objetivar a formação de um coletivo” (PAIM. 2012, p 7-8). Ocupações como as que aconteceram em 2016, em vários Estados do Brasil, nos prédios que representavam o Ministério da Cultura, as OcupaMinC, são um exemplo de iniciativa coletiva.

Ao falar em ocupação, refiro-me ao movimento de ocupar espaços, públicos ou privados, praticá-los e fazer novos usos desses, intervindo no ritmo e comportamento citadino disciplinado, criando fissuras capazes de desordenar o sistema e reinventar a vida – desterritorializar e reterritorializar (DELEUZE e GUATTARI, 1996).

Nesse sentido, as ocupações sobre as quais me debruço têm caráter político, pois criam espaços paralelos ao institucionalizado, insurgentes ao modelo imposto pelo capitalismo; elas também têm caráter ARTEvista, uma vez que utilizam a Arte como tática de resistência para se praticar a cidade.

Este trabalho é um desdobramento do estudo que iniciei em 2012, no curso de Artes Visuais, na Universidade Federal do Piauí, quando, enquanto ARTEvista e membro de coletivos, senti a necessidade de investigar os processos de identificação e mobilização dos coletivos e das iniciativas coletivas em Teresina, além de suas implicações políticas e sociais na cidade. Os resultados foram apresentados em 2014, no trabalho de conclusão do curso de Graduação: Licenciatura em Artes Visuais, com o título: *Ocuparthe: a ocupação foi decretada!*, compreendendo que coletivo:

É a condição ontológica da existência de células e de grupos de indivíduos que buscam novas conexões rizomáticas, a inclusão e o fortalecimento político e tecnológico, localizando-se a partir de exemplo muito extremos,

tanto nas redes sociais de relacionamento controladas pelas incorporações do entretenimento [...] como conflitos políticos mediados e ataques terroristas (MESQUITA, 2008. p. 142).

A delimitação espacial e temporal da presente investigação se fundamenta na observação do intenso movimento de ocupações dos espaços públicos e privados na cidade de Teresina, capital piauiense, entre os anos de 2014 e 2015, seguindo o fluxo de um fenômeno que se expandia por várias capitais brasileiras, como São Paulo, Porto Alegre e Belo Horizonte, desde os primeiros anos do século XIX. Nesse momento, grupos de ARTEvistas, coletivos e iniciativas coletivas passam a questionar a paisagem e o planejamento de centros urbanos, visando chamar a atenção para espaços invisibilizados, refletindo sobre os modelos das cidades contemporâneas e a necessidade de espaços pensados e construídos por e para pessoas, transferindo assim o olhar da cidade para os sujeitos que vivem, sentem e fazem a cidade (AGIER, 2011). Sob essa perspectiva, os agrupamentos passaram também a questionar os lugares da Arte, assim como o sistema das Artes Visuais e o trajeto de legitimação do artista e de seus trabalhos (PAIM, 2004).

Ao questionar os lugares da Arte, a inquietação está em romper com o sistema tradicional, principalmente de Museus e galerias comerciais de difícil acesso, onde um número seleto de artistas consegue expor suas obras a um público, no Brasil, ainda bastante limitado. Quem legitima esses lugares? Quem diz quais artistas podem estar nesses lugares? Qual o público apreciador e consumidor desses lugares?

Responder tais questões não seria tarefa das mais árduas, basta olhar as agendas dos eventos que acontecem nos

centros urbanos, como Rio de Janeiro e São Paulo, para se perceber uma lista de poucos – e quase sempre os mesmos – artistas a quem se é permitido adentrar com seus trabalhos nos museus e nas galerias “da hora”, legitimados pelo mercado da Arte, consumido por um público elitista formado por críticos de Arte, colecionadores, donos de galerias, produtores culturais, artistas e estudantes *Cults*³.

Os lugares da Arte e sua instituição, historicamente, representam os valores e interesses da burguesia, convertendo-se em local para [...] “o pensamento crítico-racional e para a autorepresentação desta classe e de seus valores. Uma organização que desfruta de uma relativa fixidez e autonomia, assim como capacidade de se autosustentar e se autoreproduzir” (MESQUITA, 2008, p 12).

É resistindo a esse padrão burguês que os agrupamentos de coletivos e iniciativas coletivas passam a praticar e inventar novos lugares da Arte, como as intervenções e ocupações urbanas de rua, agenciando uma democracia da Arte, expondo seus trabalhos, individuais e/ou coletivos, fomentando, inclusive, novas maneiras de comercialização e legitimação desses.

As ocupações urbanas sobre as quais me debrucei foram construídas a partir da relação entre arte, ativismo e política, tendo como palco lugares na cidade de Teresina em que ocorrem disputas entre agentes em relação a seus usos. Lugares de passagem, ou *não lugares*⁴(AUGÉ, 2012) – como

³ Adjetivo de dois gêneros e dois números. Relativo ao que é cultuado por intelectuais ou relacionado aos mesmos. No popular, usa-se para designar o indivíduo, a obra e o movimento relacionados à arte: ele gosta de assistir filmes cults. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/cult/>> . Acesso em: 12 de julho de 2017.

⁴ Marc Augé (2012) em sua obra *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*, define os *não lugares* como medida quantificável e que

praças, ruas, mercados, metrô, etc. – que, a partir do momento que sofrem intervenções por parte dos coletivos e suas proposições artísticas e ativistas, transformam-se em espaços de sociabilidade, produzidos a partir de operações que os permeiam, determinam, temporalizam e transformam em unidade multifuncional de “[...] programas conflituais ou de proximidades contratuais [...]”. Em suma, “*o espaço é um lugar praticado*” (CERTEAU, 2008, p. 202).

Quero salientar que entendo por ocupação urbana as ações realizadas em lugares que, ao serem habitados, preenchidos, apropriados, mesmo que efemeramente, através de práticas coletivas de intervenção urbana, transformam-se em espaços de reflexão e atuação política.

Ao mencionar *intervenções*, refiro-me a manifestações realizadas no espaço público que convidam as pessoas a de alguma forma também intervir no espaço, seja questionando, refletindo, criticando, apreciando ou sentindo. A intervenção urbana, através dos que por ela passam, transforma “lugares em espaços praticados” (CERTEAU, 2002, p. 202), [re]cria paisagens, instiga um olhar para a cidade e as pessoas que são a cidade, chamando atenção para os seus conflitos, suas questões políticas, sociais, estéticas e ideológicas.

O ocupARTHE é um coletivo ARTEvista que realiza ocupações nos espaços públicos de Teresina e outras cidades do Estado do Piauí desde o ano de 2014. As intervenções propostas pelo coletivo são um convite à reflexão sobre a ci-

se poderia tomar somando, mediante algumas conversões entre superfície, volume e distância, as vias aéreas, ferroviárias, rodoviárias e os domicílios móveis considerados “meios de transporte” (aviões, trens, ônibus), os aeroportos, as estações e as estações aeroespaciais, as grandes cadeias de hotéis, os parques de lazer, e as grandes superfícies da distribuição, a meada complexa, enfim, redes a cabo ou sem fio, que mobilizam o espaço extra-terrestre para uma comunicação tão estranha que muitas vezes só põe o indivíduo em contato com outra imagem de si.

dade e sobre as questões da contemporaneidade tais como: violência contra a mulher e a comunidade LGBTQTTI, preservação do patrimônio cultural, meio ambiente, mobilidade e planejamento urbano, relação cidade e cidadãos. Em Teresina, o coletivo realizou até então, 15 ocupações, tendo a última ocorrido em junho de 2017.

Como ARTEvista e membro do coletivo OcupARTHE, estive presente em todas as ocupações realizadas pelo grupo em Teresina e em outras cidades do Estado. Considero que cada uma dessas ocupações teve imensa importância no que se refere a reinventar os espaços citadinos, subvertendo a sua ordem através de um movimento de desterritorialização e reterritorialização; bem como para minha jornada como artista e ser humano, o que tornou extremamente doloroso ter que escolher apenas algumas como sujeitos/atores deste estudo.

No entanto, considerando o tempo que me foi destinado para desenvolver a presente investigação e os objetivos por ela pretendidos, seria impossível, ao menos para mim, apresentar um trabalho relevante como o que me propus, analisar as práticas artísticas como tática de resistência, criando conhecimento a partir de atravessamentos e afetos, sem delimitar as ocupações a serem etnografadas.

Dessa forma, três ocupações foram selecionadas para serem aqui analisadas e apresentadas, são elas: **Ocupação da Rua dos Pássaros**: Rua Firmino Pires, Centro de Teresina, em 07 de abril de 2014; **Ocupação da Praça do Poti Velho**: Bairro Poti Velho, Zona Norte de Teresina, em 24 de maio de 2014; e **Ocupação do Metrô**: Vagões do Metrô de Teresina, 31 de julho de 2014. Mais adiante, apresentarei minhas análises sobre essas ocupações, bem como as motivações que me levaram a tomá-las como sujeito/atores dessa etnografia.

Mas o que é Ocupação? Quem e Por que se ocupa? Por que Arte nas ocupações? Arte é uma tática de resistência? Essas foram as questões primeiras que nortearam este trabalho, que tem por objetivo analisar – e refletir – o uso de práticas artísticas como táticas de resistência nas ocupações coletivas supracitadas. Para tal, os conceitos de coletivo; espaços autogestionados, ou seja, [...] “aqueles cuja idealização e gestão é realizada de maneira associativa por algum coletivo ou iniciativa coletiva” (PAIM, 2012, p. 08); e espaços da Arte foram fundamentais para à compreensão das questões norteadoras. Ao falar aqui em espaços da Arte, recorro a Paim (2006, p. 01), para quem esses são:

[...] Invenções dos coletivos. Espaços fora dos tradicionais lugares de visibilidade do sistema das artes onde os artistas buscam autonomia e liberdade para desenvolver seus projetos. Favorecem a ampliação da movimentação do artista, inclusive com a imploração e alargamento de seu papel como produtor de obras. Neles se procura a coexistência entre a circulação e a reflexão e são flexíveis quanto à formação de apresentação de proposições artísticas.

É importante salientar que os coletivos, ou o coletivo OcupARTHE, não são os interesses centrais deste estudo, mas sim as práticas artísticas como táticas de resistência nas ocupações supracitadas, que têm sua função tradicional subvertida, transformando-se em espaço fértil para um ARTEvismo político de resistência, através da atuação e criação dos seus sujeitos/atores que passam a inventar novos modos de agir no cotidiano.

O ARTEvista da pós-modernidade não se satisfaz somente com uma politização da arte, mas inventa formas de

emancipação dos sujeitos através de práticas artísticas onde posicionamentos éticos e estéticos se esbarram e se aliam a movimentos de contestação e criação de subjetividades.

Entendo subjetividade a partir do pensamento de Guattari (1992, p. 11), segundo o qual a subjetividade é polifônica e, por meio de interações, produz sentidos e contra-sentidos, opera agenciamentos coletivos e individuais. Assim, na diversidade dos componentes que produzem subjetividade são encontrados:

[...] 1-componentes semiológicos significantes que se manifestam através da família, da educação, do meio ambiente, da religião, da arte, do esporte; 2-elementos fabricados pela indústria dos mídias, do cinema, etc; 3- dimensões semiológicas a-significantes colocando em jogo máquinas informacionais de signos, funcionando paralelamente ou independentemente, pelo fato de produzirem e veicularem significações e denotações que escapam então às axiomáticas propriamente linguísticas. (GUATTARI. 1992, p. 14).

No presente estudo, o que denomino e considero como práticas artísticas são os “modos de fazer” dos artistas que atuam principalmente, mas não necessariamente, fora dos espaços tradicionais de visibilidade da Arte: museus, galerias comerciais e centros culturais.

Essas práticas, cujas linguagens, a partir de categorias estéticas e acadêmicas, são comumente divididas em: artes visuais, teatro, música, cinema e dança, são inúmeras e se [re]inventam de acordo com os contextos, sujeitos, objetivos, e o movimento das ocupações em que são desenvolvidas; ao praticarem a cidade, é lhe dada a vida e ela se transforma em espaço ativo.

Assim, levando em conta a complexidade dos atravessamentos e categorias que possibilitariam várias pesquisas em distintas áreas do conhecimento – Artes, Sociologia, Política, História, Filosofia, Geografia, etc –, sobre tais práticas artísticas nas ocupações coletivas, delimito minha investigação às linguagens das artes visuais, especificamente aos seguintes modos de fazer: pôster-lambe, graffiti e *performance*.

O pôster-lambe (Fotografia 01) é um cartaz artístico que pode ser produzido com várias técnicas tais, como: recorte e colagem, serigrafia, pintura sobre papel, fotocópias, etc, para ser colado nos espaços públicos, a fim de dialogar com os transeuntes e a cidade.

Fotografia 1 – Intervenção urbana realizada pelo na ocupação Ocupa Angico.



Fonte: Acervo da autora. Teresina, 2014.

Já o graffiti (Fotografia 02) é uma prática urbana que consiste em usar tinta, não necessariamente a spray, para criar imagens nas ruas, tendo as paredes, os edifícios, o asfalto, os postes e muros da cidade como suporte. É geralmente anônimo e não autorizado.

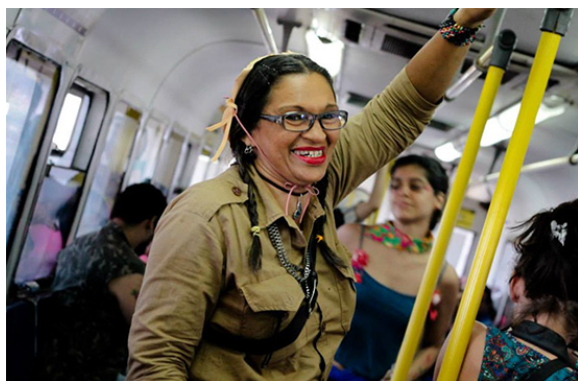
Fotografia 2 – Graffiti produzido pelo coletivo OcupARTHE



Fonte: Acervo da autora. Teresina, 2014.

A performance, por sua vez, (Fotografia 03) é uma expressão artística em que o corpo é obra/objeto de arte e, ao mesmo tempo, artista/propositor. Uma prática que envolve conceito, improviso, adaptação e informalidade estética, rompendo com a ordem e os paradigmas da Arte engessada e permeada por padrões.

Fotografia 3 – Performance dentro do Metrô de Teresina durante ocupação



Fonte: Coletivo OcupARTHE. Foto: Lina Magalhães. Teresina, 2014.

Escolhi essas práticas⁵ por se tratarem de intervenções que, realizadas no espaço urbano, configuram-se como um ARTEvismo que vai “[...] além do mundo da arte e não reproduz passivamente os hábitos institucionais e corporativos, produzindo meios de conscientização social e de impacto midiático, revelando contradições injustas” (MESQUITA, 2008, p. 150), configurando táticas de resistência eficazes nos modos de recomposição política dos movimentos sociais contemporâneos. Entendo movimentos sociais de acordo com Medeiros (2014, s/p), para quem esses são:

[...] as expressões da organização da sociedade civil. Agem de forma coletiva como resistência à exclusão e luta pela inclusão social. É nas ações destes que se apresentam as demandas sociais que determinada classe social enfrenta, se materializando em atividades de manifestações como ocupações e passeatas em ruas provocando uma mobilização social, desper-

⁵ No terceiro capítulo analisarei tais práticas com mais profundidade.

tando uma sensibilização na consciência dos demais indivíduos.⁶

As ocupações urbanas de artistas e ativistas privilegiam os processos conceituais que permeiam suas práticas artísticas muito mais do que a produção do objeto de arte tradicional e para entendermos tais práticas, dois conceitos se fazem fundamentais: tática e estratégia.

Em sua obra *A Invenção do Cotidiano*, com a qual mantenho profundo diálogo para pensar e produzir esta dissertação, Michel de Certeau (2008, p. 99) define a estratégia como:

[...] o cálculo (ou manipulação) das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder (uma empresa, um exército, uma cidade, uma instituição científica) pode ser isolado. A estratégia postula um lugar suscetível de ser circunscrito como algo próprio a ser a base de onde se podem gerir as relações com uma exterioridade de alvos ou ameaças [...]. Como na administração de empresas, toda racionalização “estratégica” procura em primeiro lugar distinguir de um “ambiente” um “próprio”, isto é, o lugar do poder e do querer próprios.

Para Certeau (2008, p. 100), a tática, por outro lado:

[...] é a ação calculada que é determinada pela ausência de um próprio [...]. A tática não tem lugar senão a do outro. E por isso deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como o organiza a lei de uma força estranha. Não tem meios para se manter em si mesma, à distân-

⁶ Disponível em: <<http://www.portalconscienciapolitica.com.br/ci%C3%A9ncia-politica/movimentos-sociais/>> Acesso em: 10 Mai, 2017.

cia, numa posição recuada, de previsão e de convocação própria: a tática é movimento dentro do campo de visão do inimigo, [...] e no espaço por ele controlado.

Nas ocupações investigadas, os sujeitos/atores preferem a utilização da tática à estratégia, uma vez que a primeira, não tendo lugar próprio, é capaz de aproveitar as ocasiões e ocupar onde ninguém espera. As táticas “são procedimento que acontecem no terreno do outro e que valem pela pertinência que dão ao tempo – às circunstâncias que o instante preciso de uma intervenção transforma em situação favorável, à rapidez de movimentos que mudam a organização do espaço” (CETEAU, 2008, p. 102). As táticas de resistência possibilitam invenções de contrapoder capazes de transformar uma realidade, assim, uma vez que a Arte é um campo para invenção, o “lugar onde a imaginação fica solta para produzir e atender desejos” (PAIM, 2012, p.16), ela é uma tática de resistência.

Entendo resistência aqui a partir dos conceitos de desterritorialização e reterritorialização⁷ construídos por Deleuze e Guattari (1995), que auxiliam a compreensão das práticas sociais e da construção de um projeto político de libertação dos desejos, dos corpos, da arte, da criação e da produção de subjetividade (ALVIN, 2009). Não se trata somente de resistir como oposição direta ao poder para se che-

⁷ Gilles Deleuze em entrevista em vídeo, fala (...) Construímos um conceito de que gosto muito, o de desterritorialização. (...) precisamos às vezes inventar uma palavra bárbara para dar conta de uma noção com pretensão nova. A noção com pretensão nova é que não há território sem um vetor de saída do território, e não há saída do território, ou seja, desterritorialização, sem, ao mesmo tempo, um esforço para se reterritorializar em outra parte. Disponível em < <https://letrasparaumrio.files.wordpress.com/2010/04/desterritorializacom.pdf>> Acesso em 12 jul. 2017.

gar ao poder, mas resistir ao que é imposto, libertando-se das representações pré-formadas num processo constante de desterritorialização dos papéis já construídos, para se reterritorializar de maneira compositiva com outros sujeitos (PAIM, 2012). Nessa perspectiva, a resistência liga-se menos à noção de contradição e mais às “maneiras como um campo social foge por todos os lados” (ALVIN, 2009, p. 13), sendo a criação a mais intensa energia das resistências.

Um conceito bastante significativo e que se fará presente durante todo o estudo, mesmo que nas entrelinhas, é o conceito das Zonas Autônomas Temporárias (TAZ), percebido por Hakim Bey (1985, p.7) como “espaços de liberdade”, cuja “[...] primeira aparição se perde na noite do tempo”, espaço de produção do conhecimento e da ciência alternativa que permitem uma crítica à ciência oficial e aos métodos canônicos e repressivos de produção do conhecimento, questionando as autoridades, inclusive a acadêmica.

A TAZ – Zona Autônoma Temporária – é a produção de espaços reais e virtuais efêmeros por meio da criação coletiva, nômade e não-hierarquizada, que propõe formas desterritorializadas e reterritorialização de ação libertária e de conflito. (BAY, 2001). O cenário da TAZ é dissolvido antes de ser capturado pelo Estado e, nesse sentido, considero as ocupações coletivas um dos mais representativos modelos de TAZ da atualidade.

Para a melhor compreensão do estudo, o trabalho foi organizado em quatro capítulos. No primeiro, **Por Onde Andei ou sobre meu Percurso Metodológico**, retrato o percurso teórico-metodológico a partir do diálogo com Tim Ingold (2015), Gilberto Velho (2013) e Certeau (2008), apresentando os sujeitos/atores, entre eles eu mesma, e o campo da investigação etnográfica.

No segundo, **Ocupar é ReXistir!**⁸, abordo momentos históricos e movimentos da vanguarda artística que considero fundamentais para a compreensão desse estudo, como os Impressionistas e Dadaístas; o COBRA e Fluxus; e as vanguardas brasileiras. Apresento ocupações e intervenções de rua de caráter ARTEvista que emergem a partir dos anos 1970, período da ditadura, até chegar às ocupações coletivas de resistência delimitadas no tempo/espaço como sujeitos desse trabalho, retomando conceitos relacionados às ocupações coletivas, práticas artísticas e táticas de resistência, quando necessário.

No terceiro, **A Arte como Tática de Resistência**, faço uma análise das práticas artísticas como táticas de resistência coletiva nas ocupações. Em meio à diversidade das linguagens e práticas artísticas existentes, e do tempo para o desenvolvimento dessa investigação, reitero que aqui me detive na análise das práticas visuais, novamente a saber: graffiti, pôster-lambe e performance.

Chamo atenção para o fato de que esse é um estudo que está longe de chegar ao fim – se é que isso é possível – e que não tem a pretensão de um fazer científico cujas conclusões sejam tidas como verdades, mas uma etnografia em que possamos analisar a Arte enquanto invenção política de resistência, subjetividades e afetos, sob a perspectiva de que:

O instinto nômade do pesquisador consiste em pressentir que as variações do seu objeto não podem ser delimitadas dentro de um terreno métrico, estratificado por ruas, quartei-

⁸ Com X pois defendo que resistência é antes de mais nada um ato de existência, de “estar vivo para o mundo”. (INGOLD, 2015). Neologismo criado a partir dos termos Resistência + eXistência, usado ao longo do texto, quando julgar necessário, no sentido de que existir e estar vivo em meio ao sistema que nos oprime e marginaliza já é em si uma resistência.

rões ou mesmo locais fixos de atuação do grupo. Os fenômenos que tem a rua como cenário movem-se em espaços abertos, entrelaçados aos fluxos das vias, das ações de cada lugar, atuando quase sempre, de modo fronteiroço a outros feixes de acontecimento (ADAD, 2011, p.23).

Espero que, ao percorrer estas páginas, o leitor possa ser, assim como eu, atravessado pela rua, pela Arte que nela resiste, inventa espaços e modos de fazer coletivos, pelos sujeitos/atores sem os quais essas páginas não seriam possíveis. Um percurso permeado de afetos, fissuras, incômodos, estranhamentos, desafios e [re]invenção de conhecimento e de mim mesma, a partir das etapas atravessadas:

1^a) Levantamento, estudo e reavaliação bibliográfica, antes, durante e pós-campo. Esses foram feitos a partir dos temas de interesse relacionados à minha investigação, como: arte, resistência, cidade, ocupação, ativismo, coletivos, entre outros, considerando os autores com os quais dialoguei na graduação de Artes Visuais; os autores que [re]conheci e me inspiraram no Mestrado em Antropologia, bem como seus escritos antropológicos; e o trabalho de pesquisadores que, assim como eu, dedicaram-se a estudar a relação entre Arte e resistência a partir dos coletivos e das intervenções urbanas, como André Mesquita (2008) e Claudia Paim (2012);

2^a) A investigação de campo, envolvendo atravessamentos – uma vez que essa só é possível com e através dos que ocupam –, afetações e conversas com membros do coletivo ocupARTHE e ARTEvistas, nas quais utilizei recursos audiovisuais como mecanismo para registrar os discursos e narrativas que apresento neste estudo e que serviram de suporte para minha análise. Recorri aqui também aos arquivos

do coletivo ocupARTHE, como: fotografias, páginas no facebook, matérias em jornais e vídeos das ocupações;

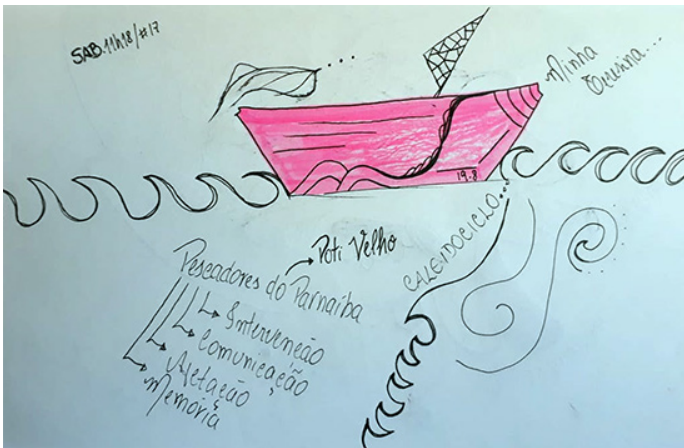
3^a) Escrita da dissertação para apresentação à banca de qualificação, desenvolvida a partir do meu referencial teórico, das conversações realizadas com membros do OcupARTHE e ARTEvistas, do diário de campo (Fotografia 04) e registros visuais – fotografias, ilustrações, colagens, poesias – que apresentarei no caminho destas páginas.

4^a) Apresentação de trabalho com parte do texto produzido, como pré-requisito para apresentação da Dissertação de Mestrado, junto ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia, PPGAnt/UFPI;

5^a) Revisão do texto a partir das colaborações da banca de qualificação e término da escrita da dissertação presente.

2 POR ONDE ANDEI OU SOBRE MEU PERCURSO METODOLÓGICO

Fotografia 4 – Página ilustrada do Diário de Campo e Afetação da pesquisa.



Fonte: Acervo da autora. Teresina, 2017.

Você não sabe o quanto eu caminhei pra chegar até aqui. Percorri milhas e milhas antes de dormir, eu não cochilei. Os mais belos montes escalei, nas noites escuras de frio chorei (...).

Cidade Negra

Minha relação com a Antropologia começa em 1998, quando iniciei a Graduação no Curso de Bacharelado em Ciência Sociais, na Universidade Federal do Piauí, UFPI. Du-

rante os quatro anos que levei para me formar, eu me envolvi intimamente com o curso, participando do Centro Acadêmico, onde exercia, geralmente, funções relacionadas a atividades culturais, colaborando com o desenvolvimento de Projetos como o “Tela Sociológica” e “Cajuína Sociológica”, entre outros, sem, no entanto, reconhecer-me como ARTEvista, esse “modo de fazer”, de praticar os espaços públicos, a cidade.

Pensar a cidade, suas ruas, seus costumes, suas cores e odores, suas relações, seus sons, sua gente, é afetação que trago em mim há muito tempo, que me atravessa – porque sou através de – e me trouxe até aqui. Uma cidade pensada a partir de seus atores sociais e não como “[...] resultado de forças econômicas transnacionais, das elites locais, de *lobbies* políticos, variáveis demográficas, interesses imobiliários e outros fatores de ordem macro” (MAGNANI, 2002, p. 14).

A cidade e os que a ocupam, me levaram a escrever estas páginas permeadas de afetos, trocas, aprendizados, transformações, entrega, dor, lágrimas, berros, “sangue, suor e cerveja”, dúvidas, cores e tinta. Páginas cuja trajetória de certo começa bem antes de 1998, mas que foram escritas a partir daí, da minha experiência acadêmica – e na vida – como estudante, mulher, nordestina, cientista social, pesquisadora, artista de rua, ocupante, ARTEvista e inquieta.

Parte de minha inquietação se deve por entender que a Antropologia estava – e ainda está – amarrada ao pensamento da Sociologia Clássica, a historicidade, aos cânones funcionalista e estruturalista com os quais não consegui me identificar, uma vez que meus interesses recaem, como dito, sobre a cidade e as pessoas que a fazem, o familiar, e não o exótico comumente investigado pelos cientistas. Pois bem,

a partir desses interesses, e sendo eu uma pessoa que [com] vive na cidade e com os cidadãos, a ideia de neutralidade e imparcialidade, premissa de parte das ciências sociais que afirmam “[...] ser preciso que o pesquisador veja com olhos imparciais a realidade, evitando envolvimento que possam obscurecer ou deformar seus julgamentos e conclusões [...]” (VELHO, 2013, p. 69) não me contemplavam.

Nessa época, como exigência para a conclusão do curso, tínhamos que fazer uma monografia sobre algum “objeto” de pesquisa, escolhi *Os Hippies da Praça Rio Branco*.

Foi com *Os Hippies da Praça Rio Branco* que tive minhas primeiras vivências com a Arte de rua, com ocupação, com a criação de conhecimento e saberes alternativos que subvertem a ordem e criam outros modos de estar vivo e de se relacionar com a cidade. Espero que ao recordar os momentos dessa experiência que é, nas palavras de Judith Butler (2017, p. 89) “[...] um ato performático e não narrativo, mesmo quando funciona como ponto de apoio a narrativa”, eu consiga atravessar e afetar quem se permitiu embarcar nessa aventura que é em si uma nova produção de mim para e com.

Dessa forma:

Tento começar, então, uma história de mim mesma partindo de algum lugar, delimitando um momento, tentando construir uma sequência, oferecendo, talvez, ligações causais ou pelo menos uma estrutura narrativa. Eu narro e me comprometo enquanto narro, relato a mim mesma, ofereço um relato de mim mesma a outra pessoa na forma de uma história que poderia muito bem resumir como e por que sou” (BUTLER, 2017, p 88).

2.1 Os hippies da Rio Branco: [re]viver!

Era final dos anos 90, quando percebi que existia na Praça Rio Branco, centro de Teresina, um movimento de ocupação feito por hippies que passavam o dia na Praça, intervindo no movimento de ir e vir dos que pela praça passavam.

Os hippies da Rio Branco eram filhos do movimento *Hippie*, movimento de contracultura que teve início na década de 60, no Estados Unidos, expressando os sonhos e anseios de uma geração que recusava os padrões e o materialismo exacerbado da sociedade de consumo, defendia a liberalização sexual e que, sob o lema “contra o poder das armas, o poder da flor”, protestava, pacificamente, contra a Guerra do Vietnã. Nesse período:

[...] Comunidade de jovens em que todos viviam livres e solidários começaram a expandir-se rapidamente [...] O surgimento dos hippies chocava a sisudez da velha guarda, inconformada diante da ‘promiscuidade’ dos jovens de cabelos compridos que faziam do amor livre, da sensualidade e da vida nômade e libertária suas ramas de combate à violência do mundo industrializado. Por outro lado, a experiência da droga como forma de buscar a ampliação da sensibilidade, o erotismo, a preferência pela expressão artística no lugar do discurso político, assumiam uma postura “contracultural” que encantava toda uma geração. No interior do agrupamento hippie a própria organização se torna comunal e muitos se voltam às atividades agrícolas. A nova forma de vida significava recusar a sociedade industrial e buscar o retorno a natureza, vivendo do próprio trabalho, de preferência artesanal. Tratava-se de experimentar criati-

vamente nova maneira de viver dando ênfase à consciência ecológica. Três grandes movimentos marcavam a rebelião: a retirada da cidade para o campo, da família para a vida em comunidade e do racionalismo científico para os mistérios e descobertas do misticismo oriental e do psicodelismo das drogas” (CARMO. 2000, p. 53-54)

Os hippies da Rio Branco, assim como os dos anos 60, também chocavam os tradicionais e conservadores com seus cabelos emaranhados, chinelas rasteiras ou pés descalços, roupas “largadas”, jeito manso de falar e leveza de ser. Eram – e ainda são – estereotipados, marginalizados e criminalizados pelo sistema capitalista e suas instituições, bem como por parte da sociedade que aprende a não compreender e, por conseguinte não aceitar as diversidades.

Mas ali, tendo por vezes seus produtos apreendidos e até mesmo sendo expulsos, eles reXistiam, produzindo e comercializando arte e artesanato, tatuando ao ar livre, performando, fazendo escambo, cantando e tocando, criando e compartilhando conhecimento com quem se permitia parar e trocar uma ideia, escutar o som de um violão ou um reggae tocando num estéreo, sentar em um banco e observar o movimento que fluía naqueles microprocessos revolucionários, gerando fissuras no sistema e no capital, como:

[...] Uma espécie de resistência social que deve se opor aos modos dominantes de temporalização, isso vai desde a recusa de um certo ritmo nos processos de trabalho assalariado, até o fato de certos grupos entenderem que sua relação com o tempo deve ser produzida por eles mesmos – por exemplo, na música, na dança, etc. (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 47).

Fotografia5 – Coreto da Praça Rio Branco. Foto de 1916.

Fonte: Rocha Sousa. Teresina, 2009.

Por um tempo, a Praça Rio Branco (Fotografia 05), a primeira praça ajardinada em Teresina, no ano de 1912⁹, primeiramente batizada de Praça do Uruguaiana, localizada por detrás da Igreja das Dores, que por sua vez fica em frente à Praça Marechal Deodoro da Fonseca (Praça da Bandeira), que é vizinha do Museu do Piauí, Casa de Odilon Nunes, e do Mercado Central São José, o Mercado Velho, no centro Histórico de Teresina, tornou-se uma extensão da minha casa.

⁹ **Fonte:** <http://maestrorochasousa.blogspot.com.br/2009/09/o-coreto-da-rio-branco.html>

Lá aprendi a fazer artesanato com missangas, fiz algumas das minhas tatuagens e amigos queridos que trago até hoje.

Não, ali eu não via “objetos” de pesquisa, e sim sujeitos/atores que durante a semana¹⁰ transformavam aquele lugar em um espaço de Arte e afetações na cidade e que me fizeram entender que “[...] a arte é presença de algo que não estava antes, não se trata de revelação de algo que se escondia, mas de tornar presente um vir a ser ali flutuantes. Quando o jogo artístico acontece, a arte inventa realidades. A arte é signo para contemplar diferentes usos” (CARMINDA. 2011, p. 437). A presença dos hippies na Rio Branco era um movimento de desterritorialização e reterritorialização de sujeitos/atores socialmente marginalizados, mas que reXistem em um mundo, como imaginado por Tim Ingold (2015, p. 211):

[...] de incessante movimento e devir, que nunca está completo, mas continuamente em construção, tecido a partir de inúmeras linhas vitais dos seus múltiplos componentes humanos e não humanos, enquanto costuram seus caminhos através do emaranhado de relações nas quais estão enredados de maneira abrangente. Em um mundo assim, pessoas e coisa não tanto existem quanto acontecem, e são identificadas não por algum atributo essencial fixo estabelecido previamente ou transmitido pronto do passado, mas pelos próprios caminhos (ou trajetos, ou histórias) pelos quais anteriormente vieram e atualmente estão indo.

No início dos anos 2000, os hippies, assim como os trabalhadores ambulantes – camelôs – começaram a ser expul-

¹⁰ Muitos dos hippies da Rio Branco não dormiam na Praça e, no fim de semana, em um movimento nômade, ocupavam outros lugares da cidade.

dos das ruas e praças do centro de Teresina pela Prefeitura, que lançava programas e planos como o “[...] Plano de Ações para o Centro, com o objetivo de desenvolver o Programa de Valorização da Área Central, em 2000” (OLIVEIRA; SANTOS; MACHADO; SANTOS, 2012, p 02) e “[...] o Plano de Desenvolvimento Sustentável – Teresina Agenda 2015, em 2002, que se caracteriza como referência principal para as políticas de valorização do bairro” (OLIVEIRA; SANTOS; MACHADO; SANTOS, 2012, p 02). A retiradas dos hippies e camelôs das ruas e praças do centro da cidade era, de acordo com a administração municipal, de suma importância para o desenvolvimento de um programa de Revitalização do centro da Capital.

Em 2008, a Prefeitura de Teresina cadastrou os camelôs, a quem seria permitido um lugar no Shopping da Cidade¹¹, os hippies (Fotografia 06) e artesãos não foram incluídos no cadastro, pois, segundo a coordenadora do Programa de Requalificação do Centro, na época, Carmem Neudélia, eles não se enquadravam no perfil de camelôs: “Eles são ambulantes, vivem de um lado para o outro” (PORTAL AZ, 2008)¹², ao que completou o então Secretário Executivo do Município, Augusto Basílio: “É possível que no futuro seja encontrado um lugar adequado para que eles possam trabalhar, mas sem ferir o projeto de revitalização do centro de Teresina e também sem provocar uma poluição visual na cidade” (PORTAL AZ, 2008).

Hoje os Hippies da Rio Branco não fazem mais parte da paisagem urbana da Praça. Ao passar através dela, já não

¹¹ Espaço comercial construído pela Prefeitura de Teresina como estratégia de revitalização do centro da cidade. Localizado na Avenida Maranhão, abriga por volta de 1.600 comodatários.

¹² A matéria completa pode ser lida em: <https://www.portalaz.com.br/noticia/geral/123336/hippies-protestam-e-querem-lugar-no-shopping-da-cidade>

vejo a potência criativa que ali existia – outras potencialidades emergem – e reconheço novamente, através de um olhar sobre a cidade, que os espaços sociais vão se transformando de acordo com o modo de vida que imprimimos neles, são realmente “lugares praticados” (CERTEAU, 2012).

Os hippies, que se transformaram em símbolos de um movimento contracultural de resistência a um modelo de sociedade extremamente individualista e consumista, foram também importante inspiração para os estudos sobre coletivos, ARTEvistas e ocupações que desenvolvi no percurso da minha trajetória acadêmica. Mais de quinze anos depois, eu me deparo com outras problematizações, mas que envolvem e se relacionam com as mesmas angústias.

Penso a cidade. Para quem ela é feita? Quais as relações de poder que a envolvem e que atuam diretamente na paisagem urbana? Quem tem direito à cidade? O que é e qual é a importância da memória, história e patrimônio para os cidadãos? Como as ocupações coletivas transformam as relações dos cidadãos com a cidade e o espaço público? Qual o papel da Arte nas ocupações de intervenção urbana? O que posso, através dessa etnografia, inventar? Como produzir um conhecimento que, através de atravessamentos e afetos, seja fruto de uma resistência e seja efetivamente libertário?

Não tenho pretensão alguma de encontrar respostas exatas ou verdades absolutas capazes de solucionar as angústias expostas, e várias outras poderiam muito bem aqui ser colocadas, levando em conta as problematizações que nortearam este estudo. Acredito que uma vida toda, como pesquisadora, estudiosa, ocupante, ARTEvista, não me permitiriam a construção de um conhecimento efetivamente resistente e libertário, mas seguirei tentando e espero que, ao chegar ao final dessas páginas, você leitor seja atravessados por esses

sujeitos/atores sobre os quais escrevo com um olhar que vai além da Cientista Social, de alguém que acredita em uma ciência que é ao mesmo tempo uma Arte de criar afetos.

2.2 A ARTEvista que habita em mim saúda a/o ARTEvista que habita em você

Fotografia 6 – “As paredes tinham ouvido, agora elas têm palavras”. Pichação nos muros da Sorbonne durante os protesto do Maio de 68.



Fonte: Rafael Trindade. 2013¹³.

Ao me formar em Ciências Sociais, ingressei novamente na Universidade Federal do Piauí, agora no Curso de Artes, com habilitação em música, antiga paixão. Porém, faltava-me habilidade – alguns chamarão de talento – para tocar os instrumentos que eram estudados na instituição e acabei migrando para o curso de Licenciatura em Artes Plásticas. Posteriormente, migrei novamente para o curso de Artes Visuais, graduando-me em 2014, quando apresentei como trabalho de conclusão o Memorial Descritivo *Ocuparthe: a ocupação foi decretada!*

¹³ Mais sobre as intervenções na Sorbonne no Maio de 68em: <https://razaoinadequada.com/2013/06/16/os-muros-da-sorbonne/>

Esse trabalho foi fruto de minha experiência como ARTEVista e membro de coletivos, iniciada em 2012, ano em que me juntei ao *Abacateiro – Laboratório de Articulação Coletiva*, idealizado pelo ativista e agitador cultural Guga Carvalho. No mesmo ano, em parceria com a Artista Visual Rosa Prado e o publicitário Henrique Vilarins, formamos o coletivo *DO NADA*.

Imagem 1 – Cartaz da exposição Poéticas do Coletivo.



Fonte: Acervo da autora. Teresina, 2013.

O *DO NADA* nada mais era que um agrupamento de jovens que viam na Arte uma forma não somente de se expressar, mas de se rebelar contra a ordem através, principalmente, da ocupação dos muros e do uso de linguagens visuais híbridas que se fizessem questionadoras. Sobre a

experiência junto ao *DO NADA*, a visual e performer Rosa Prado¹⁴, conta:

O Coletivo Do Nada, pra mim, foi umas das minhas primeiras experiências de trabalho em coletivo. Sempre trabalhei só e tinha curiosidade de trabalhar com outros artistas. É um desafio, sempre, esse tipo de experiência, porque você tem que dividir espaços e negociar escolhas com outras pessoas. Acho que o coletivo teve um tempo de existência curto, mas, pra mim, foi um período de descobertas importantes e isso você leva pra vida e pra sua existência como artista.

Com o *DO NADA*, participei da exposição *Poéticas do Coletivo* (Imagem 01), que ficou em cartaz no Museu do Piauí, Casa Odilon Nunes, de 11 de dezembro de 2012 a 30 de março de 2013. Na ocasião, propusemos a instalação “Sob a máscara o caos concreto”, uma provocação sobre a impessoalidade e o individualismo na sociedade pós-moderna. Dentro da programação da exposição, foram organizadas uma série de bate-papos com os coletivos e estudantes da rede pública. O objetivo era que, através de um vídeo arte, cada coletivo apresentasse seu processo criativo no desenvolvimento das obras da exposição, fomentando o diálogo sobre as possibilidades do fazer artístico e de um outro olhar sobre a cidade, a partir das práticas artísticas urbanas.

¹⁴ Em entrevista realizada em janeiro de 2018. Teresina, Piauí.

Fotografia 7 – Intervenção com lambe e picho na exposição *Atalho para bem Ali*.



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora. Fortaleza, 2013.

Essas experiências, levaram-me a criar o coletivo OcupARTHE, em 2014, junto a outros ARTEvistas que compartilhavam interesses comuns, como o uso da Arte enquanto instrumento de resistência e ocupação dos espaços públicos, para se pensar a cidade, ressignificá-la e gerar uma democracia da Arte.

Na época, cheios de ideais, pretensões e rebeldia, ao planejarmos a primeira ocupação, pensávamos em fazer um resgate da cidade, erro de muitos coletivos e ARTEvistas que, não mal-intencionados, se veem por vezes como salvadores do que não precisa ser salvo, mas visibilizado e ressignificado. Nesse sentido, nunca resgatamos nada, pelo contrário, fomos resgatados, ao ocupar, fomos – e continuamos sendo – ocupados pela cidade e pelas pessoas que são a cidade, pelos atravessamentos e afetos criados [com]vivendo nas ocupações.

É partindo dessas experiências, e de certo você leitor já deve ter percebido, que escrevo em primeira pessoa para

apresentar aqui a pesquisa que desenvolvi ao longo de dois anos, como pesquisadora/sujeito, sobre “As práticas artísticas como tática de resistência nas ocupações do coletivo OcupARTHE em Teresina, no ano de 2014”. Uma etnografia “de perto e de dentro”, a partir dos sujeitos/atores e suas práticas urbanas que permitem “introduzir outros pontos de vista sobre a dinâmica da cidade, para além do olhar competente que decide o que é certo e o que é errado e para além da perspectiva e interesse do poder, que decide o que é conveniente e lucrativo” (MAGNANI, 2002, p. 15).

O estudo defende a criação coletiva de conhecimento, a partir da desterritorialização e reterritorialização dos saberes, atravessamentos e outras subjetividades, questionando a ideia de razão que se opõe à emoção, do corpo que se opõe à mente. Uma ruptura com a ciência socialmente, culturalmente e teoricamente construída para garantir relações hierárquicas de poder, legitimando a dominação de poucos sobre muitos, ao mesmo tempo que invisibiliza, criminaliza e adocece os sujeitos, dentro e fora das academias.

Trata-se de uma antropologia do estar vivo (INGOLD, 2015), que subverte os padrões da universidade ao acreditar que essa deva ser um espaço feito por e para todos. Nesse sentido, Vicente de Paula¹⁵, ARTEvista, comunicador social e integrante do coletivo OcupARTHE, convida à reflexão:

Já observamos o quanto os espaços da universidade, eu me refiro aqui especificamente a UFPI, são subutilizados, o quanto as pessoas são maltratadas, adoecidas e jogadas ali [...] já parou pra ver quantos funcionários e alunos, sempre os mais pobres que não tem como ir

¹⁵ Narrativa/desabafo registrado em diálogo com @ ARTEvista em junho de 2017, em Teresina, Piauí.

em casa no seu carro com ar-condicionado, vagam atrás de uma sombra ou sala com ar-condicionado depois do almoço? O uso criminoso do espaço reflete nas relações humanas extremamente hierarquizadas e perniciosas que sofremos. A segurança da UFPI tem uma política criminosa: expulsando, agredindo e ameaçando artistas/nômades e quaisquer pessoas que não se enquadrem no castrador cadastro: a matrícula, um número. A comunidade acadêmica é feita só de matriculados? Que pontes e movimentos de aproximação real a universidade tem com suas próprias margens? Com que moral esta instituição se arroga detentora de conhecimentos e se atreve a estudar os problemas da sociedade se é incapaz de olhar pra periferia que cerca seu domínio encastelado? Por que a gestão e a docência da universidade não conseguem estabelecer uma relação horizontal com as pessoas? É dizer, não queremos funcionários e professores serviçais e sim parceiros. Os estudantes não querem ser servidos, ou pelo menos não deveriam ter este pensamento medíocre, deveriam querer agir, modificar realidades, atuar na comunidade acadêmica, ser parceiros da instituição em ações concretas que também os beneficiem e não se encoleirar em relações lastimáveis de bajulação e vassalagem que nada tem a ver com parceria, mas sim hipocrisia. “A única coisa que se produz na universidade é obediência. Se ensina o estudante a obedecer” – essa máxima proferida pelo Cláudio Ulpiano é a nossa triste realidade em todos os campos da nossa vida, não só na educação, não somos estimulados a refletir, mas a obedecer [...] Daí você troca universidade por cidade e vai ver que a relação grotesca se perpetua. Agora imagine, num ambiente que não tem a presen-

ça de nobres colegas acadêmicos, o que estas pessoas não nobres não devem sofrer?

Através do olhar de Vicente, reconheço vozes que falam em nome de sujeitos coletivos, vozes de uma resistência que pensa a cidade não como o espaço da rua, mas como um espaço de vivências, de atravessamentos com os demais sujeitos que a praticam, um espaço de experiências, e, como afirma, Larossa (2014, p 75):

Deixar que a palavra “experiência” nos venha à boca (que tutele nossa voz, nossa escrita) não é usar um instrumento, e sim se colocar no caminho, ou melhor, no espaço que ela abre. Um espaço para o pensamento, para a linguagem, para a sensibilidade e para a ação (e sobretudo para a paixão). Porque as palavras, algumas palavras, antes que se desgastem ou se fossilizem para nós, antes de permanecerem capturadas, também elas, pelas normas do saber e pelas disciplinas do pensar, antes que nos convertam, ou as convertamos em parte de uma doutrina ou de uma metodologia, antes que nos subordinem, ou as subordinemos a esse dispositivo de controle do pensamento que chamamos “investigação”, ainda podem conter um gesto de rebeldia, um não, e ainda podem ser perguntas, aberturas, inícios, janelas abertas, modos de continuar vivos, de prosseguir, caminhos de vida, possibilidades do que não se sabe, talvez.

Assim, ao etnografar as ocupações coletivas a partir da experiência e de uma investigação com gestos de rebeldia para a compreensão da sociedade contemporânea, seus fenômenos, atravessamentos, subjetividades e sujeitos/atores, permaneço e torno-me viva.

Uso a categoria sujeitos/atores para nomear o que classicamente se denomina de “objeto” da pesquisa antropológica, considerando a dimensão conceitual e analítica do termo. Lanço mão das críticas a questões do método, em especial as epistemológicas que buscam reestabelecer, contextualizar ou localizar os sujeitos do saber antropológico. Para as teorias sociais críticas contemporâneas:

O sujeito enquanto representante moral e empírico do individualismo moderno, ente unificado, substantivo, prévio à experiência, o sujeito da razão e sua universalidade seria uma ficção política. Entre esses campos críticos, estão os estudos feministas e os estudos pós-coloniais por exemplo, que mostraram o sentido restrito e excludente do sujeito da razão (masculino, branco, ocidental) [...] A emergência das diferenças em relação ao universal produziram um deslocamento nos modos de se pensar o sujeito. Um exemplo desse deslocamento é a discussão feita pela filósofa feminista Judith Butler (1990) sobre a ideia moderna de sujeito (e da própria diferença sexual) a partir da crítica a uma metafísica da substância, que pressupõe e naturaliza o sujeito como entidade unificada, substantiva e universal e contrapõe a esta um escrutínio dos modos de constituição desses sujeitos e a dimensão política dessa constituição. Butler (1997) propõe um deslocamento da abordagem sobre a dimensão subjetiva da vida política [...] para uma abordagem da vida psíquica do poder, isto é, a dimensão política da constituição de sujeitos, o modo como os sujeitos são constituídos por relações que são também relações de poder (MALUF. 2013, p. 133).

O uso do termo sujeitos/atores neste estudo privilegia a dimensão política da constituição de sujeitos, o modo como eles são constituídos por relações de poder, mas também de resistência em um sentido de desterritorialização e reterritorialização ao que é imposto, a partir da invenção das subjetividades que emergem no processo das ocupações coletivas, através da inter-relação entre os sujeitos/atores dessa *performance* de intervenção na arena social.

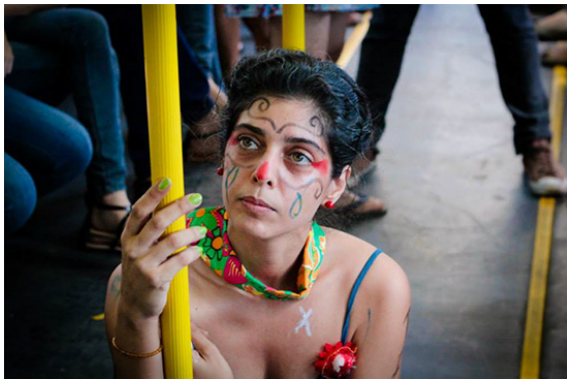
A modalidade *performance* é compreendida no presente estudo a partir de conceitos que atravessam a disciplina acadêmica e as práticas artísticas analisadas como tática de resistência nas ocupações coletivas. Dessa forma, as performances funcionam como:

Atos de transferência vitais, transmitindo conhecimento social, memória e senso de identidade por meio de comportamentos reiterados – ou “duplamente comportados” [...] “Performance”, em um registro é o objeto de análise dos estudos de performance – a saber, a multiplicidade de práticas e eventos – dança, teatro, ritual, comícios políticos, funerais – que envolvem comportamentos teatrais ensaiados ou convencionais adequados- à-ocasião (*event-appropriate*). Essas práticas são geralmente separadas (bracketed) daquelas à sua volta para constituírem objetos de análise distintos. Às vezes, esse enquadramento (framing) faz parte da natureza do próprio evento – determinada dança ou comício possuem início e fim; não se desdobram continua ou fluentemente em outras formas de expressão cultural. Dizer que alguma coisa é uma performance constitui uma afirmação ontológica (TAYLOR. 2013, p. 9 -10).

Sob esse olhar, seriam as ocupações, em si, elas mesmas uma *performance*? Onde seus sujeitos/atores, através do

uso de práticas artísticas atravessadas por discursos culturais e políticos, transformam os espaços urbanos? Inventam esses sujeitos/atores, a partir dessa performance, novas formas de praticar a cidade e novas formas de conhecimento?

Fotografia 8 – Performance em ocupação dos vagões do metrô de Teresina.



Fonte: Acervo OcupARTHE. Foto Lina Magalhães. Teresina, 2014.

Ela é também um pseudônimo como em Fernando Pessoa ou persona como na psicologia. Uma das 7Flávias, a Pixiti lida com público infantil, ela própria é uma criança. Tem esses olhos de criança curiosa e atenta. Repete tudo que vê, imita as pessoas, as coisas, os barulhos. Corre quando tem vontade, se assusta, segue as borboletas, pinota, senta no chão e chora mesmo quando se emociona.

A advogada e ARTEvista Flavia Barreto¹⁶ afirma que “Ocupar é performar” (Fotografia 08). Na ocupação realizada pelo coletivo OcupARTHE nos vagões do Metrô de Teresina, em junho de 2014, uma de suas 7Flávias, a Pixiti se fez

¹⁶ Entrevista realizada na cidade de Teresina, Piauí, no mês de julho de 2017, sobre a ocupação realizada pelo coletivo OcupARTHE no Metrô de Teresina.

presente. Pixiti é um dos pseudônimos ou uma das máscaras que Flávia usa enquanto artista e que faz parte do coletivo ocupARTHE, as outras seis não participam do coletivo.

Sobre sua ação de Pixite nas ocupações, Flávia argumenta:

Não tem nome, não tem performance. Tem uma artista inspirada por uma energia azul, que é a cor da Pixite...Tem uma figura na rua, fora do convencional. É como se estar ali abrisse os olhos das pessoas do metrô pra manifestações artísticas diversas. Pixite olha e leva o olho do expectador pra dentro do que está vendo, direciona o olhar do público. Não fala muito. Usa onomatopeias ou interjeições pra se comunicar, dando o sentido à mensagem a partir do corpo, da máscara e do barulho. Percebe coisas do cotidiano com outros sentidos e se manifesta através, por exemplo, do apito do trem, que imita. É uma palhaça, de tutu azul, que ocupa e chama o público pra desenhar nela e não dá uma palavra, repetindo alto os sons que ouve ... Daí a performance não é somente o que ela faz. A ocupação é a performance.

Observa-se na fala da ARTEvista uma das características fundamentais nas ocupações coletivas que utilizam práticas artísticas como táticas de resistência, a ideia de que as práticas artísticas individuais são suprimidas em nome da coletividade. Menos importante nesse processo são os “modos de fazer” de cada sujeito/ator que, ao praticar os espaços, privilegiam os conceitos que permeiam as linguagens e práticas de intervenção nesses. Importante salientar que essa tática não apaga as individualidades dos ocupantes.

Ao olharmos imagens da Pixiti, reconhecemos o corpo performático de quem através dela ocupa, mas, a sua perfor-

mance, nesse contexto, é um atravessamento das demais práticas da ocupação, que só fazem sentido a partir da intervenção e performance também dos que estão ali utilizando como meio de transporte esse *não lugar* (AUGÉ, 2012) que é o metrô.

Ainda sobre a Pixite nas ocupações, Flavia relata que a persona:

Tem relação com uma pesquisa que faço sobre empatia, artista e palco. Sobre a separação que a roupa, a maquiagem e a luz e o palco criam entre o artista e o público. Observo aquele lugar do artista, o remetente, com olhos críticos. Percebo a movimentação dos expectadores de acordo com meu posicionamento e o dos outros artistas que fizeram a ocupação.

Essa observação crítica da qual Flávia fala, do lugar do artista como remetente e do público como receptor, é também crítica dos coletivos de artistas e ativistas que ao ocuparem a cidade objetivam também uma democracia da Arte, uma Arte inclusiva a partir de práticas artísticas em que o público seja também propositor, não somente observador e receptor pacífico.

2.3 Sobre sujeitos/atores: como escolher uma ocupa?

A escolha dos sujeitos/atores da pesquisa se deve principalmente por ser eu, e creio que isto já ficou bem claro, ARTEvista, membro de coletivo e que faz parte dos movimentos de ocupação em Teresina. Essa motivação foi também o maior desafio que encontrei em minha trajetória no fazer dessa investigação etnográfica, tendo em vista a premissa de que fazer Antropologia é observar o “outro”, as alteridades.

Esse discurso, exaustivamente reproduzido na UFPI, gerou em mim insegurança e algumas dúvidas sobre a escolha dos sujeitos/atores da pesquisa. Temia que, uma vez sendo eu sujeito/ator, meu estudo fosse compreendido unicamente como uma descrição do meu olhar sobre as ocupações, reduzido e até mesmo ignorado, tendo em vista a tendência acadêmica em valorizar a objetividade científica, que:

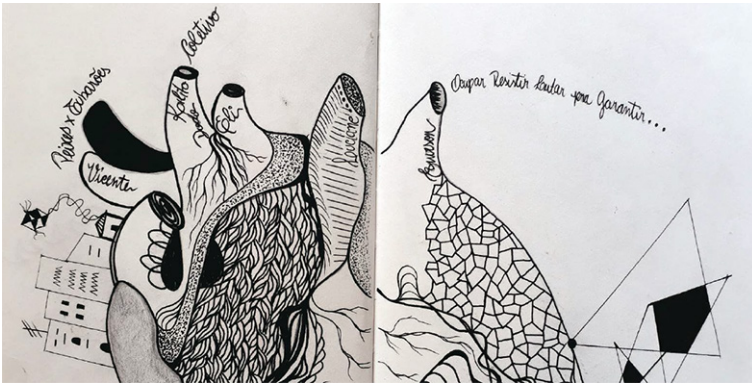
[...] supõe a capacidade de alguns sujeitos para abstrair-se, ou seja, para supor que nem a sua corporalidade que inclui tanto sua peculiaridade perceptiva como emocional e sua forma de ação no mundo nem a subjetividade, nem os vínculos que estabelecem influenciem no conhecimento do mundo (NAJMANOVICH, 2001, p. 19).

Mesmo na certeza de que a investigação fora feita com máxima atenção as falas dos sujeitos/atores, a sombra dos discursos acadêmicos da modernidade, que buscam à força aproximar os métodos das ciências humanas dos métodos das exatas e da natureza, que insiste em separar arte de ciência, razão de emoção, que afirma que fazer pesquisa e ciência exige distanciamento e imparcialidade, assombrava-me.

No entanto, a medida que me envolvia com minhas referências bibliográficas, dialogava com os teóricos que me nortearam, [re]vivia as ocupações através de vídeos, relatos e imagens, era atravessada e afetada pelos sujeitos/atores da pesquisa, a insegurança foi vencida e assumi de vez minha paixão (Fotografia 09) pelo estudo, pelas questões que o permeiam, o campo, os sujeitos/atores, pelas possibilidades de criar, através de afetos, conhecimento científico. Nesse [re] encontro me foi bastante precioso o diálogo com estudio-

dos da Antropologia urbana brasileira como Gilberto Velho (2013) e José Guilherme Cantor Magnani (2002).

Fotografia 9 – Página do Diário de Campo e Afetações.



Fonte: Acervo da autora. Teresina, 2017.

Atravessamentos e afetações são categorias de análise imprescindíveis para este fazer etnográfico, uma vez que não me proponho aqui a descrever ou interpretar os sujeitos da pesquisa, mas inventar conhecimentos através e com sujeitos/atores, a partir das afetações, ou seja, o “[...] efeito ou a ação que um corpo produz sobre um outro” (DELEUZE, 2009, p. 30), que me modificam e aumentam minha potência criativa de agir.

Frente aos atravessamentos e afetações da pesquisa, o próximo passo era, em meio a tantas ocupações vivenciadas – somente junto ao ocupARTHE contabilizo 16 – em Teresina e outras cidades, escolher aquelas sobre as quais recairia esta investigação.

Selecionar três ocupações para analisar a Arte como tática de resistência, tendo em vista a importância de cada uma dessas para a compreensão da cidade, seus agencia-

mentos, o movimento e as inter-relações sociais da/na contemporaneidade, foi para mim um processo extremamente doloroso uma vez que, mais do que espaços de luta e resistência, essas ocupações foram, e sempre serão, espaços de laços, abraços, nomes, sorrisos, teias, redes, pontes, afetos e amor. Escolher uma, duas, três ... ocupações me parecia negligenciar toda uma história de lutas e conquistas compartilhadas, coletivamente construídas, deixar sujeitos/atores de fora de uma história que *não seria* sem cada um deles.

Diante das incertezas, idas e vindas, quase crises existenciais, decidi que iria analisar as ocupações do OcupARTHE, tendo em vista que, como expus, não compartilho da ideia de imparcialidade, neutralidade, distanciamento do “objeto” para se garantir a validade de um estudo – e como dito anteriormente, não investigo objetos, mas sujeitos/atores. E aqui sou contemplada pelos escritos de Gilberto Velho, que diz:

A “realidade” (familiar ou exótica) sempre é filtrada por determinado ponto de vista do observador, ela é percebida de maneira diferenciada. Mais uma vez não estou proclamando a falência do rigor científico no estudo da sociedade, mas a necessidade de percebê-lo enquanto objetividade relativa, mais ou menos ideológica e sempre interpretativa. Esse movimento de relativizar as noções de distância e objetividade, se de um lado nos tornam mais modestos quanto à construção do

nosso conhecimento em geral, por outro lado permite-nos observar o familiar e estudá-lo sem paranoias sobre a impossibilidade de resultados imparciais, neutros. (VELHO, 2013, p. 75).

Porém, não cabia a mim decidir quais teriam sido as ocupações mais significativas, de maior relevância realizadas pelo grupo, mas aos sujeitos/atores da minha investigação. Foram eles que, por meio de atravessamentos, recordações, afetações, selecionaram as ocupações de maior força artística, política, representatividade e de resistência para o coletivo.

Gostaria de salientar aqui que o estudo sofreu forte influência da pesquisa sociopoética, “um método de construção coletiva do conhecimento que valoriza todos os saberes de forma igual, possuindo assim, várias possibilidades de aplicação” (SANTOS, 2014, p. 382), A Sociopoética é um método de pesquisa que rompe com os modelos padronizados e instituídos pela ciência moderna, constituindo-se também como uma prática filosófica, uma vez que:

1 – descobre os problemas que inconscientemente mobilizam os grupos sociais; 2 – favorece a criação de novos problemas ou de novas maneiras de problematizar a vida; 3 – favorece a criação de confetos, contextualizados no afeto e na razão, na sensualidade e na intuição, na gestualidade e na imaginação do grupo-pesquisador; 4 – favorece a criação de conceitos desterritorializados, que entram em diálogo com os conceitos dos filósofos profissionais (GAUTHIER, 2005, p.12).

Nesse processo de delimitação das ocupações, fiz a mesma pergunta a quase todos os membros e ex-membros do coletivo: Quais foram as ocupações que mais lhes marcaram? E por quê? Esse primeiro momento foi feito de maneira bem informal para que os conceitos fossem construídos da forma mais fluida possível. Para que os sujeitos/atores se sentissem livres, leves e loucos e através de um processo de recordação pudessem escolher, se é que isso é possível, a ocupação preferida, mais sentida e vivida.

O fenômeno da recordação e da localização das lembranças não pode ser percebido e analisado se não forem levados em consideração os contextos sociais que servem de base para a reconstrução da memória. Esta última pode ser interpretada como as reminiscências do passado que reaparecem no presente, no pensamento de cada indivíduo, ou como a nossa capacidade de armazenar certa quantidade de informações concernentes a fatos que foram vividos no passado. Uma vez que a lembrança necessita de uma comunidade afetiva, construída graças ao nosso convívio pessoal com outras pessoas, para tomar consciência, podemos então basear nossa impressão nas lembranças de outros indivíduos que compõem o mesmo grupo no qual estamos inseridos para reforçar, enfraquecer, ou mesmo completar a nossa própria percepção dos acontecimentos. (HALBWACHS. 2006).

Dessa forma, por uma quase unanimidade, a ocupação considerada de maior impacto para o coletivo, foi a ocupação dos Vagões do *Metrô de Teresina*¹⁷, que teve início às 8h

¹⁷ No próximo capítulo discorrerei detalhadamente sobre essa e as outras duas ocupações selecionadas.

da manhã do dia 31 de julho de 2014, quando alguns artistas e ARTEvistas, não necessariamente membros do ocupARTHE, embarcaram na primeira estação da linha do metrô de Teresina, a Itararé (Imagem 02).

Imagem 2 – Cartaz I convidando comunidade a ocupar o metrô de Teresina.



Fonte: Acervo coletivo OcupARTHE. Teresina. 2014.

Ao recordar a ocupação no Metrô (Fotografia 10), a ARTEvista, produtora cultural, atriz, membro dos coletivos Salve rainha e OcupARTHE, Eli Santos¹⁸, empolgada, nos relata:

A ocupação do metrô foi a mais louca. Nossa! A gente ia dar uma volta e passamos a manhã indo e vindo. Quando a gente decidiu que ia ocupar o metrô, aquela coisa, bora ocupar, bora ocupar ... eu fiquei na função de dar um rolê no trem, acho que quase ninguém do coletivo tinha andado de metrô ainda. Eu tive que ir da primeira à última parada, contar as es-

¹⁸ Bate papo realizado em Teresina, Piauí, em maio de 2017.

tações, vê os horários certinhos pra gente ver quem entrava onde. A ideia era que em cada estação subisse uma galera fazendo alguma intervenção. A galera entrava dançando, performando, recitando poesia, tocando ... véi que lindo. Foi lindo. Deu certo! Toda estação entrava alguém. A gente já tinha combinado quem entrava onde, fazendo o que, em qual horário. Teve gente que se perdeu e entrou na estação errada [risos]. O massa é que colou uma galera que nem era do OcupARTHE. Uma galera massa da fotografia. Tem altas fotos. Foi lindo! Eu me emociono. Esse dia foi um dos dias mais incríveis da minha vida ... véi, a gente tem que fazer de novo.

Fotografia 10 – Intervenção artística dentro dos vagões do metrô de Teresina.



Fonte: Coletivo OcupARTHE. Foto: Lina Magalhães. Teresina. 2014.

A segunda ocupação, de acordo com o coletivo, que merecia atenção, por sua importância no pensar a cidade, a história, a memória, o patrimônio e a relação das pessoas que a fazem, foi a ocupação da *Rua dos Pássaros* (Fotografia

11), realizada na Rua Firmino Pires, centro de Teresina, em abril de 2014.

Fotografia 11 – Ocupação realizada pelo coletivo OcupARTHE na Rua dos Pássaros.



Fonte: Coletivo OcupARTHE. Foto: Lina Magalhães. Teresina. 2014.

Segundo o Arquiteto, Artista Visual e membro do OcupARTHE, Nelson Barbosa¹⁹:

A ocupação das ruas dos pássaros aconteceu com a finalidade de denunciar para os moradores de Teresina e para a sociedade de modo geral o abandono da rua dos pássaros, representando aqui todas as ruas do centro da cidade. A ocupação ocorreu de forma tranquila, com participação de vários artistas com finalidade de atingir o mesmo objetivo, de levar arte e informações para as pessoas que circulavam pelo centro da cidade. Expressar por meio dos meios da arte as ideias que o coletivo de pessoas ou a pessoa (indivíduo) tem a passar para a sociedade. A arte nas ocupas tem ligação direta com as mensagens que a cidade passa para

¹⁹ Em entrevista feita em maio de 2017, na cidade de Teresina, Piauí.

a sociedade. É o meio legível para alcançar as pessoas através dos sentimentos e emoções. Além do lado artístico da ocupação, não posso deixar de salientar a força social do movimento, afinal, ocupar é tomar um espaço/não espaço, com um intuito de dar significado ou utilidade aquele espaço. Ocupar pode ser coletivamente, com um conjunto de pessoas que buscam o mesmo propósito ou pode ser só. Ocupar é um movimento de resistência, de expressão de cunho político e social.

A terceira, mas não menos importante, ocupação eleita pelos sujeitos/atores foi a ocupação realizada em maio de 2014, na Praça do *Poti Velho* (Fotografia 13), um dos primeiros bairros da cidade de Teresina. Nessa ocupação, além de trazer à tona a temática do patrimônio e da memória da cidade, buscou-se chamar atenção para os números do feminicídio em Teresina e do problema da violência contra as mulheres.

O problema da violência contra as mulheres, principalmente nas periferias, é urgente e exige uma tomada de atitude de todos nós. Não podemos mais nos calar diante do número de mulheres diariamente mortas no nosso país, nanossa cidade, no nosso bairro. Daí a gente para pra pensar: o ícone da nossa cultura popular é um cara que matou a mãe e que tem que devorar Sete, veja bem, sete Marias virgens. Devorar? Isso é algo pra pensar e não transmitir sem nenhuma reflexão pras gerações futuras e, se não fosse através do coletivo, eu nunca pensaria sobre isso. E daí quando a gente questiona ouve logo os risos de que Maria virgem hoje em dia ninguém mais encontra e tome discurso machista em cima da gente. Essa ocupação foi muito importante e a gente via que a maioria das pessoas que passa-

vam eram mulheres. Elas questionavam, participavam e de alguma forma acho que saiam um pouco mais empoderadas, porque pelo menos paravam pra ver as obras e a maioria perguntava o que significa, por que que a gente tava ali. Então havia troca. Não é só a gente ocupar a Praça, são as pessoas ocuparem junto e elas trazem as suas experiências e a gente cria laços de afetividade com um lugar, com as pessoas do lugar e a gente volta e conhece mais da nossa própria história. Daí não é só porque tem arte que é bonito, é porque tem gente junto sentindo, entende? A gente não esquece. É sempre uma experiência única e a gente se sente fazendo algo realmente útil. A gente sente que está vivo. É mesmo uma resistência. (MONTURIL, 2017).

Fotografia 12 – Moradoras posam para foto exibindo Artes adotadas na ocupação da Praça do Poti Velho, primeiro bairro de Teresina, zona norte da cidade.²⁰

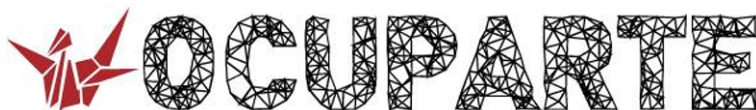


Fonte: Coletivo OcupARTHE. Foto: Lina Magalhães. Teresina. 2014.

²⁰ Nas ocupações, umas das táticas usadas é a exposição de obras e objeto de Arte para que o público possa adotar, isto é, levar para casa gratuitamente, a partir da identificação com a obra.

2.4 OcupARTE: [com]vivendo através de Arte e afetos

Imagem 3 – Logomarca do coletivo OcupARTE²¹



Fonte: Coletivo OcupARTE. Teresina, 2014

O artista novo protesta: ele não pinta mais (reproduções simbólicas e ilusionista), mas cria diretamente na pedra, na madeira, no ferro, no estanho, nas rochas, os organismos locomotivos que podem ser movimentados de todos os lados pelo vento límpido da sensação momentânea.

Tristan TZARA

O OcupARTE é um coletivo de artistas e multiprofissionais que se formou em Teresina, Piauí, em abril de 2014, a partir do encontro, em uma oficina de Graffiti²², de um grupo de jovens que tinham em comum o interesse pela Arte de Rua²³. A oficina foi ministrada pelo Historiador e grafi-teiro Alberto Tavares²⁴, mais conhecido como Panzer, que recorda:

²¹ Nossa logomarca foi criada pela ARTEvista, estudante de arquitetura e membro do coletivo, Ylana Leal.

²² Uma das práticas artísticas que analiso neste estudo. No capítulo 3, explicarei no que consiste essa prática.

²³ Neste estudo, uso Arte de Rua ou Street Art como expressão que se refere a manifestações artísticas desenvolvidas no espaço público, distinguindo-se das manifestações de caráter institucional ou empresarial, bem como do vandalismo.

²⁴ Entrevista realizada em julho de 2017, na cidade de Teresina, Piauí, sobre as ocupações do coletivo OcupARTE, das quais o entrevistado fez parte.

O Ocuparthe surgiu através de um grupo de amigos que se conheceram em uma oficina de graffiti ministrada por mim e organizada pela Lu, juntamente com outros amigos dela que foram convidados para fortalecer o coletivo. A partir desse primeiro núcleo, as ações de intervenções foram iniciadas e articuladas com a participação nas decisões das ações de todos os membros até chegar num consenso. A primeira ação pensada foi a da rua dos pássaros, onde, no dia anterior, foram pintados os portões dos estabelecimentos autorizados. A partir daí foram organizadas outras ocupações do coletivo. (PANZER, 2017).

A ideia de convidar o Panzer para ministrar uma oficina de graffiti surgiu do meu interesse pessoal em conhecer mais sobre a arte do graffiti e apreender suas técnicas. Assim, no final de 2013, eu me reuni com o grafiteiro e, depois de alguns encontros e muito planejamento, decidimos a data da oficina e passei a me dedicar a divulgação e produção desta, que aconteceu em março de 2014.

Participaram dessa experiência artística de intervenção urbana, além de mim e Panzer, mais dez pessoas (Fotografia 14) – nem todas artistas e/ou ativistas –, destes, seis se uniram a mim e ao Panzer e juntos formamos a PAAC – Pixo Arte Ataque Coletivo – crew²⁵. Ao longo de 2014, mais três oficinas de graffiti foram ministradas, em todas elas algum participante ingressava no coletivo ou passava a colaborar nas ocupações por ele organizadas.

²⁵ Do inglês *crew*, traduzido em português como *tripulação*, é o termo utilizado por dois ou mais grafiteiros que pintam em grupo formando assim seu coletivo. O coletivo adota um nome, geralmente grande, que é abreviado em sílabas que são usadas pelo grupo para assinar suas artes nas ruas.

Fotografia 14 – Registro da oficina de graffiti que deu origem ao coletivo ocupARTHE.



Fonte: Arquivo da autora. Teresina, 2014.

Esses jovens, dentre os quais alguns nunca haviam se visto anteriormente, foram atravessados pelas experiências, vivências, trocas, pelo conhecimento apreendido e compartilhado através da Arte de rua, o que os impulsionou a, coletivamente, pensar e problematizar a cidade; nascia aí o dever de se ocupar Teresina com Arte, “[...] de provocar e produzir transformações subjetivas ou de inventar vetores de existencialização num mundo marcado pela desterritorialização, pela desertificação e pelo empobrecimento tanto dos territórios geográficos como dos existenciais” (GORCZEVSKI, 2017, p. 10).

Essa inquietação coletiva se transformou em encontros cada vez mais frequentes, senão de todos, pelo menos de alguns da crew, fosse para fazer um graffiti, um vandal²⁶, tomar um café ou cerveja, ir a um evento de Arte, reunir-se para trocar uma ideia e compartilhar angústias em relação:

²⁶ Termo utilizado para se referir a intervenções como pichações ou bombs em locais não autorizados.

à política local, ao descaso com o patrimônio e centro histórico da cidade, à falta de acesso de parte da população à Arte, às relações, às injustiças e desigualdades que impregnam as sociedades contemporâneas, à criminalização da arte de rua, etc. A partir dessas conversas e das problemáticas por elas levantadas, o grupo decidiu que era preciso ocupar a cidade, e ocupar com Arte, com práticas artística que:

[...] fazem emergir conexões um tanto inesperadas, produzindo uma forma de resistência e, ao mesmo tempo, promovendo a emergência de micropolíticas instituintes. Ações micropolíticas insurgem na perspectiva de desnaturalizar as práticas, atuando como política que se pode fazer em qualquer esfera (pequena, média, grande) em que transcorra a vida humana, a ação dos coletivos e movimentos singulares. (GORCZEWSKI, 2017, p. 10).

O passo seguinte foi pensar um lugar, no cento de Teresina, onde houvesse um grande fluxo de transeuntes para que a intervenção conseguisse dialogar com o maior número possível de pessoas. Escolhemos a Rua Firmino Pires, a Rua dos Pássaros, localizada no centro histórico de The, próximo à Praça da Bandeira e ao Mercado Central São José, o Mercado Velho; ao lado do Museu do Piauí Casa de Odilon Nunes; onde, desde que me entendo por gente, existe um mercado ilegal e imoral de venda de animais.

Local, data e hora definidos, era preciso pensar como, com e através de quais linguagens artísticas, ocupar, no meio da semana, no horário comercial, uma rua movimentada no miolo do centro da capital piauiense. Pensando sobre as práticas artísticas da ocupação, além dos integrantes da PAAC, outros artistas, ativista, multiprofissionais, envolveram-se

no processo de planejamento e execução da intervenção. Nascia então o coletivo OcupARTHE, formado por: Luciane Monturil, Dod´d oliveira, Eduardo Santana, D Band, Mayra Chaib, Sabrina Bosarir, Ylana Leal, Lise Mariene, Francisco Denis, Lina Magalhães, Nelson Barbosa, Vicente de Paula, LuRebordosa, Adriano Meneses, Esaú Barros e Samuel Brandão. O OcupARTHE se constitui e denomina enquanto um coletivo a partir da compreensão de coletivo como:

[...] uma multiplicidade que se desenvolve para além do indivíduo, junto ao socius, assim como alguém da pessoa, junto a intensidades pré-verbais, derivando de uma lógica dos afetos mais que uma lógica de conjuntos circunscritos (GUATTARI, 1992, p. 20).

A priori, de acordo com a Artista Visual Luciane Monturil²⁷, membro fundadora do OcupARTHE:

O objetivo do coletivo era fazer intervenções artísticas culturais nos espaços públicos da cidade. Levar música, poesia, teatro, manifestações artísticas pra comunidade, para as pessoas que são ainda tão carentes e que não tem acesso a galerias e museus por exemplo. Possibilitar com as oficinas, por exemplo, que as pessoas também pudessem fazer e sentir arte. Humanizar mesmo os espaços ocupados. (MONTURIL, 2017).

²⁷ Em entrevista realizada sobre as ocupações do coletivo OcupARTE, em Teresina, Piauí, em junho de 2017.

Fotografia 14 – Instalação *Fora da Gaiola, voa?*, na ocupação da Rua dos Pássaros.



Fonte: Acervo coletivo OcupARTHE. Foto Lina Magalhães. Teresina. 2014.

Considerando os objetivos da ocupação e do coletivo, bem como o local escolhido, a intervenção foi construída a partir de uma questão: *Fora da gaiola, voa?*. Uma intervenção (Fotografia 14) com gaiolas artevizadas²⁸, origamis de Tsuros – pássaro sagrado do Japão – , telas, fotografias, desenhos, objetos, cadeiras de espaguete, palets, brinquedos, materiais de desenho e pintura, foi montada e [re]montada durante o dia, convidando-nos a pensar e [com] viver fora de nossas gaiolas. A ocupação foi também uma denúncia ao mercado desumano de animais que existe na Rua dos Pássaros e que, de tão rotineiro, parece não mais incomodar, causar estranhamento, chocar os que por lá passam.

Sobre a dinâmica das ocupações, Elis Santos, comenta:

As ocupações sempre rolaram de forma fluida, um grupo de pessoas traçava algumas ideias, de como fazer, o que alcançar, como

²⁸ Neologismo Arte + Customizadas = artevizadas.

chegar. E a execução acabava por ser livre, porque a participação era livre, qualquer pessoa ou transeunte era convidado a participar, seja pintando, cantando, dançando, de alguma forma se expressando, ou poderia ser apenas expectador. E assim rolavam as intervenções etudo o que os artistas envolvidos levavam ou produziam era para dar e se dar ao público. As obras de arte que a gente colocava para expor estavam lá para serem levadas, essa era a troca final das ocupações. Qualquer pessoa que passasse poderia levar uma arte, e a comunidade era convidada a se conectar com a gente e com o espaço, a cidade e entre si através dessa troca. E era muito lindo (suspiros) porque se construíram laços, pontes e várias histórias foram iniciadas nessas ocupações. Quando se pensava em ocupar já se pensava em produzir uma arte que acabava sendo mesmo um filho que a gente sabia que paria e criava pra ser adotado a partir dessa conexão (SANTOS, 2017).

Entre a primeira, em abril de 2014, e – até então – a última, em junho de 2017, o OcupARTHE realizou 16 ocupações, fora a participação junto a outras ocupas que aconteceram em Teresina e outras cidades do Piauí. Cada uma dessas vivências têm uma importância imensurável para quem sou e meu dever. Uma trajetória construída com muitas mãos, cabeças, pés e tintas. Uma rede de [r]encontros que produziram territórios de sentidos com Arte, afetos e reXistência.

Através das ocupações, da [com]vivência coletiva e das práticas artísticas como tática de resistência, criamos saberes que me permitiram e inspiraram esse fazer antropológico de estar vivo. E compartilho aqui as palavras e sentimentos da amiga Monturil, que diz:

O OcupARTHE abriu minha vida. Abriu verdadeiramente o meu olhar para a arte porque foi minha primeira experiência com coletivos, eu não sabia nem o que era coletivo. Nas ocupações eu tive a oportunidade de expor e doar minhas artes, porque arte dentro de casa, guardada não vale nada, não tem sentido, não tem vida! Conviver com outros artistas, trocar ideias, mudaram a minha cabeça bicho. Imagina aí que eu tinha uma ideia, achava que tava arrasando, daí encontrava com a galera, porque tu lembra que a gente vivia junto, se reunia e tal. Mas daí eu falava a ideia e começava aquela interferência, aquela crítica que era sempre massa e essa troca com outros artistas me fizeram crescer. No final a gente nem sabia mais de quem era ideia de quem. Foi muito massa essa experiência com a arte urbana. E isso eu devo aos ocupARTHE (MONTURIL, 2017).

2.4.1 Ocupações coletivas de resistência

O ato de resistência possui duas faces. Ele é humano e é também um ato artístico. Somente o ato de resistência resiste à morte, seja sob a forma de uma obra de arte, seja sob a forma de uma luta dos homens.

Gilles Deleuze

Entendo como ocupações coletivas de resistências as intervenções urbanas nos espaços públicos de caráter político, crítico e reflexivo, que, em um processo de desterritorialização e reterritorialização, criam espaços existenciais sensíveis. Essas ocupações têm, entre seus interesses, o objetivo de contestar as relações hierárquicas de poder e levantar discussões sobre questões da contemporaneidade,

tais como: violência de gênero, LGBTfobia²⁹, racismo, meio ambiente e sustentabilidade, feminismo, mobilidade urbana, liberdade religiosa, reforma trabalhista e da educação, a relação cidade X pessoas X Estado, entre outras.

Essas ocupações são subversivas, “[...] intervenções que desestabilizam e criam fissuras nos modos instituídos, propondo romper com as diferentes dicotomias, visões de um mundo binário que enfraquece e diminui a potência de agir”. Não pedem e nem precisam de autorização para praticar os espaços coletivos, criar afetos, compartilhar e inventar conhecimentos através da Arte, “[...] ambientes de intensificação para qualquer experiência criativa, desde que a paixão de criar não seja alienada pela vil obrigação de produzir” (FREITAS, 2013, p 08).

Nesse sentido, seis foram as ocupações coletivas de resistência realizadas pelo OcupARTHE:

- a) Rua dos Pássaros. Rua Firmino Pires, Centro. Em 07 de abril de 2014;

²⁹ A primeira sigla a ser adotada foi GLS (gays+ lésbicas + simpatizantes), criada a partir do conceito de gênero que surgiu através do movimento feminista dos anos de 1970, que distingue as dimensões biológicas e sociais, apoiado no fato de que existem machos e fêmeas na espécie humana, porém, a maneira de ser mulher e de ser homem é percebida pela cultura. Assim, uma pessoa não irá necessariamente se identificar com o mesmo gênero indicado na hora do nascimento. Essa sigla caiu em desuso, pois foi considerada excludente. No Brasil, a sigla mais utilizada ainda é LGBT (lésbicas, gays, bissexuais, travestis e transexuais), no entanto, internacionalmente é mais frequente o uso do termo LGBTI, que engloba as pessoas intersex, adotado pela ONU e a Anistia Internacional como um padrão para manifestar esta parcela da população. Em meio aos movimentos sociais a denominação que vem ganhando força é LGBTQI que compreende além da orientação sexual e da diversidade de gênero a perspectiva teórica e política do Estudos Queer. Adoto neste trabalho a sigla LGBTQI (Lésbicas + Gays + Bissexuais + Transexuais + Queers + Intersexuais) pela completude dessa em relação às identidades de gênero. Disponível em <<http://ggemis.blogspot.com.br/p/glossario-lgbt.html>> Acesso em 12 de abril de 2017.

- b) Praça do Poti Velho. Bairro Poti Velho, zona norte. Em 25 de maio de 2014;
- c) Metrô de Teresina. Vagões do metrô de Teresina. Em 31 de julho de 2014.
- d) Praça da Liberdade. Centro de Teresina. Em 30 de agosto de 2014.
- e) Praça da Integração. Bairro Parque Piauí, zona sul. Em fevereiro de 2015.
- f) Mercado Central São José, o Mercado Velho.

OCUPAÇÃO DA RUA DOS PÁSSAROS

Imagem 4 – Cartaz de divulgação da ocupação da Rua dos Pássaros. Arte por Denis Carvalho



Fonte: Acervo OcupARTHE. Teresina, 2014.

OCUPAÇÃO DA PRAÇA DO BAIRRO POTI VELHO

Imagem 5 – Cartaz de divulgação da ocupação na Praça do Poti Velho. Arte por Cyro 7.



OCUPART
ocupando com arte

projeto gráfico e arte final: facebook.com/Cyro7

Exposições, Fotografia, Pintura
lustrações, Intervenções,
Arte Urbana,
Projeções,

Apresentações Musicais:
Banda Fabulah
Tambor de Crioula Mangacrioula
Grupo Cafundó Contadores de História

24.05.14
Na Praça do Poty Velho

PRODUÇÃO
PAAC

Fonte: Acervo OcupARTHE. Teresina, 2014.

OCUPAÇÃO DOS VAGÕES DO METRÔ DE TERESINA

Imagem 6 – A) Cartaz II convidando comunidade a ocupar o metrô de Teresina. **B)** Cartaz III convida comunidade a ocupar o metrô de Teresina. Artes por Ylana Lemos.



Fonte: Acervo OcupARTHE. Teresina, 2014.

OCUPAÇÃO DA PRAÇA DA LIBERDADE

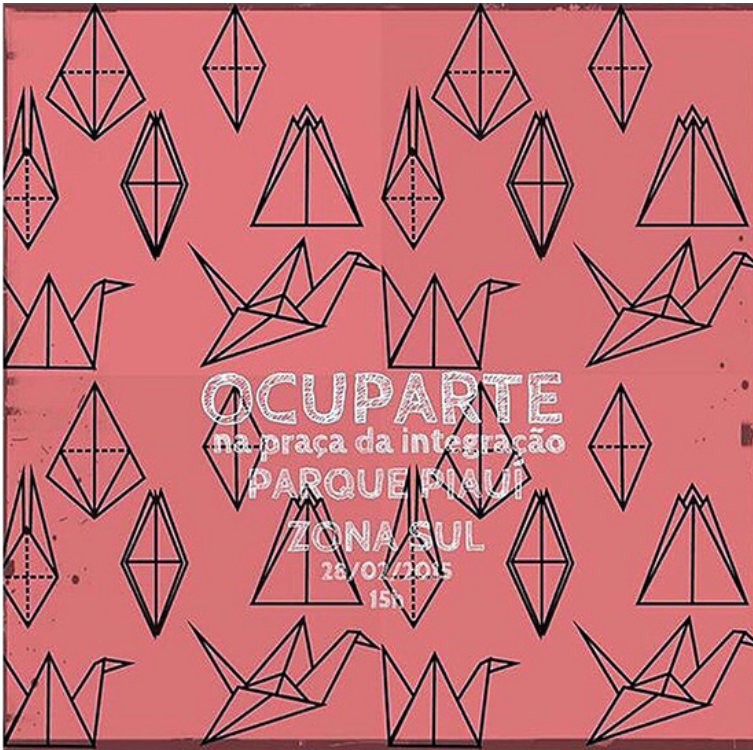
Imagem 7 – Cartaz com atrações da ocupação na Praça da Liberdade. Arte por Ylana Lemos.



Fonte: Acervo OcupARTHE. Teresina, 2014.

OCUPAÇÃO DA PRAÇA DA INTEGRAÇÃO

Imagem 8 – Cartaz de divulgação de ocupação no Parque Piauí.
Arte por Nelson Barbosa.



Fonte: Acervo OcupARTHE. Teresina, 2015.

OCUPAÇÃO DO MERCADO CENTRAL SÃO JOSÉ, MERCADO VELHO.

Imagem 9 – Cartaz de divulgação de ocupação no Mercado Velho. Arte por Emerson Mourão.



Fonte: Acervo OcupARTHE. Teresina, 2015.

2.4.2 Ocupações Artísticas Comemorativas de Rua

São ocupações em espaços públicos, gratuitas, que não buscam, necessariamente, algum tipo de questionamento político. Muitas vezes são feitas em datas comemorativas ou para celebrar um acontecimento significativo para o coletivo.

Fotografia 15 – Fogueira esquenta os tambores em Festa Junina do OcupARTHE.



Fonte: Acervo OcupARTHE. Teresina, 2014.

Dessa forma, o OcupARTHE realizou quatro ocupações Juninas, três delas na encruzilhada do Rufino³⁰, e uma na Praça da Ininga, como forma de valorização dessa tradição popular que vem aos poucos se perdendo, onde fogueira (Fotografia 15), quadrilha, comidas típicas, danças tradicionais como o Bumba Meu Boi e o Tambor de Crioula (Fotografia 16) ocupam a rua sem ter que pedir licença.

Outras duas ocupações artísticas de rua foram organizadas pelo ocupARTHE, também na encruzilhada do Rufino, festejando o Halloween (Imagem 09), ou dia do Saci Pererê.

Sobre as ocupações juninas, Luciane Monturil (2017), membro do coletivo, comenta:

Nosso objetivo coletivo é pensar a cidade, nossa história e memória e eu acredito que a arte é um meio pra se pensar tudo isso e intervir na cidade mesmo, né? O Bumba Meu Boi, por exemplo, é arte pura. Ele envolve teatro, dança, música, plasticidade, sem falar da importância histórica e cultural dessa manifestação. E o boi é do Piauí! É do Piauí, mas aqui a gente esquece dessa e de outras tradições que fazem parte da nossa cultura, a gente não valoriza o que é nosso. Quando fizemos o primeiro arraial, era pra dançar quadrilha mesmo, na rua, do jeito que acontecia antes, sem ter que esperar por evento criado por Prefeitura, pelo Governo, que nem todo mundo tem acesso. A ideia era fazer uma festa com fogueira, brincadeiras juninas e comidas típicas que a gente pudesse comer até dizer chega! Com arrasta pé, noiva, padre, rainha caipira, com a Maria

³⁰ Nome dado à encruzilhada entre a Rua Fidalma Martins de Carvalho e a Rua Heloneida Reinaldo, no Bairro Ininga, zona leste de Teresina, onde acontecem manifestações artísticas como Festas Juninas, Tambor de Crioula, Carnaval de Ru, entre outras.

Virgulina³¹, com tudo que a gente tem direito e que é nosso cara, é nossa arte também. No meio da rua, de graça, olha que massa, até rima [risos]. Só cortar as bandeirinhas e colocar nos postes e decorar o espaço, naquela confusão, todo mundo junto já é uma experiência coletiva que dá um gás danado, porque não é fácil, não tem incentivo e apoio de nada, tem a nossa coragem e loucura, loucura muita, senão não faz. Mas a gente fez e continua fazendo. O primeiro arraial do Ocuparthe foi tanto sucesso que no mesmo mês a gente fez logo outros [risos]. A gente queria comemorar também, né? De lá pra cá, o primeiro foi em junho de 2014, a gente continua fazendo por mais difícil que seja. Esse ano fizemos a quinta edição e pela primeira vez conseguimos trazer um Boi, trouxemos o Bumba Meu Boi Estrela Dalva, um sonho nosso que nunca dava porque a grana não chegava. Esse ano rolou e foi um dos momentos mais lindos de todas as festas juninas. Mexe com todo mundo que tá lá. Eu sempre digo que é mais que uma festa, é um acontecimento, é nossa história, bicho, nosso patrimônio, e daí eu discordo quando os colegas dizem que não é resistência, eu tenho aqui pra mim que é sim.

³¹ Personagem criada pela Artista representando a mulher sertaneja. Uma Maria Bonita da contemporaneidade.

Fotografia 16 – Tambor de Crioula em ocupação junina do OcupARTHE.



Fonte: Acervo OcupARTHE. Teresina, 2014.

Imagem 10 – Cartaz de divulgação de Halloween do OcupARTHE na encruzilhada do Rufino. Arte por Emerson Mourão.



Fonte: Acervo OcupARTHE. Teresina, 2015.

2.5 Mas afinal, o que é Etnografia?

Um povo que não ama e não preserva suas formas de expressão mais autênticas jamais será um povo livre.

Plínio Marcos

Para melhor compreensão do estudo, seguindo o fluxo do meu percurso metodológico, creio ser necessário refletir sobre afinal, o que é fazer etnografia? De certo, já nos deparamos com tal questionamento algumas vezes tanto quanto com um significante número de trabalhos que buscam respondê-lo. De Boas à tradição do trabalho de campo intensivo de Malinowski, passando pela antropologia interpretativa de Clifford Geertz, chegando ao surrealismo etnográfico de James Clifford, muitos foram os antropólogos e etnólogos que dedicaram suas pesquisas à questão da etnografia, sua teoria, método, campo, objeto/sujeito.

Tentarei aqui, despretensiosamente, elucidar tal questão compreendendo que, de acordo com Tim Ingold (2001, p.1):

O objetivo da Antropologia é [...] o de buscar um entendimento generoso, comparativo, não obstante crítico, do ser humano e do conhecimento em um mesmo mundo no qual todos nós habitamos. O objetivo da etnografia é o de descrever as vidas das pessoas que não nós mesmos, com uma precisão e uma afiada sensibilidade através da observação detalhada e da experiência de primeira mão.

Nesse sentido, “Antropologia não é etnografia” (INGOLD, 2011, p. 22), mas:

A etnografia é a ideia-mãe da antropologia, ou seja, não há antropologia sem pesquisa empírica. A empiria – eventos, acontecimentos, palavras, textos, cheiros, sabores, tudo que nos afeta os sentidos –, é o material que analisamos e que, para nós, não são apenas dados coletados, mas questionamentos, fonte de renovação (PEIRANO, 2014, p. 380).

Foi Malinowski, um dos fundadores da Antropologia Social, que cunhou a observação participante enquanto método etnográfico, a partir do estudo de caso desenvolvido, entre 1915 e 1917, nas Ilhas Trobriand, arquipélago da Nova Guiné, marcando a história da antropologia moderna. O método etnográfico desenvolvido por Malinowski (1978), a partir do contato direto investigador-investigados, passa a reconhecer a importância e valorizar o conhecimento dos “nativos”, cabendo assim ao etnógrafo de campo estabelecer claramente o contorno da constituição tribal e delinear os padrões e as leis dos fenômenos culturais, a partir do desvelamento do esquema básico da vida tribal. Segundo o pesquisador:

Este objetivo exige que se apresente, antes de mais nada, um levantamento geral de todos os fenômenos, e não um mero inventário das coisas singulares e sensacionais – e muito menos ainda daquilo que parece original e engraçado. Foi-se o tempo em que se aceitavam relatos nos quais o nativo aparecia como uma caricatura infantil do ser humano. Relatos desse tipo são falsos – e, como tal, a ciência os rejeita inteiramente. O etnógrafo de campo deve analisar com seriedade e moderação todos os fenômenos que caracterizam cada aspecto da cultura tribal sem privilegiar aqueles que lhe causam admiração ou estranheza, em detri-

mento dos fatos comuns e rotineiros. Deve, ao mesmo tempo, perscrutar a cultura nativa na totalidade de seus aspectos. A lei, a ordem e a coerência que prevalecem em cada um desses aspectos são as mesmas que os unem e fazem deles um todo coerente. (MALINOWSKI, 1978, p 24).

Sobre a relevância da pesquisa de campo, Clifford Geertz, outro teórico que se dedicou a pensar o fazer do etnográfico, afirma que um etnógrafo deve ir aos lugares e deles voltar com informações sobre as pessoas que lá vivem, sujeitos da pesquisa, disponibilizando para a comunidade as informações coletadas, na prática, e não ficar somente refletindo sobre questões literárias. Assim, faz críticas à forma com que muitos dos textos etnográficos que conhecemos são construídos, defendendo que caberia ao etnógrafo não somente nos convencer de que eles mesmos “estiveram lá” (GEERTZ, 1988), como também de que, “se nós houvéssimos estado lá, teríamos visto o que viram, sentido o que sentiram e concluído o que concluíram” (GEERTZ, 1988, p 20).

O autor enfatiza também a importância da experiência, para que ocorram as análises das práticas simbólicas e, a partir de então, a interpretação da cultura dos sujeitos estudados. Tal interpretação só poderá se dar através do diálogo com os sujeitos da pesquisa no campo. Considerando a importância da polifonia no fazer etnográfico, o diálogo no campo é, a meu ver, imprescindível para compreensão do fenômeno das ocupações coletivas de resistência aqui investigadas.

Como Geertz, acredito que, *Estar lá*, é essencial para o fazer etnográfico. Mas “*Estar lá*”, na perspectiva da etnografia que me proponho realizar, não se trata de fazer com que

o leitor veja o que vi – muito menos conclua o que conclui –, ou convencer a comunidade científica de que lá estivemos, e sim fazer uma etnografia a partir dos atravessamentos e da criação de afetos e conhecimento, que só pode ser possível no/com o campo e seus sujeitos/atores, através das várias vozes do discurso que aí se [re]constroem e se misturam. Assim, “[...] a experiência, e não a verdade, é que dá sentido a escritura” (LARROSA, 2014, p.71); pois, como Larrosa (2014, p.74), defendo que:

[...] vida, como a experiência, é relação: com o mundo, com a linguagem, com o pensamento, com os outros, com nós mesmos, com o que se diz e o que se pensa, com o que dizemos e o que pensamos, com o que somos e o que fazemos, com o que já estamos deixando de ser. A vida é a experiência da vida, nossa forma singular de vivê-la (LARROZA, 2014, p. 74).

O fazer etnográfico, hoje, dispensa a oposição teoria/prática da antropologia clássica de outrora, uma vez que o método etnográfico recusa uma orientação previamente definida e, em meio aos estudos das sociedades complexas, o antropólogo está constantemente reinventando a antropologia, cada pesquisador repensando a disciplina e a forma de criar conhecimento e produzir ciência³².

O refinamento da disciplina, então, não acontece em um espaço virtual, abstrato e fechado. Ao contrário, a própria teoria se aprimora pelo constante confronto com dados novos,

³² Gostaria de destacar aqui uma importante etnografia, realizada por John Wedson dos Santos Silva, intitulada “Pichando a Capital: juventude, resistência e cultura em Teresina – Piauí” (2017), em que o conhecimento é criado pelo autor a partir da experiência de pichadores de Teresina, que serviu como referência e inspiração para minha etnografia.

com novas experiências de campo, resultante de uma invariável bricolagem intelectual. (PEIRANO, 2014, p. 3).

O etnógrafo deve conseguir estranhar-se com os grandes acontecimentos tanto quanto com os pequenos momentos e movimentos da vida, acreditando ser possível transformá-los em conhecimento, em um processo constante de desterritorialização e reterritorialização. Esse processo se dá através do encontro, pois “[...] jamais nos desterritorializamos sozinhos, mas no mínimo com dois termos: mão-objeto de uso, boca-seio, rosto-paisagem. E cada um dos dois termos se reterritorializa sobre o outro” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 41). Para ele, nada de etnografia sem antropologia, de se fechar em uma comunidade étnica ou equipe científica, ambas estreitas demais, mudas demais diante das possibilidades e dos atravessamentos do estar vivo.

Estar lá é uma partida, é “sair de casa e ir olhar o mundo que começa bem de perto, além do círculo privado, da casa, dos sentimentos familiares, amorosos, fraternais” (AGIER, 2015, p 19), um mundo não como um mundo do outro distante, mas de atravessamentos, [com]vivendo com os outros que fazem esse mundo se transformar em uma extensão da casa e de nós mesmos.

A etnografia aqui proposta vislumbra outros/novos olhares sobre a antropologia através da criação de conhecimento e afetos. É ponte sendo [re]construída com e através dos sujeitos/atores, do ARTEvismo e da reXistência.

3 OCUPAR É REXISTIR!

3.1 Movimentos vanguardistas antecessores

As ocupações sujeito/atores desta pesquisa são crias de movimentos artísticos transgressores, subversivos, de vanguarda, cujas ideias confrontavam e questionavam os posicionamentos da reprodução cultural de suas épocas. Movimentos que utilizavam práticas artísticas como uma tática de resistência capaz de atravessar o público cujos discursos politizados já não afetavam, transmitindo assim suas ideologias revolucionárias e libertárias.

Essa revolução vanguardista tem suas origens no século XIX, através de um grupo de jovens que subverteram a ordem e se rebelaram ao violar as regras da poderosa Academia de Belas-Arte de Paris. O grupo recebeu o nome de Impressionista.

O ano era 1869, quando o jovem pintor Édouard Manet submeteu sua obra *Almoço na relva* (Imagem 11), a apreciação da Academia, acreditando que esta seria aprovada para compor o Salão de Paris, exposição de artes que acontecia anualmente, a única exposição oficial da França na época. A obra foi rejeitada.

Imagem 11 – Édouard Manet, Almoço na relva [Le déjeuner sur l'herbe], 1863.



Fonte: MARTINS. São Paulo, 2016.

Nesse mesmo ano, mais de 3 mil obras de arte foram recusadas pelo comitê do Salão, criando grande tensão entre progressistas e a Academia, o que levou o Imperador Napoleão III, tentando sufocar uma possível rebelião, a criar uma contramostra: o Salão dos Recusados. “[...] Inadvertidamente, Napoleão III liberou o gênio da arte moderna: ele dera aos artistas uma plataforma aprovada pelo Estado e com ela a noção de que havia uma alternativa à Academia” (GOMPERTZ, 2012, p. 44).

O Salão dos Recusados não causou grande empolgação no público em geral, mas entusiasmou a comunidade artística, atraindo jovens que buscavam inspiração, como Claude Monet, e que voltaram suas atenções para uma obra em especial: *Almoço na relva*, de Manet. Desenhavam-se aí as teias que dariam origem a uma revolução nas artes.

Quase cinco anos após o Salão dos Recusados, no dia 15 de abril de 1874, para ser mais precisa, um grupo de artis-

tas dissidentes, formado por: Claude Monet, Paul Cézanne, Pierre-August Renoir, Camille Pissarro, Alfred Sisley, Edgar Degas e Berthe Morisot – a única mulher até então –, inaugurava uma exposição coletiva independente subvertendo todas as ordens do sistema das artes parisiense da época.

O grupo havia se inspirado e se formado em torno de Édouard Manet que, depois dessa primeira exposição, passou a fazer oficialmente parte do coletivo³³. A exposição recebeu o mesmo nome do grupo, *Société Anonyme des Artistes Peintres, Sculpteurs, Graveurs* etc., e tinha entre seus objetivos rivalizar com o Salão da Academia. Suas regras eram claras: “[...] não haveria nenhum júri; todos seriam bem-vindos, desde que a inscrição tivesse sido paga, e todos os artistas seriam tratados da mesma maneira (um modelo muito semelhante ao que Duchamp adotaria em Nova York quase cinquenta anos depois)” (GOMPERTZ, 2012, p. 50).

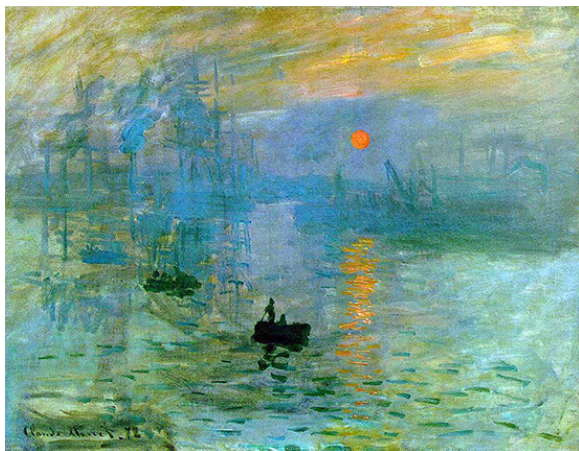
Dias após a abertura da exposição, o crítico da arte Louis Leroy escreve um artigo em que, de maneira pejorativa, chama o grupo de “impressionistas”, uma referência à obra *Impressão, sol nascente* (Imagem 12), de Claude Monet. Leroy dava então nome aquele que é, geralmente, considerado o primeiro movimento na Arte moderna: Impressionismo.

A Arte impressionista quebrava os padrões artísticos da época em vários sentidos: tecnicamente, com pinceladas rápidas e aplicadas com imprecisão; esteticamente, buscavam reproduzir o efeito da luz sobre os olhos; tematicamente, retratavam cenas do cotidiano; politicamente, ao romper com as elites e a Academia e pintar ao ar livre. “[...] Eles mudam o jogo derrubando a parede entre ateliê e vida real”

³³ Ouso dizer que, a partir dos conceitos e da compreensão sobre coletivo por mim adotados, os Impressionistas formaram o primeiro coletivo de Arte do qual temos conhecimento.

(GOMPERTZ, 2012, p. 33). Ocupam as ruas de Paris. Uma resistência que criou outros/novos espaços, conceitos e saberes da Arte, através da ação coletiva.

Imagem 12 – Claude Monet, Impressão, sol nascente, (1872-73).



Fonte: MEDEIROS, 2012.

Para o pensador e editor de artes da BBC, Will Gompertz:

[...] Os impressionistas foram o grupo mais radical, rebelde, rompedor de barreiras e memorável em toda a história da arte. Eles suportaram privações pessoais e ridículo profissional na perseguição obstinada de sua visão artística. Rasgaram livro de regras e, metaforicamente, abaixaram as calças e sacudiram seus traseiros coletivos para o establishment antes de começar a instigar a revolução global que hoje chamamos de arte moderna. Muitos movimentos artísticos do século XX, como Young British Artist dos anos 1990, foram anunciados como subversivos e anárquicos,

mas na verdade estavam longe disso. Os pintores impressionistas de aparência respeitável do século XIX, por outro lado, foram os foras da lei originais; foram *de fato* subversivos e anárquicos (GOMPERTZ, 2012, p. 32-33).

Ao que acrescentou:

[...] Não de uma maneira predeterminada, mas porque não tiveram escolha. Ali estava um bando de irmãs e irmãos artísticos que tinham desenvolvido uma maneira original e fascinante de pintar em Paris e em seus arredores nos anos 1860 e 70, mas em seguida descobriram que seu caminho para o sucesso estava bloqueado por um establishment artístico opressivo (GOMPERTZ, 2012, p. 33).

No século XX, a partir da revolução impressionista, um considerável número de movimentos artísticos nasce: primitivismo, cubismo, futurismo, abstracionismo, dadaísmo, surrealismo, expressionismo, etc., o século dos *ismos*.

No interior de alguns desses movimentos, envolvidos por laços de amizade e compartilhando de ideologias comuns, são formados grupos de afinidade que passaram a criar trabalhos colaborativos a partir de práticas e linguagens artísticas diversas, tais como: desenho, música, pintura, fotografia, dança, teatro, etc. Um dos primeiros a experimentarem esse processo foram os dadaístas.

Pouco depois do início da Primeira Guerra Mundial, um grupo de artistas, em um ato de resistência à obrigatoriedade do alistamento, um movimento antiguerra, fugiu para Zurique, na Suíça, um território neutro. Entre os desertores estava o jovem escritor e pianista Hugo Ball que abriu um clube de arte “[...] com o objetivo de proporcionar um espaço que permitisse a ‘homens independentes acima da

guerra e do nacionalismo viver para seus ideais`”. Ao clube, deu o nome de *Cabaret Voltaire* e, pelas ruas e cafés de Paris, distribuiu o seguinte release:

Cabaré Voltaire. Sob este nome foi formado um grupo de jovens artistas e escritores cujo objetivo é criar um centro de entretenimento artístico. A ideia do cabaré será convidar os artistas a comparecer e apresentar números musicais e leituras nos encontros diários. Os jovens artistas de Zurique, seja qual for sua orientação, estão convidados a dar sugestões e contribuições de todos os tipos (GOMPERTZ, 2012, p. 240).

A Hugo Ball, juntaram-se o poeta romeno Tristan Tzara, o pintor alemão Jean Arp, os dadaístas originais cujas práticas artísticas eram desenvolvidas para mostrar a aversão do grupo à guerra e a carnificina que ela causava, bem como as suas causas: a ideologia política e econômica das elites e grandes Nações e a crença excessiva na razão. Como resistência a esse sistema, criaram um movimento anarquista baseado em condutas ilógicas, desordenadas e irracionais: o Dadaísmo.

Assim, no dia 14 de julho de 1916 (GOMPERTZ, 2012), é lançado o manifesto dadaísta em uma leitura pública iniciada por Hugo Ball:

O dadaísmo é uma nova tendência da arte. É possível perceber isso pelo fato de que até ontem ninguém sabia coisa alguma sobre ele, e amanhã todos em Zurique estarão falando a seu respeito. A palavra *dada* vem do dicionário. É o que há de mais simples. Em francês ela significa ‘cavalinho de pau’. Em alemão significa ‘até logo’, em romeno ‘sem dúvida’... uma palavra internacional. Como podemos

alcançar a eterna beatitude? Dizendo *dada*. Como podemos ficar famosos? Dizendo *dada* ...até ficarmos loucos [e] perdermos a consciência. Como podemos nos livrar do jornalismo, dos vermes, de tudo que é bom e direito, bitolado, moralístico, europeizado, debilitado? Dizendo *dada* (GOMPERTZ, 2012, p. 241).

Apesar do conteúdo satírico, do clima ameno de brincadeiras infantis, da desordem e irracionalidade das proposições dadaístas, o objetivo do grupo era bastante claro: criticar ferozmente a guerra. Nesse sentido, intitulavam-se delinquentes da arte e se colocavam contra tudo: contra a ordem social, contra a religião, contra o casamento, contra o sistema político e econômico, contra a própria Arte, a quem declararam morte.

Em 1918, o grupo do *Cabaré Voltaire* se desfez, mas as práticas coletivas mantiveram-se entre os membros dessa comunidade artística. Jean Arp se uniu ao também dadaísta Max Ernst e juntos realizaram “[...] um trabalho de colagem denominado ‘Fatagagas – Fabrication de Tableaux Gazométriques’, de autoria coletiva” (NAJIMA, 2012, p. 22).

O movimento dadaísta chegou a Nova York, onde teve Francis Picabia, Man Ray e Marcel Duchamp como principais expoentes. Apesar de suas carreiras e projetos individuais, esses artistas desenvolveram uma série de trabalhos coletivos, a partir da proposta *dada* que transformava objetos ordinários, como o lixo, em obras de arte. A ideia não era tão inovadora, desenvolvida por Braque e Picasso antes mesmo dos dadaístas, porém em outro contexto, sem o caráter político *dada*. Então, foi Marcel Duchamp quem levou o conceito ao extremo, em 1917, ao transformar um urinol de porcelana branco em sua famosa escultura readymade *Fonte*

(Imagem 17), sem esforço algum para mudar sua aparência ou incorporá-la a uma outra obra. O artista apenas assinou R. Mutt e colocou o objeto de cabeça para baixo.

Os dadaístas não estavam preocupados com a estética da Arte, mas em comunicar, através dela, suas ideias subversivas que questionavam toda a ordem mundial e pretendiam uma transformação social que, assim como a revolução impressionista, dava-se rompendo com a própria Arte e todos os seus padrões. “[...]O novo artista protesta: já não pinta”. Escreveu Tristan Tzara, em seu *Manifesto Dada*, de 1918³⁴.

Fotografia 17 – A Fonte, de Marcel Duchamp, 1917.



Fonte: Ecoarte. São Paulo, 2017.

No período pós-guerras, protestos artísticos emergem a partir de uma multiplicidade de referências e represen-

³⁴ Manifesto Dadaísta de Triztan Tzara de 1918. Disponível em: < <https://vanguardamaristao.wikispaces.com/file/view/Manifesto+Dadaista.pdf> > Acesso em: 20 de maio de 2017.

tações socioculturais, interconectando práticas artísticas com ativismo político. Nesse contexto, dois grupos se organizaram, tendo como proposta a criação de trabalhos coletivos ARTEvistas: o grupo *COBRA* e o grupo *Fluxus*.

O *COBRA* se originou em novembro de 1948 (HOME, 2004), por seis artistas dissidentes da Conferência no Centro Internacional para a Documentação da Arte de Vanguarda em Paris. Esses artistas integravam outros grupos: Cristian Dotremont e Joseph Noiret eram do grupo belga *Surrealista Revolucionário*; Asger Oluf Jorn do grupo dinamarquês *Host*; e Kerel Appel, Constant e Corneille Guillaume, do grupo holandês *Reflex*. O nome *COBRA* foi criado por Dotremont a partir das primeiras letras das cidades de Copenhague, Bruxelas e Amsterdã (HOME, 2004).

O grupo *Reflex*, que havia se formado meses antes do *COBRA* e editava uma revista de mesmo nome, apresentou em sua primeira edição um manifesto escrito por Constante, que serviu de inspiração para o *COBRA* e movimentos posteriores. O manifesto afirmava:

No vazio cultural sem precedentes que surgiu depois da guerra ... no qual a classe dominante empurra cada vez mais a arte para uma posição de dependência ... nos vemos às voltas com uma cultura de individualismo , que é condenada pela mesma cultura que a produz, uma vez que sua convencionalidade se opõe ao exercício da imaginação e do desejo, e impede a expressão vital ... Não poderá haver arte popular enquanto formas de arte forem historicamente impostas, mesmo que concessões como participação ativa sejam feitas ao público. A arte popular se caracteriza pela expressão vital, que é direta e coletiva (HOME, 2012, p. 22-23).

O *COBRA* funcionava como um coletivo e suas atividades incluíam a produção da revista COBRA, reuniões, exposições e intercâmbios. O coletivo chegou a ter cerca de cinquenta membros, incluindo pintores, arquitetos, etnólogos, poetas e teóricos de dez países.

Inspirados por ideais socialistas, desenvolveram um projeto em que criavam um novo ambiente urbano em oposição ao racionalismo arquitetônico de Le Corbusier. Na primeira edição da revista, um membro do coletivo escreve: [...] edifícios não precisam ser esqueléticos ou anônimos nem devem mostrar-se como peças de museu; em vez disso, devem unir-se uns aos outros, integrando-se ao ambiente para criar 'cidades' sintetizadas para um novo mundo socialista (HOME, 2012, p. 25).

O *COBRA*, através de suas proposições, criticava a 'produção artística' em detrimento da criação e propunha uma revolução através da ação coletiva, porém valorizando a liberdade de expressão individual de forma interdisciplinar, e a libertação dos desejos.

Nos anos de 1960, surge o grupo *Fluxus*, um coletivo ativista que faz do espaço urbano o palco de suas intervenções utilizando uma estética despreziosa e simplista, um assalto à cultura (HOME, 2012).

O coletivo era formado por personalidades como George Maciunas, o músico John Cage, o artista conceitual e compositor George Brecht, o pintor e performer Allan Kaprow, a vanguardista Yoko Ono, o multifacetado Joseph Beuys, e o ARTEvista H. Flynt³⁵, considerado o mais politicamente comprometido do círculo.

³⁵ Flynt é considerado um dos primeiros ativistas políticos brancos a tomar consciência de que a alta cultura norte-americana era racista, classista e imperialista. (HOME, 2012, p. 86)

Em sua empreitada de ocupação urbana, o *Fluxus* planejou uma turnê mundial de concertos que aconteceriam em uma metrópole a cada mês, começando em Berlim e terminando em Nova York, somente parte da turnê aconteceu, destacando-se o Festival dos Desajustados em Londres, em 1962, onde as *performances* e *happenings* apresentados desconstruíam e desconcertavam os padrões estéticos e artísticos estabelecidos.

As *performances* do *Fluxus* misturavam várias disciplinas, como música e artes visuais, eram curtas e de simplicidade estrutural e, teoricamente, “[...] qualquer pessoa seria capaz de realizar trabalhos de Fluxus sem precisar de muita prática, habilidade ou preparação” (HOME, 2012, p. 84). As proposições eram realizadas nos espaços públicos e a maioria pretendia uma destruição de eventos da *alta* cultura.

Após o Festival dos Desajustados, Maciunas esquematizou uma proposta de ação para o Fluxus onde apresentava ideias para *propaganda através de sabotagem e destruição*:

O sistema de transporte seria interrompido com a quebra pré-arranjada de veículos em pontos estratégicos da cidade na hora do *rush*. O sistema de comunicação seria interrompido pela disseminação de informações falsas e, mais engenhoso, “encher as caixas de correios com milhares de pacotes (contendo tijolos pesados, etc) endereçado a vários jornais, galerias, artistas etc., sem selos, e tendo como remetente outras galerias, casa de espetáculos (HOME, 2012, p. 86).

Sobre as táticas propostas por Maciunas para a destruição da cultura, Stewart Home, escreve:

[...] não há dúvidas de que o plano teria causado uma perturbação. Uma vez que cada oficial dos correios só pode carregar um peso limitado de correspondência, se pacotes suficientes tivessem sido mandados simultaneamente para um mesmo bairro, isso teria causado um atraso considerável na entrega. Se o bairro escolhido fosse uma área comercial, a tática teria sido particularmente efetiva, com quase nenhum efeito negativo para os trabalhadores comuns. Finalmente, havia planos de interromper a vida cultural através de bombas lacrimogêneas e malcheirosas, com o envio de comunicados falsos e telefonemas que dirigiriam serviço de entrega a museus (e etc.) em noites de estreia (HOME, 2012, p. 87).

Em 1963, Maciunas reuniu suas ideias e escreveu o que seria o Manifesto *Fluxus* (Imagem, feito com colagens e significados retirados do dicionário – inspiração dadaísta –, pregando o ‘Do it yourself’ – faça você mesmo – e criando coletivamente).

Imagem 13 – Manifesto Fluxus feito com colagens por Maciunas, em 1963.

Manifesto:

2. To affect, or bring to a certain state, by subjecting to, or treating with, a flux. "Fluxed into another world." South.
 3. *Med.* To cause a discharge from, as in purging.
flux (flüks), *n.* [OF., fr. L. *fluxus*, fr. *fluere*, *fluxum*, to flow. See *FLUENT*; cf. *FLUSH*, *n.* (of cards).] 1. *Med.*
 a A flowing or discharge from the bowels or other part; esp., an excessive and morbid discharge; as, the bloody flux, or dysentery. b The matter thus discharged.

Purge the world of bourgeois sickness, "intellectual", professional & commercialized culture, PURGE the world of dead art, imitation, artificial art, abstract art, illusionistic art, mathematical art, — PURGE THE WORLD OF "EUROPANISM" !

2. Act of flowing: a continuous moving on or passing by, as of a flowing stream; a continuing succession of changes.
 3. A stream; copious flow; flood; outflow.
 4. The setting in of the tide toward the shore. Cf. *REFLUX*.
 5. State of being liquid through heat; fusion. *Rare.*

PROMOTE A REVOLUTIONARY FLOOD AND TIDE IN ART, Promote living art, anti-art, promote NON ART REALITY to be fully grasped by all peoples, not only critics, dilettantes and professionals.

7. *Chem. & Metal.* a Any substance or mixture used to promote fusion, esp. the fusion of metals or minerals. Common metalurgical fluxes are silica and silicates (acidic), lime and lime-iron (basic), and fluorite (neutral). b Any substance applied to surfaces to be joined by soldering or welding, just prior to or during the operation, to clean and free them from oxide, thus promoting their union, as to in

FUSE the cadres of cultural, social & political revolutionaries into united front & action.

Fonte: DIAS. São Paulo, 2012.

“[...] Livrem o mundo da doença burguesa, da cultura ‘intelectual’, profissional e comercializada. Livrem o mundo da arte morta, da imitação, da arte artificial, da arte abstrata... Promovam uma arte viva, uma antiarte, uma realidade não artística, para ser compreendida por todos, não apenas pelos críticos, dilettantes e profissionais... Aproximem e amalgamem os revolucionários culturais, sociais e

políticos em uma frente unida de ação” (DIAS, 2012, s/p).

O desenvolvimento de táticas artísticas de destruição e planos de ataque a pessoas de classe média em seus percursos de ida e volta do trabalho começou a dividir o grupo. Um dos integrantes escreve uma carta em que descreve tais táticas como “sem princípios, antiéticas e imorais. Por outro lado, Flynt as considera excessivamente artísticas.” (HOME, 2016).

A divisão entre os que tinham uma perspectiva política e multidisciplinar e os que estavam mais preocupados com pequenas questões estéticas acabou por retirar as questões políticas da agenda do Fluxus que perdia assim sua razão de ser. Mas, suas táticas artísticas subversivas, desconstruídas e revolucionárias seguem inspirando movimentos de ocupação coletiva dos espaços públicos, como o OcupARTHE.

Arte e política estiveram também intimamente ligadas no Maio de 68, em Paris, onde os artistas transportaram suas práticas para além da estética e passaram a utilizá-las como tática política de resistência.

Os protestos tiveram início no dia 02 de maio, quando estudantes entraram em conflito com as autoridades da Universidade de Paris que fechou a escola e ameaçou expulsar os discentes apontados como líderes do movimento. As ameaças causaram a reação dos estudantes da Sorbonne, uma das mais renomadas universidades do mundo, que se reuniram e saíram em passeata no dia seguinte, sendo violentamente reprimidos pela polícia.

A violência do Estado ampliou a importância do protesto e as ruas de Paris foram ocupadas e transformadas em campo de batalha. No dia 6 de maio, outra passeata foi convocada pela União Nacional de Estudantes da França e pelo

sindicato dos professores universitários. No dia 13 de maio, o Partido Comunista apoia o movimento, e a Federação dos Sindicatos convoca uma greve geral para o mesmo dia. No dia 20, a mobilização atinge seu auge, e Paris amanhece sem metrô, ônibus, telefones e outros serviços. Acredita-se que cerca de 6 milhões de grevistas ocuparam as 300 fábricas da França.

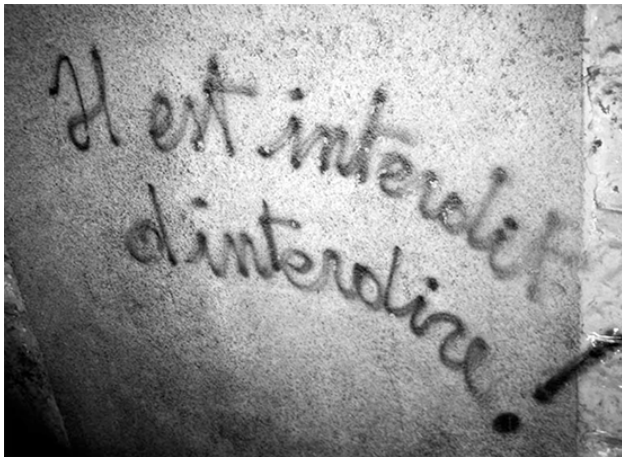
[...] Os universitários se uniram aos operários e promoveram a maior greve geral da Europa, com a participação de cerca de 9 milhões de pessoas. Isso enfraqueceu politicamente o general De Gaulle, que renunciou um ano depois”, diz o historiador Alberto Aggio, da Universidade Estadual Paulista (Unesp), de Franca (SP) (MUNDO ESTRANHO, 2017).

Em uma Sorbonne ocupada, estudantes criam frases que expressavam a política libertária por eles desejada: “Abaixo a universidade”, “Todo poder aos conselhos operários (um enraivecido)”, “Todo poder aos conselhos enraivecidos (um operário)”, entre muitas outras.

Em meio à atitude subversiva dos universitários, protestos e passeatas, as táticas de resistência das ações coletivas envolvem principalmente pichações, cartazes e pôster lambe.

As pichações se espalham por Paris. As universidades e as ruas, especialmente nos locais de manifestações, foram cobertas de pichações e tiveram suas paredes ocupadas por frases de protesto, reproduzindo os gritos que ecoam nas passeatas. Uma das frases de maior repercussão foi criada por um grupo anarquista que dizia: “É proibido proibir!”. Frase que se tornaria mais tarde o principal slogan desse movimento de contracultura (Fotografia 18).

Fotografia 18 – “Est interdit d’interdire!”, É proibido proibir!.



Fonte: ORLANDINI. Porto Alegre, 2017.

Os pôsteres lambe/cartazes (Fotografia 19) refletiam a potência criativa dos movimentos sociais, usados como tática de comunicação para denunciar os abusos do poder, transmitir os ideais estudantis e do trabalhador. Em termos de impacto visual, eles teriam proporcionado nas ruas da cidade o que o filme expressou nas telas dos cinemas, e “[...] interagiu intensamente com as vanguardas, tais como o futurismo, dadaísmo, cubismo, construtivismo e mais tarde situacionismo e pop art” (NAJIMA, 2012, p. 25 apud SZANIECKI, 2007, p. 97).

Os cartazes cobriram a cidade. Eram de três tipos: cartazes feitos a mão, escritos com canetas de tipo hidrocor, cartazes serigráficos e cartazes impressos por meios convencionais. Os cartazes feitos a mão lembravam os dazibao, então utilizados na China durante a Revolução Cultural. As informações ficavam expostas em lugares “estratégicos”, nas ruas ou praças, para facilitar pequenos agrupamentos

e discussões. No que diz respeito aos cartazes serigráficos, nota-se que tiveram o maior impacto. A serigrafia era uma técnica pouco conhecida e foi amplamente utilizada por grupos de estudantes, inclusive com auxílio de alunos de Belas Artes e artistas independentes nos seus ateliers. Houve uma divulgação da técnica. Listas do material necessário circularam nas universidades e comitês de ação. Alguns cartazes tornaram-se “antológicos” e são reproduzidos até hoje, vendidos como posters [...] Finalmente, os cartazes convencionais, de maior custo, eram sobretudo utilizados pelas organizações políticas e sindicatistas tradicionais. Por sua vez, governo e partidos conservadores utilizaram outdoors (PEREIRA, 2015, s/p).

Fotografia 19 – Reprodução de pôster/cartazes no Atelier Populaire.



Fonte: PHAIDON, 2013. Foto Philippe Vermès/1968.

As práticas artísticas do Maio de 68 tinham caráter político, eram criações coletivas e táticas de resistência que são amplamente utilizadas nos dias de hoje por movimen-

tos de ocupação, coletivos e iniciativas subversivas. Essas práticas, que tanto incomodam o sistema, não podiam ser controladas, pois não possuíam formas definidas, local adequado, método fixo. São desconstrutivas, desterritorializam e reterritorializam o espaço urbano.

3.2 A vanguarda Tupiniquim

O Modernismo Brasileiro desenvolveu nos anos de 1920, confluindo elementos das vanguardas europeias anteriores à primeira Guerra: Expressionismo, Cubismo e Futurismo. Seus primeiros expoentes, nas artes visuais, foram Lasar Segall, Anita Malfatti e Victor Brecheret, seguidos por Tarsila do Amaral, Vicente do Rego Monteiro, Ismael Nery, Antônio Gomide e Di Cavalcanti.

Nesse contexto, acontece, em 1922, no Teatro Municipal de São Paulo, a Semana de Arte Moderna ou, como ficou conhecida, a Semana de 22. A semana foi uma mostra coletiva idealizada por um grupo de artistas com objetivo de apresentar ao público o que se produzia de mais moderno no país.

[...] A Semana de Arte Moderna de 22 é o ápice deste processo que visava atualização das artes, e a sua identidade nacional. Pensada por Di Cavalcanti como um evento que causasse impacto e escândalo. Esta Semana proporcionaria as bases teóricas que contribuiriam muito para o desenvolvimento artístico e intelectual da Primeira Geração Modernista e o seu encaminhamento, nos anos 30 e 40, na fase da Modernidade Brasileira (MAC, São Paulo).

São Paulo era o centro das ideias modernistas, ao passo que o Rio de Janeiro era considerado reduto da burguesia

conservadora. Nessas cidades surgiram os grupos Ruptura e Frente, respectivamente.

O Ruptura se organizou sob o impacto da I Bienal Internacional de São Paulo e sob influência do construtivismo suíço. Inicialmente foi formado por Waldemar Cordeiro, Lothar Charoux, Geraldo de Barros, Luiz Sacilotto, Kazmer Féjer, Anatol Wladyslaw e Leopoldo Haar (NAJIMA, 2012, p. 27). O grupo buscava uma nova expressão artística que atravessasse diretamente a sociedade contemporânea a partir do abandono da representação do real e se reuniu para discutir os novos caminhos da arte, da arquitetura e mesmo do design, a fim de criar um projeto de reforma para a cultura brasileira.

O Ruptura, assim como faziam as vanguardas europeias, redigiu *O Manifesto Ruptura*, distribuído para o público presente na exposição coletiva por eles organizada, em 1952. O Manifesto trazia a ideia de que a arte do passado estava em crise e que o Ruptura era renovação:

[...]a arte do passado foi grande, quando foi inteligente. Contudo, a nossa inteligência não pode ser a de Leonardo. A história deu um salto qualitativo. Não há mais continuidade! Então nós distinguimos: os que criam formas novas de princípios velhos; os que criam formas novas de princípios novos (MANIFESTO RUPTURA, 1952).

O grupo objetivava ampliar a esfera de atuação das artes por meio de uma reforma do meio urbano e da socialização das Artes e dos meios de produção cultural, realizando experiências com a abstração, abandonando a representação da realidade em suas obras.

Fotografia 20 – Registro de Lygia Clark e Ferreira Gullar na II Mostra do Grupo Frente, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1955.



Fonte: AMSTALDEN. 2013.

No Rio de Janeiro, também nos anos de 1950, liderado por Ivan Serpa, é criado o Grupo Frente (Fotografia 20), movimento concretista carioca, do qual participam Hélio Oiticica e Lygia Clark. Os artistas do Frente tinham em comum, principalmente, o repúdio à pintura modernista, especialmente a figurativa, pois defendiam que a arte representativa não respondia às novas questões do mundo industrial. Para esses, a linguagem geométrica não era um ponto de chegada e sim um campo aberto à experiência e à indagação (GUERRA, 2017).

“[...] o grupo está aberto... para o futuro, para as gerações em formação. Mais promissor ainda é o fato de o grupo não ser uma panelinha fechada, nem muito menos uma academia onde se ensinam e se aprendem regrinhas e receitas para fazer Abstracionismo, Concretismo, Expressionismo, Futurismo, Cubismo, realismos e neo-realismos e outros ismos. (...) Aí está Elisa ao lado de Serpa; Val junto a Lygia Clark; aí estão Franz Weissmann e Lygia Pape; Vincent, romântico, encostado a João José, concretista; e Décio Vieira e Aluísio Carvão, irmãos, mas tão diferentes! [...] prefaciou Mário Pedrosa a II Mostra Coletiva do grupo, no MAM-RJ, em julho de 1955” (GUERRA, 2017, s/p).

A partir da exposição do Grupo Ruptura, os grupos de São Paulo e do Rio de Janeiro, passaram a manter contatos e coletivamente idealizaram a “I Exposição Nacional de Arte Concreta”, em 1956, criada da colaboração de seus artistas e afinidades estéticas (NAJIMA, 2012).

Fotografia 21 – Lygia Clark, Bichos, 1960.



Fonte: ARTSHOCK. Foto: Edouard Fraipont/Itaú Cultural. Chile, 2012.

[...] “Os Trepantes” de Clark invadiram o espaço para ganhar movimento e romper os limites. Logo após, “Os Bichos” (1960) refletiam uma proposta de trabalho aberto, que convidava o público a participar da obra. Já Oiticica, extrapolava o conceito de obra de arte através da inserção de elementos corporais a seus parangolés. A questão da participação e da apropriação na obra desses dois artistas tornou-se *sui generis*. Ambos, mesmo após a saída desses grupos, mantiveram um intercâmbio muito importante em seus processos de vida e arte. A parceria representava uma complementariedade entre a aparência da obra de arte, o seu lado externo e o seu mundo interior (NAJIMA, 2012, p. 28) (Fotografia 21).

As proposições desses grupos e seus integrantes transformaram o conceito e os modos de fazer da Arte no Brasil, causando fissuras e gerando indagações que envolviam principalmente a questão da autoria da obra e as limitações das instituições tradicionais, como os Museus e as galerias.

Nos anos 70, aconteceu a mostra JAC – Jovem Arte Contemporânea, realizada pelo Museu de Arte Contemporânea da USP. Na sexta edição da mostra, os 84 lotes reservados à exposição foram sorteados entre artistas e grupos que através do preenchimento de uma ficha concorriam aos espaços. Cada sorteado era responsável pela montagem da sua exposição e deveria elaborar uma proposta escrita para ser debatida publicamente. Um processo de laboratório criativo, modelo que atualmente é seguido na criação de exposições coletivas em várias cidades do Brasil, incluindo Teresina³⁶.

³⁶ Um exemplo em Teresina é a *Mostra de Artes Visuais*, produzida pela Fundação Cultural Monsenhor Chaves em parceria com a Casa da Cultura de Teresina. A mostra acontece desde 2016. Trata-se de uma exposição coletiva anual em que os artistas selecionados, mediante edital, desenvolvem suas proposições em laboratórios de criação.

O laboratório durou 14 (quatorze) dias, em que o Museu foi preenchido pela [com] vivência entre propositores, público, criação, inventando um novo conceito de Museu.

No início da década de 1980, acontece o projeto *Arte na Rua*, também executado pelo MAC/USP, coordenado pelas artistas Mônica Nador e Ana Maria Tavares. A ideia era ampliar o público das Artes Visuais através de intervenções em outdoors³⁷ no espaço público da cidade. Foram selecionados, através de um comitê, 75 (setenta e cinco) artistas brasileiros. O projeto apresentado deveria ser coletivo e a proposta era refletir sobre a cidade e a comunidade e utilizar os outdoors como suporte para, através da arte, comunicar à cidade. No entanto, aproveitando a grande vitrine que é a rua, muitos artistas optaram por uma linguagem verbal e até mesmo publicitária. Algumas produções tiveram caráter mais político e outras questionavam o uso da Arte como um meio de reprogramar o espaço urbano (NAJIMA, 2012).

A partir dos anos 80, no Brasil, as intervenções artísticas urbanas se tornam cada vez mais frequentes no cotidiano das grandes cidades. Os artistas passaram a praticar os lugares (CERTEAU, 2008) e criar espaços da Arte, causando estranhamento no público e quebrando com o sistema tradicional das instituições artísticas – galerias e Museus.

[...] Anarquistas, socialistas, estudantes, trabalhadores criativos, ecologistas e ambientalistas, ativistas do Terceiro Mundo, movimentos contra a engenharia genética, grupos dos direitos civis e humanos, minorias étnicas,

³⁷ Desde 1º de janeiro de 2007, sob a administração do então Prefeito Gilberto Kassab (PFL), os outdoors foram proibidos nos espaços públicos na cidade de São Paulo, bem como painéis eletrônicos, faixas e banners.

zapatistas, desempregados, sindicalista, donas de casa, gays, black block, defensores dos direitos animais e feministas reivindicaram os espaços das grandes cidades e transmitiram uma heterogeneidade de vozes e atos que dissolveram as barreiras entre arte e política, entre participantes e espectadores, entre sonho e ação (MESQUITA, 2008, p. 41).

Essas intervenções criaram uma democracia da arte e ampliaram o público que cada vez mais é convidado a participar das proposições. Nos espaços públicos a Arte se confunde com a paisagem, emerge na multidão, cria novas/outras formas de fazer artístico e conhecimento coletivo.

3.3 Ocupações precursoras em Teresina

Nos anos de 1980, acontecia em Teresina a *Feira de Arte Popular*, organizada pela produtora cultural Luiza Vitória Figueiredo, a popular Sulica, na Praça Saraiva, um dos grandes pontos de encontro da capital na época.

A *Feirinha da Praça Saraiva*, como ficou conhecida, acontecia aos domingos e reunia pessoas de todas as regiões da cidade, especialmente jovens e artistas da capital: músicos, poetas, artistas visuais e etc, que se apresentavam na praça. Esse movimento pode ser considerado precursor dos movimentos de ocupação coletiva dos espaços públicos que emergem em Teresina a partir de 2014 – em que o OcupARTHE é pioneiro –, uma vez que essa se constituiu como uma ação direta em forma de festa de rua, um evento artístico que ressignifica o lugar praticado transformando-o em espaço da Arte. Como afirma André Mesquita (2008, p. 44):

[...] eventos de rua são rituais de liberação [...] É a recuperação de um território através do espírito, da luta que considera que a “resistência é o segredo da alegria” – para lembrar uma consagrada frase ativista – e que transforma a estética da vida cotidiana em criação política. Este sentimento de engajamento impulsiona os coletivos de arte para o encontro com o ativismo, proporcionando a criação de táticas e intervenções que se colocam em oposição a normas, regras e poderes.

Outro importante movimento de ocupação dos espaços públicos de Teresina aconteceu no final dos anos de 1980 e início dos anos de 1990, quando as coroas³⁸ do rio Parnaíba foram literalmente ocupadas. Tudo começou com a ideia inusitada do educador físico Valter Moraes, o Nêgo Valter, que com a ajuda dos amigos Eduardo Pereira, o “Zecão”, e os irmãos César e Dogno Içaiano, montou um bar em meio as coroas do rio para realizar shows e atividades variadas: “[...] banhos de água doce, jogos esportivos na areia, realização de luaus, festivais e um palco para apresentações musicais” (CAVALCANTE, 2017, p. 36).

Nascia então o *Voley Bar*, bar lendário que estimulou um movimento de ocupação que marcou a vida cultural de teresinenses e timonenses entre os anos 1980 até início da década de 1990.

³⁸ As “coroas”, como são conhecidas, são bancos de areias localizadas em diversos pontos do Rio Parnaíba. Elas surgem durante o período mais seco do ano, quando não há chuvas e as águas baixam (CAVALCANTE, 2017, p. 37).

Fotografia 22 – Apresentação de banda de Rock no Vôlei Bar na década de 1980.



Fonte: Cidade Verde. Teresina, 2015.

O aparecimento do Voley Bar e suas atividades inovadoras acabou dando um novo significado aos momentos de lazer dos teresinenses e timonenses e tornou-se um marco para a época. A coroa do Rio Parnaíba era o ponto democrático de encontro, principalmente para quem era da área cultural. “Para eles, servia como referência, era um local para sentar, compor música, ensaiar, fazer reuniões. Ele virou uma extensão do complexo do Theatro 4 de Setembro”, relembra o fotógrafo e documentarista Alexander Galvão, que frequentava o local com a família desde a infância e, quando mais velho, passou também a ajudar na organização. Para quem participava dos encontros, o contato com a natureza, o mergulho de água doce, a visão do céu sem interrupção, todos esses elementos reunidos e tão próximos, criavam uma aura mágica no local (CAVALCANTE, 2017, p. 36-37).

As atividades intensas em decorrência dos campeonatos esportivos e os shows de música promovidos pelo Vôlei Bar, especialmente aos fins de semana, fez com que a novidade da intervenção se espalhasse rapidamente e transformou as coroas em um espaço cultural democrático, bem como ponto turístico.

[...] Muitos cantores e bandas teresinenses estrearam nas areias das coroas do Rio Parnaíba. Edvaldo Nascimento, Zé Roraima, Machado Júnior, Geraldo Brito, Avalon, Vênus e outras bandas tocaram em, pelo menos, uma edição do “Rock no Velho Monge”, principal festival musical realizado no dia 16 de agosto, data de aniversário de Teresina (CAVALCANTE, 2017, p. 38).

Em entrevista a Revista Revestrés, em 2017, o escritor piauiense Cineas Santos relata: “[...] A ‘coroa’ era um espaço bem democrático. Era um lugar aprazível onde todas as tribos se encontravam. Tinha gente que queria apenas jogar vôlei, mas a maioria gostava mesmo era de piaba sapecada, caipirinha e cerveja” (CAVALCANTE, 2017, p. 39). Segundo ele, o local também serviu de inspiração para a publicação de uma antologia poética intitulada “O Rio”.

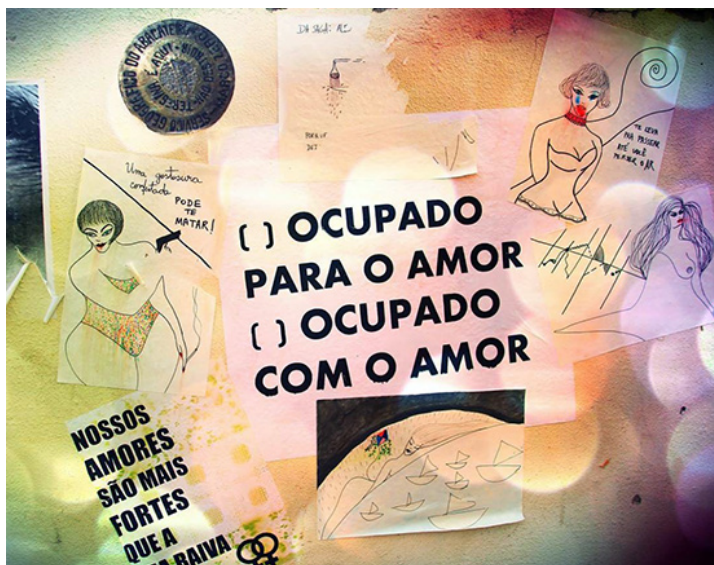
Nos primeiros anos da década de 1990, o desgaste de Nêgo Valter e demais organizadores, aliado a suspensão do incentivo financeiro necessário para organização da ocupação, fez com que o movimento fosse interrompido. Em 2011, um grupo de músicos piauiense tentou, através de um projeto de revitalização cultural, voltar a ocupar as coroas do rio Parnaíba. Com pouca visibilidade, o projeto teve sua última edição em 2016.

A ocupação das coroas do Parnaíba foi uma resistência cultural democrática que uniu pessoas de diferentes zo-

nas e classes sociais de dois Estados, Teresina e Maranhão, tendo expressões artísticas e culturais como fio condutor, onde o objetivo [...] parece menos uma vontade de mudar o mundo tomando o controle do Estado, mas a criação de novas alternativas e possibilidades de se repensar completamente o significado do termo “democracia” (MESQUITA, 2008, p. 40).

3.4 Ocupação da Rua do Pássaros: Fora da Gaiola, voa?

Fotografia 23 – Intervenção com pôster lambe durante o Circuito Grude em Teresina, em 2013.



Fonte: @paredesdouniverso. Teresina, 2017.

A história da origem do OcupARThe se mistura com a ocupação da Rua dos Pássaros. Não sei dizer se o coletivo inventou essa ocupação ou se a ocupação criou o coletivo,

nasceu tudo junto e misturado. Uma mistura de gente, corpos, mentes, música, tintas, poesia, rebeldia, subversão, ativismo, cidade, histórias, afetos, questionamentos, Arte e resistência. Ocupar a Rua dos Pássaros – R. Firmino Pires³⁹ –, no centro de Teresina, numa segunda feira, “no pingo meio dia”⁴⁰, foi antes de qualquer coisa, viver e ser reXistência.

Talvez algumas pessoas, ou até mesmo você que lê essas páginas, entenda que ocupar seja tão somente tomar posse/ estar em um lugar. Ocupar aqui, no entanto, é um movimento de estar vivo (INGOLD, 2015). São atravessamentos e afetos que criam saberes tendo as práticas artísticas como dispositivo. É jogar o corpo no mundo, um corpo que é coletivo pois “[...] (há sempre um coletivo mesmo se se está sozinho)” (DELEUZZE; GUATTARI, 1999, p. 13), um corpo sem órgãos.

Sob essa perspectiva, as ocupações coletivas de resistência nessa etnografia são compreendidas como esse Corpo sem Órgãos que, de acordo com Delleuze e Gurattari (1999, p. 09-10):

[...] Não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas. Ao Corpo sem Órgão não se chega, não se pode chegar, nunca se acaba de chegar a ele, é um limite [...] mas já se está sobre ele – arrastando-se como um verme, tateando como um cego ou correndo como um louco, viajante do deserto e nômade da estepe. É sobre ele que

³⁹ A Rua Firmino Pires, no centro de Teresina, é conhecida popularmente como a “Rua dos Pássaros” devido ao comércio de animais que lá ocorre há décadas, a um período anterior à lei 9.605, de 12 de fevereiro de 1998, que proibiu o comércio dos animais. No entanto, escondido por trás de lojas de produtos como gaiolas e ração, a prática continua através do mercado negro, até os dias de hoje.

⁴⁰ Expressão muito usada em Teresina para falar do meio dia.

dormimos, velamos, lutamos e lutamos e somos vencidos, que procuramos nosso lugar, que descobrimos nossas felicidades inauditas e nossas quedas fabulosas, que penetramos e somos penetrados, que amamos.

Lançar esse Corpo sem Órgão no mundo, isto é, ocupar a Rua dos Pássaros, começou numa tarde de quarta-feira, 02 de abril de 2014, quando junto a outros integrantes da PACC, fomos mapear o local. Percorrer a Rua dos Pássaros é sempre [re]viver capítulos significativos da minha história, minha memória afetiva, a menina curiosa e afetada que sonha salvar o mundo.

Na infância, frequentei, durante todo meu ensino fundamental menor, 1º ao 5º ano, a Escola Santa Helena, localizada na Av. Campos Sales. Ao longo de alguns desses anos, de segunda a sexta, salvo os feriados, fazia parte do meu cotidiano pegar um ônibus coletivo até a Praça da Bandeira, atravessá-la até a Rua dos Pássaros e pela rua caminhar até a escola.

Assim, cedo meu dia começava ocupado de gente: dos idosos jogando baralho na Praça, dos ambulantes que madrugavam para garantir um lugar na rua, dos funcionários públicos se dirigindo as suas repartições, das beatas da Igreja do Amparo, de outras crianças, do hippies e artesãos, dos pescadores do Parnaíba, dos vizinhos do Maranhão.

Era cedo também que meu coração de enchia de angústia e fúria ao ver aqueles pássaros engaiolados (Fotografia 24). Por dentro a criança sangrava, por fora as vezes chorava e perguntava ao pai por que nem ele e nem toda aquela gente fazia nada?

Fotografia 24 – Imagem da apreensão de 41 aves silvestres na Rua Firmino Pire



Fonte: Pedro Santiago. Foto: Assis Fernandes/ODIA. Teresina. 2017.

Percorrer a Rua dos Pássaros tem cheiro e gosto de infância e saudade. Um passeio que traz lembranças de puro amor, laços de amizade, afetividade, contentamento e dor. Dor por cada pássaro que teve a asas cortadas, cada animal encarcerado, cada ser humano engaiolado em nossas prisões invisíveis, socialmente impostas e que limitam nossa potência criativa e de agir. Dor que alimenta e dá forças para seguir na reXistência.

Mas voltemos ao passeio da tarde de quarta, quando, além de sentir o espaço, pensar onde poderíamos montar a exposição das obras/objetos de arte e as instalações, nosso roteiro incluía dialogar com os comerciantes sobre os objetivos da ocupação, convidá-los a participar do movimento e indagar sobre a possibilidade de grafitarmos os portões de seus estabelecimentos, pois, se um dos objetivos era praticar a cidade através e com as pessoas que a fazem, que vivem seu cotidiano, seria no mínimo contraditório, naquela situação, simplesmente chegar pintando os portões da rua.

É importante ressaltar que esse diálogo se deu apenas com um dos lados da rua (Imagem 14), no quarteirão em que realizamos a ocupação, entre as Ruas Areolino de Abreu e Lisandro Nogueira, tendo em vista que do outro lado – na esquina da Areolino de Abreu –, está localizado o Museu do Piauí e os estabelecimentos que comercializam de maneira ilegal, imoral e desumana, animais silvestres e domésticos.

Imagem 14 – Imagem aérea da Rua Firmino Pires.



Fonte: Google Maps. Teresina, 2018.

A Rua Firmino Pires, ficou conhecida popularmente como a “Rua dos Pássaros” devido ao comércio de animais que lá acontece há décadas, mas que deveria, legalmente, ter sido extinto no ano de 1998, com a Lei de Crimes Ambientais nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998, na qual, segundo o artigo

29, é proibido “[...] Matar, perseguir, caçar, apanhar, utilizar espécimes da fauna silvestre, nativos ou em rota migratória, sem a devida permissão, licença ou autorização da autoridade competente” (BRASIL, 1998), bem como, de acordo com o artigo 32, “[...] Praticar ato de abuso, maus-tratos, ferir ou mutilar animais silvestres, domésticos⁴¹ ou domesticados, nativos ou exóticos (Art. 32, p 12). Porém, escondida por trás de lojas de produtos como ração e gaiolas (Fotografia 25), a prática continua existindo. Em matéria recente, o Jornal *ODia* destaca que “ Na Rua Firmino Pires, o comércio ilegal de animais em extinçãoacontece livremente nos finais de semana. Algumas espécies chegam a custar R\$ 400” (ODIA, 01 de outubro de 2017)⁴².

⁴¹ O Decreto nº 24.645, de 10 de julho de 1934, estabelece medidas de proteção aos animais. Esse Decreto foi revogado pelo Decreto nº 11, de 18 de janeiro de 1991, mas considerando que o Decreto nº 24.645, tem força de lei, a revogação fica sem efeito legal. ANTES – Maus-tratos contra animais domésticos e domesticados era simples contravenção (Art. 32). HOJE – Além dos maus-tratos, o abuso contra esses animais, bem como aos nativos ou exóticos, passa a ser crime (Art. 32). ANTES – Não havia disposições claras relativas a experiências realizadas com animais (Art. 32, §1º). HOJE – Experiências dolorosas ou cruéis em animal vivo, ainda que para fins didáticos ou científicos, são consideradas crimes, quando existirem recursos alternativos (Art. 32, §1º). Disponível em: <<http://www.ibama.gov.br/sophia/cnia/livros/ALeiCrimesAmbientais.pdf>>. Acesso em: 11 de dezembro de 2017.

⁴² Matéria completa disponível em: <https://www.portalodia.com/noticias/teresina/asas-cortadas-passaros-da-fauna-piauiense-sofrem-com-traffic-de-animais-306714.html>

Fotografia 24 – Gaiolas disfarçam o mercado negro de animais em Teresina.



Fonte: ODIA. Foto: Assis Fernandes/ODIA. Teresina, 2017.

Ao explicarmos do que se trataria a ocupação, a grande maioria dos comerciantes apoiou a iniciativa e se mostrou contra a venda ilegal dos animais. Outros preferiram não se manifestar, houve quem dissesse que iríamos causar confusão e que deveríamos ir preparados, porque a polícia e os vendedores de gaiola iam querer impedir que a gente ocupasse o lugar. Dentre os donos ou representantes de lojas com quem conseguimos conversar, oito liberaram seus portões para serem pintados.

Assim, no final da tarde de domingo, 06 de abril, véspera da data marcada para a ocupação, voltamos à rua para fazer as intervenções (Fotografia 21). Sob a chuva que caiu naquela noite, lavando a cidade para o dia que viria, grafitamos, sem nenhuma preocupação estética ou temas pré-definidos, seis portões da Firmino Pires. O objetivo era produzir um painel para ser apresentado aos que estivessem pela

ocupação no final do dia, como conta o artista visual e grafiteiro Panzer:

A ideia principal era pintar os portões para que na noite do dia seguinte, no dia da ocupação, quem tivesse pela rua se surpreendesse quando os comerciantes começassem a baixar seus portões. Então a gente se juntou e colocou lá no centrão num domingo maior deserto. E a gente chamou uma galera nova que tava começando a pintar na rua também, que nem era do ocupARTHE, nem sei se já tinha ocupARTHE, mas a gente era a PAAC (risos), e o lance era chamar mesmo todo mundo, saca? Eu era o único que tinha um pouco mais de experiência e eu não sabia nada, ainda não sei, mas a galera não tava preocupada com estética, o lance era pintar na rua, ocupar tudo, só menino asilado (risos). Eu lembro que rolou um toró no dia e já tava de noite e a gente se preocupa com a segurança né? Um monte de menino novo, foi tenso, mas a gente pintou debaixo da chuva mesmo (PANZER, 2017).

Fotografia 26 – Portões grafitados na noite anterior à ocupação da Rua dos Pássaros.



Fonte: Acervo OcupARTHE. Teresina, 2014.

Na manhã do dia 07 de abril de 2014, por volta das 9h, chegamos à Rua dos Pássaros para dar início a intervenção com a montagem da instalação *Fora da Gaiola, voa?*, onde penduramos ao longo da rua, na calçada ao lado do Museu do Piauí, gaiolas artevizadas pelos integrantes do coletivo e origamis de tsurus (Fotografia 27). Com essa instalação, convidávamos os transeuntes não só a refletir sobre o comércio ilegal dos animais, como também sobre como nós, seres humanos, estamos aprisionados em nossas gaiolas invisíveis, acreditando que:

[...] as práticas artísticas ocorrem no cotidiano, na vida social, nos trajetos singulares e recorrentes. São práticas que nos desestabilizam, nos deslocam de lugares pressupostos, intervindo no corpo coletivo, um coletivo de forças e formas, com tensões e negociações sensíveis (GORCZEVSKI, 2017, p. 11).

Fotografia 27 – Instalação “Fora da Gaiola, Voa?”, sendo montada na calçada do Museu do Piauí, na ocupação da Rua dos Pássaros, centro de Teresina.



Fonte: Acervo OcupARTHE. Foto: Lina Magalhães. Teresina, 2014.

Ocupar a Rua dos Pássaros com gaiolas, pensando sobre nossas prisões invisíveis, nossa relação com o outro e o mundo causa estranhamento, incômodos necessários ao corpo acostumado com a indiferença, aprisionado por padrões de beleza que oprimem principalmente as mulheres; por nossos preconceitos e intolerâncias em relação às diversidades; pelas leis que regem o capital e nos classificam em classes A, B, C, D, E; por um modelo de planejamento e mobilidade urbana que garante a poucos o direito efetivo de ir e vir; pela falta de acesso a saúde, educação e lazer; pelas redes sociais e nossos celulares; pelas grades e muros de nossas casas; por relações de poder e um sistema que alimenta em nós o desejo de consumo e o individualismo que privilegia o ter ao ser. Prisões que levaram a estudante de arquitetura e ARTEvista Sabrina Bosarir⁴³, a nos questionar: “O que você fez com seus sonhos?” (Fotografia 28):

Fotografia 28 – Gaiola artevizada compondo a instalação “Fora da Gaiola, voa?”



Fonte: Acervo OcupARTHE. Foto: Lina Magalhães. Teresina, 2014.

⁴³ Sabrina foi integrante da PAAC e membro fundadora do coletivo OcuPARTHE, do qual participou até o ano de 2015.

Estamos nós, que vivemos no presente, condenados a nunca experimentar a autonomia, nunca pisarmos, nem que seja por um momento sequer, num pedaço de terra governado apenas pela liberdade? Estamos reduzidos a sentir nostalgia pelo passado? Ou pelo futuro? Devemos esperar até que o mundo inteiro esteja livre do controle político para que pelo menos um de nós possa afirmar que sabe o que é ser livre? (BEY, 1991, p. 04).

Ainda no começo da montagem da ocupação, que acontece de maneira fluida em meio a cidade e as pessoas que por ela passam e são instigadas a participar do processo, um grupo de fiscais da Prefeitura nos abordou perguntando se tínhamos permissão para estar naquele lugar. Respondermos que não! E gostaria de enfatizar que nenhuma ocupação idealizada pelo OcupARTHE foi feita com pedido de “autorização” à Prefeitura ou qualquer outra instituição, pois acreditamos que a rua é um espaço de socialização e troca de saberes que pertence a todos nós.

Os fiscais tentaram, então, retirar-nos do local, argumentando que sem autorização, lá não poderíamos permanecer. A resposta veio em forma de pergunta, como recorda Luciane Monturil, artista visual e membro do coletivo OcupARTHE:

Chegaram cedo querendo tirar a gente da rua, dizendo que a gente não podia estar ali. Diz que eram fiscais, mas ficais de que? De Arte? De artista? E onde é que está essa fiscalização todo dia que finge não ver aqueles animais ali aprisionados, sofrendo? E nem é escondido, não, porque no dia da ocupação tinha um monte de filhotinho de cachorro, um em cima do outro, sendo vendido ali pra todo mundo

ver. A gente jogou logo essa pergunta no peito dos caba, aí já viu, foi ligeiro que eles pegaram o beco⁴⁴. Na hora a gente fica é com uma raiva danada dos caras, mas depois lembra que eles são também vítimas desse sistema, dessa politicagem (palavrão) (MONTURIL, 2017).

Após a retirada dos fiscais, seguimos com a montagem da instalação e da exposição a céu aberto das obras (Fotografia 29) e objetos de arte produzidos antes e durante a ocupação, espalhados ao longo da rua para serem adotados pelas pessoas que por ela passassem.

Fotografia 29 – Tela produzida pelo artista visual e grafiteiro Daniel Bandeira, o DBand, pra adoção na ocupação da Rua dos Pássaros.



Fonte: Acervo OcupARTHE. Fotos: Lina Magalhães. Teresina, 2014.

A *adoção*⁴⁵ de obras/objetos de arte nas ocupações é um dispositivo, “[...] máquinas de fazer ver e de fazer falar”

⁴⁴ Expressão teresinense utilizada para dizer que alguém se retirou, foi embora.

⁴⁵ Termo usado para se referir a doação das obras/objetos de arte criados pelo coletivo e exposto na ocupação para serem levados, gratuitamente, pela comunidade.

(DELEUZE, 1999, p. 151). Uma tática para atravessar e afetar o transeunte que, na maioria das vezes, nunca entrou em um Museu ou galeria de Arte, nem frequentou uma exposição artística. Esses são instigados a observar e levar, gratuitamente, uma obra/objeto de Arte para casa, bem como a refletir e dialogar sobre a escolha da Arte adotada.

Sobre a *adoção* e seus atravessamentos, Francisco Denis⁴⁶, designer gráfico e membro do OcupARTHE, comenta (Fotografia 30):

Fotografia 30 – Adoção de obra de Arte por transeunte na ocupação da Rua dos Pássaros.



Fonte: Arquivo da autora. Teresina, 2014.

É um meio de atingir o público e conseguir que ele reflita sobre as intervenções sem que a gente chegue diretamente falando do que se trata. As pessoas são curiosas e mesmo receosas elas acabam se aproximando e perguntan-

⁴⁶ Entrevista realizada em dezembro de 2017, na cidade de Teresina, Piauí.

do do que se trata, se é um evento da Prefeitura (risos). E elas se surpreendem quando a gente diz que é uma intervenção artística e que elas podem escolher e levar qualquer obra de arte exposta pra casa. Imagina aí uma pessoa que nunca teve a oportunidade de observar um quadro na vida? Me lembro bem, na Rua dos Pássaros um senhor de idade, que já estava na parada de ônibus soube, através de outras pessoas que já haviam passado na ocupação, que estavam dando uns quadros na rua. Ele voltou perguntando se era ali que estavam distribuindo quadros. Disse que queria levar um pra mulher, que o sonho da mulher dele era ter um quadro de artista na sala de casa. Então a gente acompanhava tudo com o coração que nem cabe de alegria, tu sabe como é, né? Observando aquele movimento de gente e trocando experiência e por mais que a gente saiba que talvez nunca mais encontre aquela pessoa, ali um tocou e transformou o outro e é algo indescritível e é pra sempre. Pra vida mesmo, sabe? É o poder da Arte.

Fotografia 31

– Dona Graça, moradora do povoado da Luz, zona rural de Teresina, exibindo sua graciosidade ao adotar um pássaro livre de gaiolas.

Fonte: Arquivo da autora. Teresina, 2014.



As obras/objetos de Arte que faziam parte do acervo da galeria a céu aberto montada nas ocupações, ressignificando e criando outros espaços no lugar ocupado, ficavam expostas para serem levadas, gratuitamente pela comunidade. Ao questionar as pessoas sobre suas escolhas em relação a adoção, a maioria mostrava ter como critério primeiro a afetação causada pela obra/objeto que se dava muito mais pelo tema representado do que pela aparência desta (Fotografia 31).

Esse dispositivo, como mostra Deleuze (2009, p 155):

[...] é uma espécie de novelo ou meada, um conjunto multilinear. É composto por linhas de natureza diferente e essas linhas do dispositivo não abarcam nem delimitam sistemas homogêneos por sua própria conta (o objeto, o sujeito, a linguagem), mas seguem direções diferentes.

Ao expor as obras e objetos de Arte para serem adotados, criam-se infinitas possibilidades de atravessamentos, de se praticar os espaços. Não sabemos quais sujeitos/atores se relacionarão e como se relacionarão com essa obra/objeto, se é que alguém vai com ela se relacionar, quais linhas serão traçadas e emaranhadas nessa relação entre o objeto (adotado), o sujeito (adotante) e linguagem (prática artística).

A espera pela adoção de uma obra pode causar angústia – como todo processo de adoção – tanto ao artista quanto ao coletivo, gerando desequilíbrios e fissuras, se compreendida como um parâmetro de análise para o sucesso ou não da ocupação. Todavia, faz-se necessário que os coletivos, ARTEvistas, ocupantes e ocupados, compreendam que a Arte como tática de resistência, assim como as ocupações coletivas de resistência, não pode ser medida, mas compreendida

e analisada enquanto potência geradora e criativa, pois uma vez ocupado, o território já se desterritorializou, foi subvertido, transformado em outro[s].

Outro dispositivo utilizado na ocupação foi o *Telefone de lata* (Fotografia 32), um brinquedo feito com duas latas ligadas por um pedaço de barbante que ao ser esticado transmite as ondas da voz pela vibração, imitando uma ligação telefônica.

O *Telefone de Lata* convidava as pessoas a brincarem, a se comunicarem mantendo uma distância mínima, a pensar a impessoalidade das nossas relações sociais. É um convite também a reflexão acerca das gaiolas erguidas com as novas tecnologias e meios de comunicação, nossa relação com o outro e o mundo.

Fotografia 32 – Telefone de Lata convida transeuntes a brincar na Rua dos Pássaros.



Fonte: Acervo OcupARTHE. Foto: Lina Magalhães. Teresina, 2014.

Os dispositivos criam potências de agir uma vez que esses, como aqui são compreendidos, repudiam os univer-

sais e geram “[...] uma mudança de orientação que se separa do eterno para apreender o novo” (DELEUZE, 2009, p. 159). As linhas do dispositivo se fundem, misturam-se com outras linhas e atravessam a si mesmas:

[...] Esta dimensão do si-mesmo não é de maneira nenhuma uma determinação preexistente que já estivesse acabada. Também aqui uma linha de subjetivação é um processo, uma produção de subjetividade num dispositivo: ela está para se fazer, na medida em que o dispositivo o deixe ou o faça possível. É uma linha de fuga. Escapa às linhas anteriores, escapa-lhes. O si-mesmo não é nem um saber nem um poder. É um processo de individuação que diz respeito a grupos ou pessoas, que escapa tanto às forças estabelecidas como aos saberes constituídos: uma espécie de mais-valia. (DELEUZE, 2009, p. 157).

Assim, os dispositivos são também uma tática nas ocupações que se dão com/através das pessoas, usados para estimular os transeuntes a criarem obras/objetos de arte, dando visibilidade aos saberes que as pessoas trazem em si, gerando atravessamentos. Atravessamentos que levaram a poetisa Desterro Gomes, natural da cidade de Altos, no Piauí, ao tomar conhecimento da ocupação, ocupar conosco e, através de suas poesias, falar sobre liberdade de ser. Além de recitar suas poesias a artista, que na época, acabara de lançar um livro com seus versos: “Cantos e Encantos da Vida”, levou alguns exemplares para serem *adotados* na ocupação.

Em um dos poemas performados (Fotografia 33), Desterro reflete sobre o artista engaiolado, interpretação dada por ela a umas das gaiolas da instalação *Fora da gaiola, voa?*, em que dentro da gaiola havia um origami de Tsuru e uma

miniatura de esqueleto humano. Na apresentação a poetiza nos encanta:

Olá, muito bom dia. Eu sou Desterro Gomes, poetiza de Altos. Estou expondo meu livro que se chama *Cantos e encantos da Vida*. E estou aqui nesse projeto que fala do artista e eu tenho uma poesia que se encaixa com esse trabalho que significa o artista preso e o passarinho. O passarinho fala, estando nesse estado:

*O que faço eu preso nessa gaiola?
Nenhum crime cometi! Minha liberdade perdi!
Agora é só tristeza, não tenho gosto por cantar
Pois queria que eu estivesse livre na natureza
Quando vejo meus companheiros cantando
Enquanto eu aqui fico chorando, nessa prisão
Sou um animalzinho, mas Deus me deu um coração
Não estou com minha companheira e só me resta solidão
Lembro-me da minha liberdade que me traz felicidade
Naquele Paraíso que é a natureza
Meu canto Deus me deu e me mostrou tanta beleza
E vem um desumano, destrói minha alegria
Me deixa preso noite e dia
A pessoa que prende não quer ser preso
Sou um pobre passarinho, que liberdade não tem preço.*

Fotografia 32 – Imagem de vídeo em que a poetisa Desterro Gomes interpreta gaiola e dialogando com esta, recita poesia na ocupação da Rua dos Pássaros.



Fonte: Acervo coletivo OcupARTHE. Vídeo: Daniel Bandeira. Teresina, 2014.

Nessa perspectiva, os *laboratórios criativos* são importantes dispositivos que:

[...] têm, então, como componentes linhas de visibilidade, linhas de enunciação, linhas de força, linhas de subjetivação, linhas de ruptura, de fissura, de fratura que se entrecruzam e se misturam, enquanto umas suscitam, através de variações ou mesmo mutações de disposição (DELEUZE, 2009, p. 158).

Através dos *laboratórios criativos* (Fotografia 34A, 34B) uma multiplicidade de olhares sobre a cidade e as pessoas que são a cidade, para além do olhar do coletivo, são [re] produzidos, tornam-se visíveis e possíveis de serem apreendidos, sentidos e compreendidos enquanto conhecimento permeado de riquezas que não se apreende somente nas instituições de ensino e que, para meu estudo, são tão legítimos quanto o conhecimento academicamente produzido.

Fotografia 34 – A) Jovens pintando em Laboratório criativo na Rua do Pássaros.



Fonte: Acervo OcupARTHE. Teresina, 2014.

Os participantes dos *laboratórios criativos* eram incentivados a refletir e, se sentissem vontade, analisar suas produções, bem como a dos demais participantes e dialogar sobre elas. A partir daí, as criações poderiam ser levadas por seus criadores, trocadas entre eles e outros ocupantes, ou expostas na *Galeria a Céu Aberto* (Fotografia 35) para serem adotadas por outras pessoas na ocupação. Um movimento

em que o público se torna também propositor e criador de conhecimento, através da Arte.

Fotografia 35 – Obra produzida no laboratório criativo é exposta para ser adotada.



Fonte: Acervo da autora. Teresina, 2014.

A ocupação teve início por volta das 9h e se estendeu até o início da noite, terminando pouco mais das 18h. Além das práticas visuais: graffiti, pinturas, fotografias, ilustrações, instalação, pôster lambe e laboratório criativo, a intervenção contou com leitura de poesias, como já mencionado, e a apresentação musical da Fabulah.

A Fabulah é um projeto artístico iniciado em 2013, por cinco jovens, entre os quais há três que fizeram parte do coletivo OcupARTHE: o Artista Visual e Arte Educador Samuel Brandão; o músico, performer e ator Esaú Barros; e o músico Adriano Meneses. O objetivo do projeto era produzir músicas inspiradas na filosofia panteísta – que o Universo, A Natureza e Deus são UNO – refletindo sobre o Universo e natureza, composições autorais com influência Folk, Celta e Andina. A Fabulah (Fotografia 36) esteve pre-

sente e participou de todas as ocupações coletivas de resistência do OcupARTHE. Sobre as ocupações, Esaú Barros⁴⁷, músico, artista visual, performer e membro do coletivo OcupARTHE, lembra:

Sempre que a gente chegava as pessoas se mostravam muito curiosas e por mais que elas não se doassem ali no começo, mas no final (pausa). Porque realmente quando a gente não vive com a Arte perto da gente, a gente é podado né, da Arte? Ai depois de velho, de grande, chega uma galera assim querendo fazer uma intervenção artística no meio da rua? É muito difícil você se doar, né? Porque a pessoa fica naquele negócio do ridicularismo, acha que vai ser ridículo sentar no chão, pintar, mas quando a gente chega e mostra que não é ridículo, que é massa, que é libertador você liberar sua capacidade de criar, seu imaginário, o lúdico, então pronto. Eu lembro que no começo era muito difícil, muito travado, mas no final da nossa intervenção sempre as pessoas se doavam, davam o braço a torcer, iam brincar, ocupar junto. E era massa, muito massa porque quando as pessoas se doavam elas passavam a ser ocupante que nem a gente, sabe? Criavam obras de arte, participavam da montagem, trocavam as artes de lugar, cantavam, performavam, passavam a falar sobre o que era a ocupação pra outras pessoas que chegavam. Cada um do seu entendimento, lógico. Porque é isso, a gente propõe, mas a rua é de todo mundo e a Arte é pra todos nós, môzamiga.

⁴⁷ Entrevista realizada em 14 de agosto de 2017.

Fotografia36 – Apresentação da Fabulah na ocupação da Rua dos Pássaros.



Fonte: Acervo Coletivo OcupARTHE. Teresina, 2014.

A ocupação da Rua dos Pássaros deu origem a uma trajetória de reXistência coletiva que marcou o cenário ARTE-vista de Teresina em 2014. Somente o coletivo ocupARTHE realizou, além dessa, mais cinco ocupações na capital no presente ano. Foi também em 2014 que outros coletivos se formaram praticando os espaços públicos da cidade como os coletivos PRAÇA-AÇÃO e *Salve Rainha*, ocupando Praças e ruas de Teresina.

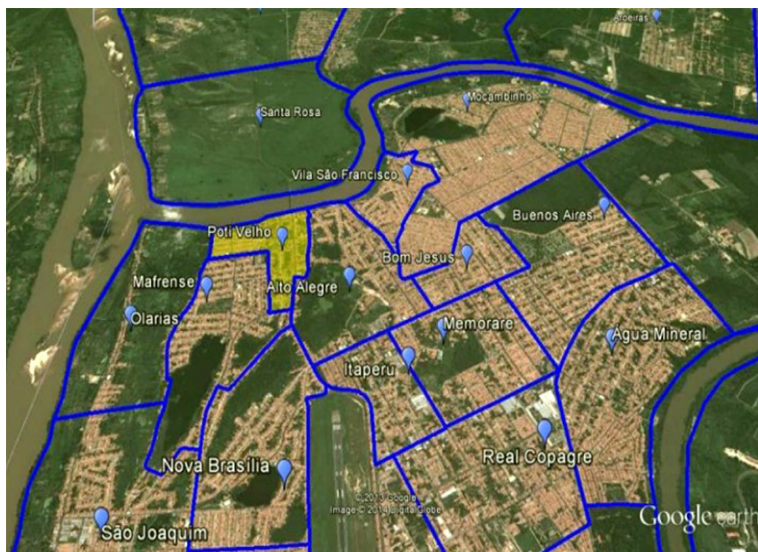
3.5 Ocupação da Praça do Poti Velho: por nenhuma a menos!

No dia que for possível à mulher amar-se em sua força e não em sua fraqueza; não para fugir de si mesma, mas para se encontrar; não para se renunciar, mas para se afirmar, nesse dia então o amor tornar-se-á para ela, como para o homem, fonte de vida e não perigo mortal.

Simone de Beauvoir.

3.5.1 Poti Velho e o florescer de The: um breve histórico

Imagem 15 – Vista aérea de parte da região norte de Teresina, destacando-se o bairro Poti Velho.



Fonte: Prefeitura Municipal de Teresina, Perfil dos bairros (2015).

Pouco mais de um mês após a ocupação da Rua dos Pássaros, o ocupARTHE chegou ao bairro Poti Velho (Imagem 14), zona norte de Teresina, considerado e datado como o mais antigo da capital, formado a partir da rota que ligava o sertão ao litoral.

O povoamento do Poti Velho data dos anos finais do século XVIII, a partir do movimento de migração da população vinda do interior do Piauí e de outras províncias. No entanto, há registros da presença de expedições bandeirantes na confluência do rio Poti com o Parnaíba, ainda no século XVII. De acordo com Monte (2016, p. 65):

[...] as primeiras Entradas⁴⁸, em 1662, encontraram nesta região povos indígenas Potis, [...] originários do Rio Grande do Norte que, ao serem agredidos e expulsos de suas terras, refugiaram-se e se fixaram no Piauí. A Barra do Poti era um entroncamento de caminhos e estradas por onde viajantes circulavam, frequentemente vindos das principais vilas da Capitania. O seu território era cortado pela estrada que ligava a capital da Província a atual cidade de Parnaíba. Assim, constituiu-se em passagem e pousada obrigatória de viajantes. A localização na confluência do rio Poti com o Parnaíba, em uma posição geográfica privilegiada, resultou em um aumento de população e do comércio do povoado da Barra do Poti.

Outro acontecimento crucial para a formação do bairro Poti Velho foi, em 1849, a promulgação da lei que transferia a capital, da então província do Piauí, de Oeiras para a Vila do Poti:

O interesse no deslocamento da capital ocorreu, principalmente, devido à dificuldade no escoamento dos produtos advindos do extrativismo vegetal e da agropecuária. A primeira capital, Oeiras, localizada no centro do Estado, não tinha acesso a outras formas de saída que não fossem o transporte a cavalo. Além

⁴⁸ As Entradas foram expedições organizadas e preparadas por autoridades veiculadas ao governo colonial ou diretamente pela própria Coroa. A proposta inicial das entradas era explorar os sertões, termo que designava as terras interioranas que estivessem longe da costa, onde tais expedições iam, no intuito de mapear a região e descobrir a evidência de metais preciosos e joias. Posteriormente, as entradas receberam a missão de caçar ou capturar indígenas para o trabalho escravo, como também fundar fortalezas, vilas e cidades, no intuito colonizador. Também foram organizadas entradas paramilitares, para defender as terras coloniais de invasões ou da ameaça dos próprios indígenas (MONTE, 2016, p.65).

disso, a carência de terra propícia para o plantio acarretava no encarecimento dos gêneros necessários para o sustento da população [...] No entanto, essa transferência ocorreu, oficialmente, apenas em 1851. Nesse meio tempo, discussões a respeito da nova localização se faziam presentes, enquanto a povoação do Poti, implantada na confluência dos rios Poty e Parnaíba, destacava-se pela fertilidade do solo, disponibilidade de barro para olarias e pesca. Elevada à categoria de vila em 1830, a vila sofria com grandes inundações, o que a tornava insalubre e ressaltava a importância da mudança da mesma para um novo local (JESUS, 2015, p. 02).

Tais inundações – observadas até hoje –, levaram o governador, através da lei nº 140, de 29 de novembro de 1842 (MONTE, 2016) a autorizar a mudança da Vila de lugar:

[...] A proposta de mudança causou indignação entre a população local. Destaca-se que esta lei de autorização, mesmo rejeitada, não foi, de imediato, revogada, e foi ela que praticamente deu início à criação de Teresina. Fundamentado na referida lei, o recémempossado Presidente da Província, José Antônio Saraiva, em 1850, solicitou a moradores/as da Vila a mudança dessa para um local que entendia como mais apropriado (MONTE, 2016, p. 66).

A transferência oficial só se deu em 1851, com o presidente da Província Dr. José Antônio Saraiva, que após:

“[...] observar o engajamento dos moradores da vila em habitar o novo local escolhido por eles, denominado Chapada do Corisco, uma antiga fazenda, e satisfeito com os resultados instalou a nova sede da Câmara Municipal e

as demais repartições públicas na vila nova do Poti, ferindo interesses de outras vilas que disputavam o posto. O evento elevou-a, imediatamente, à categoria de Cidade, com o novo nome de Teresina em homenagem à Imperatriz do Brasil D. Thereza Christina, esposa de Dom Pedro II (JESUS, 2015, p.03).

Pode-se perceber que, a trajetória do bairro do Poti Velho está intimamente ligada à das origens, histórias e memórias de Teresina, conseqüentemente de sua gente. Dessa maneira, muitos poderiam ser os caminhos aqui trilhados para se construir uma narrativa acerca da ocupação realizada pelo ocupARTHE na Praça do Poti Velho, considerando memória, patrimônio e identidade, por exemplo, como categorias de análise. Todavia, o interesse aqui recaiu sobre questões relacionadas à violência contra a mulher, que nos motivou, enquanto coletivo, a ocupar a Praça desse bairro, entendendo, a partir de Certeau (1996, p. 42), que:

[...] O bairro é uma noção dinâmica, que necessita de uma progressiva aprendizagem, que vai progredindo mediante a repetição do engajamento do corpo do usuário no espaço público até exercer aí uma apropriação. A trivialidade cotidiana desse processo, partilhado por todos os cidadãos, torna inaparente a sua complexidade enquanto prática cultural e a sua urgência para satisfazer o desejo “urbano” dos usuários da cidade.

Sendo um espaço praticado (CERTEAU, 2008), o bairro é construído por sujeitos/atores e suas práticas coletivas que por vezes subvertem a ordem. Um espaço de invenção de saberes e conhecimentos que, quando produzidos em bairros periféricos, como o Poti, tendem a ser marginalizados e in-

visibilizados, como a produção dos raps das periferias ou até mesmo o artesanato criado no Poti Velho, ainda estigmatizado como cultura popular e considerado inferior à Arte dos Museus e galerias, pois, como mostra Certeau (2008, p. 44):

[...] A figura atual de uma marginalidade não é mais a de pequenos grupos, mas uma marginalidade de massa; atividade cultural dos não produtores de cultura, uma atividade não assinada, não legível, mas simbolizada, e que é a única possível para todos aqueles que, no entanto, pagam, comprando-os, os produtos espetáculos onde se soletra uma economia produtivista. Ela se universaliza. Essa marginalidade se tornou uma maioria silenciosa.

Assim, um dos objetivos primeiros das ocupações coletivas de resistência é romper com esse silêncio (Fotografia 37), gritar junto, através e com essa maioria silenciosa, formada pelas denominadas minorias sociais⁴⁹, como: mulheres, negros, LGBTTI's, povos indígenas, etc., sujeitos/atores marginalizados pelo sistema e suas relações de poder, que se alimentam das injustiças e desigualdades. Essas minorias, através de movimentos como os feministas, por exemplo, vêm subvertendo a ordem através de uma resistência que se pretende transformadora. Sobre a marginalização das minorias sociais, Guattari e Suely Rolnik (1996, p. 123) argumentam:

As antigas marginalidades se encontram hoje substituídas por um processo de marginalização que permeia todos os estratos e todos os componentes da sociedade. Considero que,

⁴⁹ Compreendida como as coletividades discriminadas, marginalizadas e estigmatizadas, que mesmo não constituindo, necessariamente, a maioria numérica de uma população, são socialmente excluídas e enfrentam diversas formas de desigualdade social, como, no caso do Brasil, o direito à livre educação e lazer, por exemplo.

hoje, quem está colocando os problemas mais cruciais no que diz respeito ao futuro das sociedades – particularmente o problema da crise mundial – são as diferentes minorias. Não que as minorias tenham uma teoria a respeito, não que elas estejam tendo meios de intervenção para mudar as diferentes ordens sociais, mas são elas que levam em consideração a problemática da subjetividade inconsciente no campo social, sem o que se deixa escapar a mola mestra da crise e do impasse no qual estão afundadas as nossas sociedades.

Considerado o exposto, gostaria de acrescentar que, nos tempos que atravessamos – e nos atravessam –, as minorias não só levam em conta e problematizam a subjetividade no campo social, como também criam meios de intervenção que objetivam, mesmo que em nível micro, uma transformação da ordem e normatividade.

Fotografia 37 – Intervenção com pôster lambe na Praça do Poti Velho chama atenção para a violência e silenciamento das mulheres em nossa sociedade. Arte por Ylana Leal



Fonte: Acervo coletivo OcupARTHE. Foto Lina Magalhães. Teresina, 2014.

Sob essa perspectiva, a ocupação da Praça do Poti, inspirada pela resistência e conquista das artesãs do bairro, propôs uma reflexão sobre a violência sofrida por mulheres que são diariamente feridas, no corpo e na alma, mortas pelo machismo e patriarcado.

3.5.2 Lute como uma Mulher do Barro!

Na minha veia não corre sangue, corre barro.
Raimundinha Teixeira.

Duas são as atividades econômicas sobre as quais o Poti Velho se ergueu: a pesca nos rios Parnaíba e Poti; e a atividade ceramista favorecida pela fertilidade do solo que produzia em abundância o barro utilizado na fabricação de tijolos nas olarias. Hoje, o bairro “[...] pode ser visto como uma comunidade pesqueira, oleira, ceramista, de agricultura urbana, com cultivo de hortas e ‘legumes’, além das tradições religiosas diversas e das festividades locais” (MONTE, 2016, p. 64).

A pesca artesanal está presente na vida cotidiana de moradores/as do bairro, assim como a prática do artesanato local, o que faz com que o Poti Velho seja conhecido e reconhecido pela presença de seu Polo Cerâmico produtor de peças artesanais que expressam signos culturais e identitários daquela região, e de Teresina. (MONTE, 2016, p. 64).

A prática do artesanato cerâmico no Poti Velho teve início na década de 1960 (PEREIRA; MORAES, 2012), com a chegada do artesão Raimundo Nonato da Paz, o popular Raimundo Camburão, considerado pioneiro ao instalar um torno artesanal no quintal de sua casa e utilizar como maté-

ria-prima a argila, que era usada na produção de tijolos nas olarias, para fazer potes e jarros de barro.

No início, os produtos do Sr. Raimundo Camburão eram vendidos para moradores/as das imediações, mas, devido ao grande valor utilitário dado as suas peças, a demanda aumentou o que levou o artesão a convidar moradores da própria comunidade para participarem de oficinas que seriam por ele ministradas e nelas apreenderem o ofício de artesão. As oficinas ocorriam na rua da casa do Sr. Raimundo que ficou popularmente conhecida como *Rua dos Poteiros* e, posteriormente, com o aumento gradativo de oficinas e artífices, *Comunidade dos Poteiros*.

No entanto, a atividade artesanal, por longos anos, era predominantemente masculina e, às mulheres, restava o trabalho exaustivo, árduo e mal remunerado nas olarias, ou transportar e organizar as peças artesanais para a venda e quando, e se necessário, no máximo pintá-las, o que as excluía da comunidade.

Mas a partir de final de 1990, as mulheres apropriam-se, gradativamente, de técnicas e saberes relativos à cerâmica, através de cursos profissionalizantes oferecidos pelo Programa de Apoio ao Trabalho Informal-PETI, pelo Programa de Artesanato do Piauí-Prodart, pelo Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial-Senai, pelo Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas-Sebrae e pela Prefeitura Municipal de Teresina-PMT, via Fundação Wall Ferraz (PEREIRA; MORAES, 2012, p. 01).

Segundo a artesã e atual Presidente da Cooperativa de Artesanato do Poty/Cooperat Poty, Raimunda Teixeira⁵⁰, a po-

⁵⁰ Entrevista realizada em setembro de 2016, na Cooperart Poty, no bairro Potiy Velho, em Teresina.

pular Raimundinha (Fotografia 38), nos anos de 1990 já existiam 12 oficinas de produção, onde trabalhavam 48 famílias.

Fotografia 37 – Raimundinha na Cooperat Poty/Cooperativ de Artesanato do Poty Velho.



Fonte: IDEA AD BRÁS. Foto: Mariana Andrade/Divulgação. 2013.

Em 1998, os artesãos criaram a ARCEPOTY, Associação dos Artesãos em Cerâmica do Poti Velho, com a participação inicial de 15 homens e 5 mulheres. A Associação surgiu da necessidade dos artesãos e artesãs em se organizarem em um espaço onde pudessem expor e comercializar seus trabalhos. Raimundinha conta orgulhosa que, logo na primeira eleição, passou a fazer parte da diretoria da Associação, onde passou, após dois anos, a ser Primeira Tesoureira, tornando-se depois Presidente, função que exerceu por quatro anos.

Em 2006, foi criada a Cooperativa de Artesanato do Poty Velho, a Cooperart-Poty, composta somente por artesãs, consequência do processo de protagonismo feminino no artesanato cerâmico do Poti Velho. Assim, “[...] aos poucos as mulheres deixaram de apenas transportar e arrumar

os produtos para comercialização e assumem um novo lugar: o de artesãs do barro, passando também a confeccionar peças cerâmicas” (MORAES; PEREIRA, 2012, p. 12).

No ano da Fundação, informa Raimundinha, havia 30 mulheres envolvidas na atividade e na idealização da cooperativa. Logo no ano seguinte, em, 2007, a Cooperart-Poty desenvolveu e lançou a coleção “Mulheres do Poti”, composta por cinco bonecas em cerâmica, representando tipos femininos característicos da região do Poti Velho, a saber: ceramista, oleira, pescadora, religiosa e das continhas.

Cada uma das peças da coleção carrega um adereço que a identifica. A Mulher das Continhas, simboliza o início de todas elas no artesanato: produção de pequenas contas em argila para a fabricação de bio-jóias. Esta, traz consigo um colar de contas. A ceramista, um vaso de barro. A pescadora, um peixe. A religiosa, um rosário. A Oleira, um tijolo. Em todas elas, algo em comum: o barro, que, desde cedo, faz-se presente na trajetória de boa parte dessas mulheres do Poti, reais e imaginárias, seja no trabalho árduo nas olarias da região ou no próprio artesanato (PEREIRA; MORAES, 2012, p. 02)

As “Mulheres do Poti” (Fotografia 39), representam a resistência e a luta por representatividades das artesãs do bairro Poti Velho, imagens que trazem em si narrativas de gênero, memória, afetos, conquistas sociais e empoderamento.

A visibilidade e poder da mulher na sociedade contemporânea vêm aumentando gradativamente através dos séculos, essa passou cada vez mais a adentrar em espaços pertencentes ao público masculino. Foram muitas as conquistas, passaram a ter voz ativa na política,

livre acesso ao seu corpo e sexualidade, crescente participação no mercado de trabalho e maior acesso a educação. Mas apesar dos progressos, ainda se presencia a perseverança das desigualdades e hierarquias de gênero entre homens e mulheres nas esferas públicas e privadas, consequência do patriarcalismo e machismo presentes, ainda, em nossa sociedade (LIRA, 2013: 02).

Fotografia 39 – Mulheres do Poti” trazem renda e independência para artesãs do Poti Velho.



Fonte: IDEA AD BRÁS. Foto: Mariana Andrade/Divulgação. 2013.

Sobre as conquistas e transformações trazidas pelas bonecas, Raimundinha Teixeira comenta:

Nossa arte até então, era desacreditada, inclusive por nossos colegas artesãos, pois a gente não tinha o domínio da técnica de modelar, mas com muito esforço chegamos a criação das bonecas. Queríamos algo que retratasse nosso cotidiano nosso ofício, desde a pesca, primeira atividade da comunidade, passando pela olaria e chegando ao artesanato. Então, as bonecas e bijuterias em cerâmica não eram

mais apenas peças com uma função decorativa ou acessório, mas o símbolo de um trabalho árduo e um pedaço da história de vida dos habitantes da comunidade Poti Velho. Inclusive eu falo muito dessas coleções porque foram elas que deram a primeira visibilidade ao trabalho da mulher.

O impacto da Cooperart Poty e das “Mulheres do Poti” na vida das artesãs do Poti Velho vai muito além da geração de rendas e da garantia de melhoria das condições de trabalho dessas contribuiu para uma valorização da autoestima e independência de mulheres cuja resistência e conquistas, inspiraram a ocupação da Praça do Poti Velho e me são uma grata inspiração.

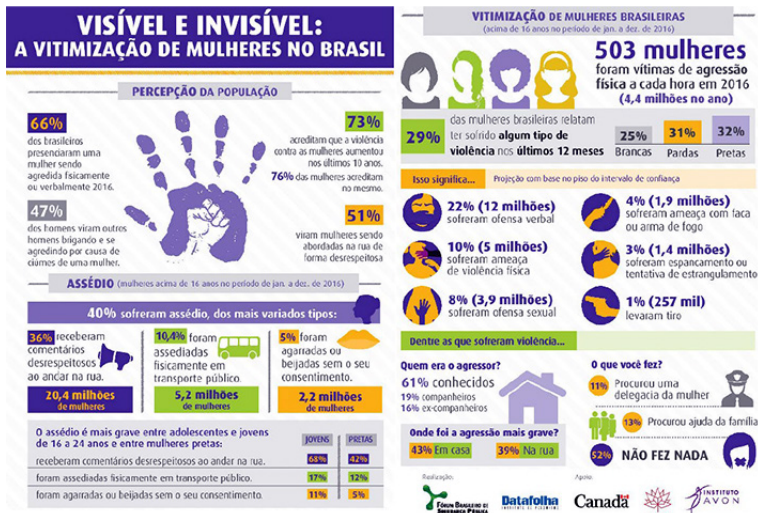
3.5.3 Chega de violência! Abaixo os Cabeças de Cuia!

Uma pesquisa divulgada no dia 08 de março de 2017, Dia Internacional da Mulher, realizada pelo Datafolha e encomendada pelo Fórum Brasileiro de Segurança, mostra que a cada hora, 503 mulheres são vítimas de violência física no Brasil. De acordo com a pesquisa:

[...] 22% das brasileiras sofreram ofensa verbal no ano passado, um total de 12 milhões de mulheres. Além disso, 10% das mulheres sofreram ameaça de violência física, 8% sofreram ofensa sexual, 4% receberam ameaça com faca ou arma de fogo. E ainda: 3% ou 1,4 milhões de mulheres sofreram espancamento ou tentativa de estrangulamento e 1% levou pelo menos um tiro. A pesquisa mostrou que, entre as mulheres que sofreram violência, 52% se calaram. Apenas 11% procuraram uma delegacia da mu-

lher e 13% preferiram o auxílio da família. E o agressor, na maior parte das vezes, é um conhecido (61% dos casos). Em 19% das vezes, eram companheiros atuais das vítimas e em 16% eram ex-companheiros (SANTOS, 2017)⁵¹.

Imagem 16 – Infográfico da pesquisa, produzido pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública.



Fonte: SANTOS. São Paulo, 2017.

Em meio a essa realidade, consciente da opressão e violência que nós mulheres sofremos, legitimadas pelo machismo e o patriarcado que nos mata diariamente, creio ser inadmissível termos como símbolo maior do folclore piauiense a lenda do *Cabeça de Cuia*, sem pelo menos problematizar e refletir sobre essa história de violência que, como tantas outras, “[...]se manifesta na desigualdade que existe

⁵¹ Pesquisa disponível na íntegra em <<https://exame.abril.com.br/brasil/os-numeros-da-violencia-contra-mulheres-no-brasil/>> Acesso em: 10 de março de 2017.

entre os homens, mas os hábitos, os costumes, as leis, a mascaram de tal forma que ela passa a ser entendida como algo natural”, uma violência que é “[...] também produtora de si mesma quando se transforma em traços culturais” (BARAZAL, 2014, p. 82).

A lenda do *Cabeça de Cuia*, conta a história do jovem pescador Crispim, morador do bairro Poti Velho, zona norte de Teresina, que num belo dia, ao ir pescar no Rio Poti, sem conseguir pelo menos uma piaba apanhar, voltou para casa no final da tarde por demais chateado, “chateadíssimo”. Chegando em casa, o pobre jovem cansado, faminto e de mãos vazias, perguntou à mãe, com quem dividia o lar, sobre o que tinha para a fome saciar.

A mãe, sem recursos, e de certo tão ou mais cansada que o jovem, havia preparado um caldo feito com um “corredor” – osso – de boi. Revoltado com a situação e toda aquela miséria, Crispim partiu para cima da impotente mãe e nela descontou toda sua raiva, espancando-a ferozmente com o “corredor de boi”. Antes de morrer, porém, a mãe de Crispim sussurrou ao vento uma praga, amaldiçoando o filho. Punido por seu descontrole, como resultado da praga da mãe, Crispim teve o corpo transformado. Sua cabeça cresceu desproporcionalmente e seus dedos criaram nadadeiras como as de pato. Sua boca foi alargada e seus dentes ficaram semelhantes a dentes de jacaré.

O jovem ficou então condenado a habitar as águas dos rios Parnaíba e Poti, alternando sua morada a cada seis meses. Diz a lenda que para a maldição quebrar, Crispim tem que sete moças de nome Maria devorar (Fotografia 40).

Fotografia 40 – Monumento do Cabeça de Cuia no Parque Ambiental Encontro do Rios.



Fonte: 180 Graus. Teresina, 2013.

A lenda do *Cabeça de Cuia* narra uma tragédia que é fruto da miséria, das desigualdades sociais e da fome. Uma tradição oral que poderia chegar a nós como uma crítica social acerca da situação de extrema pobreza do povo nordestino e comunidades ribeirinhas, entre outras.

No entanto, Crispim, o jovem que matou a mãe, foi, no imaginário social, mais uma vez transformado em herói, cujo ápice do heroísmo, dizem muitos, será conseguir encontrar Sete Marias Virgens para devorar, comer, no sentido sexual do termo.

Entre os anos de 2014 a 2012, ministrei aulas de Artes para o Ensino Fundamental e Médio, na rede privada de ensino, e não foram poucas as vezes em que, durante as aulas, ao refletirmos sobre nossa cultura e história, sobre a lenda do Cabeça de Cuia, os risos e piadas surgiram sobre o desafio que seria encontrar, nos dias de hoje, sete jovens virgens.

Discursos permeados por ideias machistas que defendem que uma mulher jovem, para ser considerada digna do mínimo de respeito, deve manter-se casta; ou que as mulheres nos dias de hoje são todas vadias, ao assumirem o domínio de seus corpos; que existem “mulheres para trepar e mulheres para casar”; entre tantos outros discursos que legitimam a violência sobre o pensamento e os corpos das mulheres.

Ao falar sobre violência neste estudo, tomo como parâmetro os escritos de Marilena Chauí (1998, p.35), que entende violência como:

[...] uma realização determinada das relações de forças, tanto em termos de classes sociais, quanto em termos interpessoais. Em lugar de tomarmos a violência como violação e transgressão de normas, regras e leis, preferimos considerá-la sob dois outros ângulos. Em primeiro lugar, como conversão de uma diferença e de uma assimetria numa relação hierárquica de desigualdade, com fins de dominação, de exploração e opressão. Isto é, a conversão dos diferentes em desiguais e a desigualdade em relação entre superior e inferior. Em segundo lugar, como a ação que trata um ser humano não como sujeito, mas como coisa. Esta se caracteriza pela inércia, pela passividade e pelo silêncio de modo que, quando a atividade e a fala de outrem são impedidas ou anuladas, há violência.

Em abril de 2014, poucos dias após a ocupação da Rua dos Pássaros, um caso de feminicídio⁵², ocorrido em Tere-

⁵² Informações sobre o caso disponível em: <<https://www.portalodia.com/noticias/policia/corpo-esquartejado-teria-sido-encontrado-em-teresi-na-201101.html>> Acesso em: 16 de abril de 2014.

sina, impactou profundamente alguns integrantes do ocupARTHE e nos fez pensar as práticas artísticas da ocupação da Praça do Poti Velho, inspirando inclusive algumas produções artísticas (Fotografia 41). Ao falar em feminicídio, refiro-me à:

[...] expressão fatal das diversas violências que podem atingir as mulheres em sociedades marcadas pela desigualdade de poder entre os gêneros masculino e feminino e por construções históricas, culturais, econômicas, políticas e sociais discriminatórias [...] Trata-se de um crime de ódio. O conceito surgiu na década de 1970 com o fim de reconhecer e dar visibilidade à discriminação, opressão, desigualdade e violência sistemática contra as mulheres, que, em sua forma mais aguda, culmina na morte. Essa forma de assassinato não constitui um evento isolado e nem repentino ou inesperado; ao contrário, faz parte de um processo contínuo de violências, cujas raízes misóginas caracterizam o uso de violência extrema. Inclui uma vasta gama de abusos, desde verbais, físicos e sexuais, como o estupro, e diversas formas de mutilação e de barbárie (GALVÃO, 2016, s/p).

A violência nos cerca de Cabeças de Cuia que nos devoram todos os dias, dentro e fora de nossas casas, um constrangimento através do corpo, que, como mostra Bourdieu (1995, p. 137), sobretudo em relação à dominação masculina:

Está suficientemente assegurada para precisar de justificação: ela pode se contentar em ser e em se dizer nas práticas e discursos que enunciam o ser como se fosse uma evidência, concorrendo assim para fazê-lo ser de acordo com o dizer. A visão dominante da visão se-

xual exprime-se nos discursos tais como os ditados, os provérbios, os enigmas, os cantos, os poemas ou nas representações gráficas, tais como as decorações murais, os motivos das cerâmicas ou dos tecidos.

Fotografia 41 – Pintura retratando um caso de feminicídio ocorrido em Teresina, em abril de 2016, sendo adotada em ocupação na Praça do Poti Velho.



Fonte: Acervo coletivo OcupARTHE. Teresina, 2014.

Frente a essa realidade, era preciso ocupar a cidade, as ruas – e não haveria lugar mais adequado para nós do que a Praça do Poti Velho –, para pensar a violência contra a mulher, o *Cabeça de Cuia* enquanto herói, a fim de ressignificar essa narrativa e resistir com/através da construção coletiva de um discurso que:

[...] não é simplesmente produzido e proferido por homens e ao qual seria necessário contrapor um discurso proferido por mulheres, visto que este último poderia (como tem ocorrido)

ser apenas uma versão dos mesmos discursos anteriores sob a ótica feminina. Ao considerá-los discursos masculinos, o que queremos simplesmente notar é que se trata de um discurso que não fala só de “fora” sobre as mulheres, mas sobretudo que se trata de uma *fala* cuja condição de possibilidade é o silêncio das mulheres. (CHAUI, 1985, 43)

3.5.4 *Ocupamos! Resistimos! Avançamos!*

Fotografia 42 – Instalação com barcos de papel faz referência a pescadores do Poti.



Fonte: Acervo coletivo OcupARTHE. Foto: Lina Magalhães. Teresina, 2014.

A ocupação da Praça do Poti Velho, que foi transformada em uma galeria a céu aberto com exposição de telas, ilustrações, fotografias, pôster lambes, instalações e esculturas, aconteceu em um sábado, no dia 25 de maio de 2014. De acordo com o ARTEvista, designer e membro do coletivo OcupARTHE, Francisco Denis Gonçalves:

A Ocupação da Praça do Poti foi feita de maneira pacífica para tratar de um tema antigo, recorrente e muito presente em todo o país infelizmente: a violência contra a mulher. Através da arte, com dança, música, grafitti, poesia, contadores de história para crianças e/ou adultos, confecção de origamis, e tudo aquilo que poderíamos de uma maneira educativa e significativa chamar a atenção e atingir a comunidade, a população em geral, ocupamos a Praça com arte, mas também resistência. Acredito que conseguimos interagir e dialogar com todos da comunidade que por ali transitavam, através de obras que criticavam o machismo, toda falta de respeito e violência contra a mulher (DENIS, 2017).

Na ocasião, convidamos a participar da intervenção o Grupo Cafundó de Contadores de História (Fotografia 43), formado pelos artistas Márcia Evelin, Anna Miranda e Fernando Ferreira, para, através da literatura, dialogar principalmente com as crianças, sobre nossas raízes, tendo algumas lendas da cultura popular e africana como dispositivos.

O Cafundó realiza contação de histórias em *performance*, oficinas de criação literária e da arte de contar, nós acabamos sendo atravessados e contagiados pelo universo interativo e mágico das contações de história em meio a ocupação.

No laboratório de criação, além de se expressar e criar através de desenhos e pinturas, a comunidade era convidada a apreender a técnica de dobraduras e a fazer Tsuros e barquinhos de papel que poderiam ser levados para casa ou fazer parte da instalação que era construída ao longo do dia na Praça. (Fotografia 44A, B, C, D).

Fotografia 43 – Contação de histórias em performance pelo Grupo Cafundó.



Fonte: Acervo coletivo OcupARTHE. Foto: Lina Magalhães. Teresina, 2014.

A instalação contava também com uma série de fotografias (Fotografia 45), retratando moradores, a paisagem e o polo cerâmico do Poti Velho, de autoria da artista visual e fotógrafa Lina Magalhães, na época membro do coletivo ocupARTHE, reproduzidas pelo coletivo para serem expostas na Praça e adotadas por quem passasse por ela, como re-vive Luciane Monturil:

Fotografia – 44 -A) Crianças pintando no laboratório de criação. **B)** Criança expondo obra de arte produzida no laboratório de criação. **C)** laboratório de criação de origamis. **D)** montagem de instalação com origamis.



Fonte: Acervo coletivo OcupARTHE. Foto: Lina Magalhães. Teresina, 2014.

A grande sacada das fotografias do Poti foi o impacto que elas causaram nos moradores da comunidade. As pessoas quando paravam para observar as fotos se viam representadas, se identificavam. Elas viam a beleza que existe ali e que as vezes, no cotidiano, com a correria da vida a gente deixa passar batido. Elas paravam, observavam e se encantavam com a beleza do rio, da luz do sol num fim de tarde, do vizinho ou da vizinha, das artesãs, da galera suja de barro e comentavam com a gente como era massa se ver, ver a beleza do bairro, da comunidade representada naquela foto. Isso trazia contentamento, um lance de identidade, ne? Difícil era quando a pessoa queria levar

logo um monte de foto de uma lapada (risos). Mas o sentido da ocupação é isso né? Ver com outros olhos porque a gente é educada pra não ver a grandeza na simplicidade e a ocupação faz com que a gente reflita sobre isso. É a gente que aprende e é ocupado. Eu sinto saudades (MONTURILA, 2017).

Fotografia 45 – Comunidade observa exposição de fotografias retratando o Poti Velho.



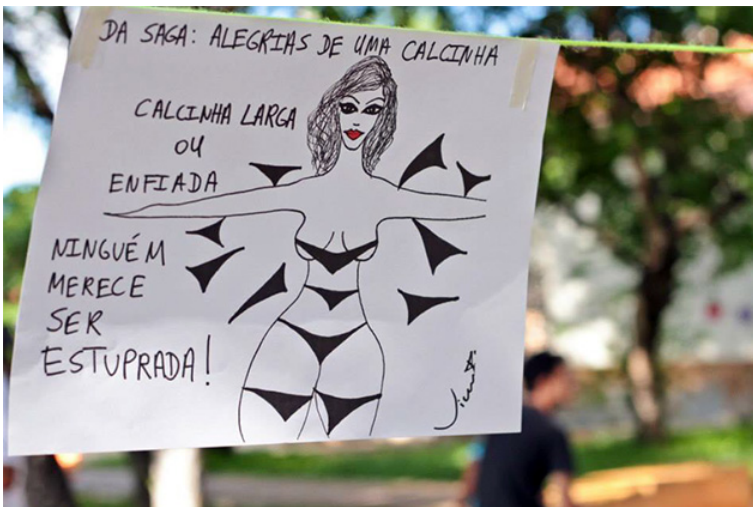
Fonte: Acervo coletivo OcupARTHE. Foto: Lina Magalhães. Teresina, 2014.

Quem também ocupou a Praça do Poti Velho foram as “Alegrias de uma Calcinha” (Fotografia 46), uma série de cartuns criados pelo ARTEvista Vicente de Paula, produzidos em forma de pôster lambes, mas que, ao invés de serem colados, foram espalhados pela praça para serem adotados por quem por ela passasse. Sobre essa saga, Vicente explica:

Na vida atribulada em que vivemos, as questões do nosso ser, do nosso sexo, do nosso gênero são anuladas. E quando toca-se nestas

questões enfrentamos muitas tensões e ainda rupturas de tabus que se atualizam em tempos de retrocesso. Neste sentido, a luta por direitos e liberdade é sempre algo complexo e desgastante. As “Alegrias de uma calcinha” tentam pautar essa nossa luta constante de maneira leve. Tanto que esta série de cartuns foi inspirada num brinde: “Santé! paix dans ton coeur et joie dans ton culotte!” O significado é: “Saúde! Paz no seu coração e alegria na sua calcinha!”. A felicidade de uma calcinha está relacionada à felicidade da mulher, das figuras femininas, todxs que se sentirem e/ou se identificarem como mulher. O objetivo do cartum é brincar com as dores e delícias que acometem o feminino, interagindo e experimentando diversas formas de se comunicar (PAULA, 2017).

Fotografia 46 – Pôster lambe “As alegrias de uma calcinha”, em exposição para adoção.



Fonte: Acervo coletivo OcupARTHE. Foto: Lina Magalhães. Teresina, 2014.

Durante a ocupação foram feitos alguns graffitis na Praça, sob o olhar atento principalmente de crianças e adolescentes. Esses graffitis acabaram servindo de inspiração para produções realizadas por jovens no laboratório de criação – dispositivo – realizado na Praça. (Fotografia 47 A e B). Assim:

As experiências provocadas nas duas intervenções⁵³, que são estéticas e políticas, são capazes de remodelar a comunicação urbana, o que potencializa o uso desses espaços como território de criação e circulação. Nas duas experiências, os artistas afirmam a cidade como território de criação, produção e circulação, articulando fazeres artísticos e políticos. O “político”, a partir do entendimento de Mouffe (2007), é o conjunto de práticas que são também artísticas (SOARES; BARBALHO, 2017, p. 316).

Nesse sentido, concordo que:

[...] as práticas artísticas e culturais são fundamentais como um dos níveis em que se formam as identificações e as formas de identidade. Não se pode distinguir entre arte política e arte não política, porque todas as formas de práticas artísticas, ou contribuem para a reprodução do sentido comum dado – e nesse sentido são políticas – ou contribuem para a sua desconstrução e crítica. Todas as formas artísticas têm uma dimensão política (MOUFFE, 2007 apud SOARES; BARBALHO, 2017, p. 317).

⁵³ O graffiti e o Laboratório criativo.

Fotografia 47 – A) Graffiti sendo produzido durante ocupação pelo grafiteiro Panzer. **B)** Reprodução do graffiti de Panzer feito pelo jovem Raimundo no laboratório de criação.



Fonte: Acervo coletivo OcupARTHE. Teresina, 2014.

A Arte nas ocupações gera atravessamentos, afetações, produz, coletivamente, territórios de sentidos em um movimento de corpos que se desterritorializam e reterritorializam, criando conhecimento e fortalecendo a resistência.

Além das práticas artísticas mencionadas, a ocupação contou, novamente, com a apresentação do Projeto “Fabulah” – música performance -, além da apresentação de víde-

osArt, produzidos não somente por membros do coletivo, como também por outros artistas que dialogavam, através da Arte, com a cidade e as pessoas que a fazem.

A ocupação se estendeu até um pouco mais de 20h, terminando com uma celebração coletiva, em frente à Igreja de Nossa Senhora do Amparo, na Praça do Poti Velho, com apresentação do Tambor de Crioula Manga Crioula (Fotografai 48), embalada pelo movimento das saias e vozes das coreias⁵⁴.

Fotografia 48 – Apresentação do Tambor de Crioula Manga Crioula, em frente à Igreja, da Praça do bairro Poti Velho, em ocupação no ano de 2014.

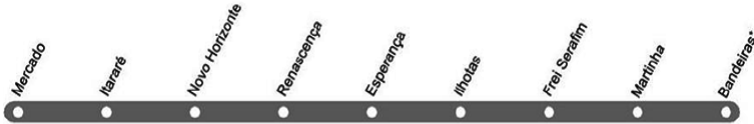


Fonte: Acervo coletivo OcupARTHE. Foto: Lina Magalhães. Teresina, 2014.

⁵⁴ Nome dado às dançarinas que acompanham o Tambor de Crioula e cantam em couro.

3.6 Ocupação do Metrô: uma viagem através da cidade

Imagem 17 – Mapa das estações do Metrô de Teresina, em 2008, antes da inauguração da estação Bandeira, em 2009.



* Em obras



Mercado - Bandeiras

Fonte: Mobilize.org. Teresina, 2008

No percurso da minha investigação, a fim de selecionar as ocupações que seriam sujeitos/atores desta pesquisa etnográfica, uma pergunta foi feita aos meus companheiros: qual foi a ocupação, idealizada pelo ocupARTHE, de maior impacto na sua vida? Por quase unanimidade, salvo aqueles que não participaram da intervenção, a resposta foi a mesma: a ocupação do Metrô. Como afirma Luciane Monturil:

A ocupação mais importante para mim foi a ocupação do metrô, dentro do trem mesmo, especificando, nós ocupamos o nosso único metrô, aqueles três vagões foram ocupados. Pra mim foi uma experiência maravilhosa! Gente eu nunca tinha andado de trem na verdade, eu acho que eu andei pequenininha, mas faz muitos anos, então eu fui andar no metrô de Teresina através do ocuparthe [...] Eu fui caracterizada de uma personagem que eu tenho, a Maria Virgulina, meu objetivo era divertir as pessoas dentro do coletivo, eu puxei até quadrilha (risos) e as pessoas interagem. Eu me lembro que sentei do lado de uma senhora que ia com umas sacolinhas e ela começou a contar

a vida dela no metrô, o cotidiano. Ela pegava o metrô todo dia e ia vender, eu não me lembro o que ela vendia, mas ela vendia alguma coisa ali no mercado central, e ela disse que naquele dia foi bem melhor ir pro trabalho. Eu lembro que tinha pessoas que entravam tristes, cansadas, mas daí quando viam aquela alegria, gente o que é isso, no trem? O dia delas mudava e elas mudaram o nosso dia. Mudaram a minha vida (MONTURIL, 2017).

Diferente das ocupações anteriores, e de todas as outras ocupações de resistência das quais fiz parte, a Ocupação do Metrô não teve uma motivação/inspiração específica. Se ao ocupar a Rua dos Pássaros buscamos chamar atenção para o mercado ilegal de animais que lá existe; se na Praça do Poti Velho refletimos sobre a violência contra a mulher; se criticamos o descaso com o patrimônio e a transformação dos Casarões em estacionamento ao ocupar a Praça da Liberdade; ocupar o Metrô foi, em vários sentidos, uma viagem através da cidade.

Essa viagem, ou viagens, será aqui etnografada a partir da minha experiência e de uma multiplicidade de narrativas apreendidas sobre essa ocupação. Narrativas construídas por subjetividades inventadas no exercício de [re]lembrar a intervenção, seus atravessamentos e afetações, dispositivos e práticas artísticas, sujeitos/atores. Uma experiência da qual nós mesmos saímos transformados.

Assim, ao refletir e descrever a Ocupação do Metrô levo em conta, como ensina Larrosa (1994, p. 48), que “[...] o sentido do que somos depende das histórias que contamos e das que contamos a nós mesmos [...], em particular das construções narrativas nas quais cada um de nós é, ao mesmo tempo, o autor, o narrador e o personagem principal”.

3.6.1 *Embarque nesse trem, vamos re[vi]ver Teresina!*

Fotografia 49 – Registro de moradias ao lado dos trilhos do metrô, na zona sul de Teresina.



Foto: Acervo OcupARTHE. Teresina, 2014.

A ideia de ocupar o metrô surgiu em uma das reuniões do ocupARTHE, onde, em meio a sorrisos, gritaria, divergências, confluências, ideias e afetos, analisávamos as ocupações passadas, problematizávamos a cidade e pensávamos o corpo coletivo, nosso devir.

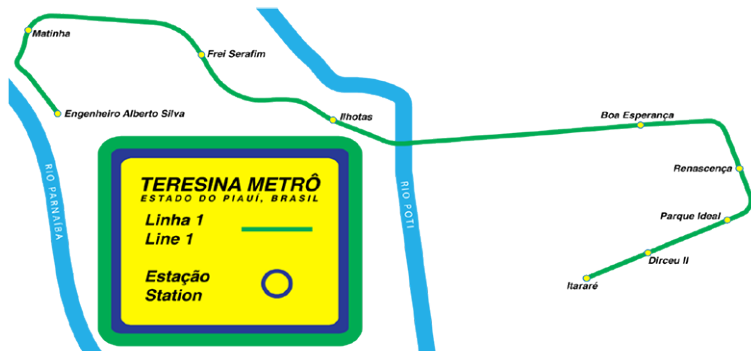
Devo confessar que sem as narrativas dos que comigo constroem esse fazer etnográfico, provavelmente eu não seria capaz de descrever, minimamente, o que foi a ocupação do Metrô de Teresina. Cada sujeito/ator com quem dialoguei para desenvolver esse tópico carrega em si uma viagem particular, inventada a partir dos atravessamentos e experiências singulares com/na ocupação. Sem embarcar em tais

viagens, eu não compreenderia a dimensão que foi ocupar o metrô e, portanto, não estaria qualificada a desenvolver sobre ela uma narrativa.

Porém, antes de falar sobre as experiências com/atravs/ na ocupação, creio ser importante descrever o processo anterior ao “Dia O”⁵⁵. Como era de praxe, após definirmos a data e o lugar ou *não-lugar* da ocupação, fazíamos um mapeamento desse lugar a fim de planejar as práticas artísticas e demais táticas de intervenção.

Dessa maneira, em uma manhã de segunda-feira, 28 de julho de 2014, semana do “Dia O”, Eli Santos, produtora cultural e membro do coletivo, embarcou no terminal Engenheiro Alberto Silva, antiga estação Bandeira, centro da cidade, fazendo todo o percurso – ida e volta –, mapeando as estações e registrando o horário em que o metrô parava em cada terminal. A proposta era que em cada estação, um grupo de artistas adentrassem os vagões performando, cantando, dançando, tocando, recitando poesia, pintando, etc.

Imagem 18 – Linha e estações do Metrô de Teresina.



Fonte: Wikipedia. Teresina, 2016.

⁵⁵ Referência a expressão “Dia D”, que remete ao dia 06 de junho de 1944, data em que as forças aliadas ocuparam a França invadida pelos nazistas. O “D” aqui foi substituído pelo “O” de Ocupação.

O mapeamento mostrou que o sistema de Metrô de Teresina (Imagem18) possui uma única linha, percorrendo um total de 13,5 km entre o terminal do Itararé, na zona sudeste, e o terminal Engenheiro Alberto Silva, no centro da cidade. São oito estações: Itararé, Dirceu II, Parque Ideal, Renascença, Boa Esperança, Ilhotas, Frei Serafim e Matinha; e uma extensão: Engenheiro Alberto Silva. O horário de funcionamento é das 6h às 20h.

Estações mapeadas, horários registrados, o desafio era nos organizar e agregar o maior número possível de ARTEvistas e práticas artísticas para realizar uma intervenção nos três vagões do metrô de Teresina, às 8 horas da manhã de uma quinta-feira, tendo em vista que as pessoas têm compromissos pessoais: trabalho, estudos, exames, supermercados, etc.

Percebemos que além de divulgar a ocupação nas redes sociais⁵⁶, convidando a comunidade a participar da intervenção, era preciso uma ação mais direta junto aos artistas, ativistas, comunicadores, entusiastas. Assim, o coletivo convidou pessoalmente artistas: músicos, fotógrafos, dançarinos, performers, etc, a embarcar nessa viagem (Fotografia 50).

Um encontro foi marcado para definirmos a estação de embarque dos que aceitaram o convite, o que não impedia a participação de outros sujeitos na ocupação. Foram distribuídos também cartazes/convites em pontos estratégicos da cidade, como as Universidades. A notícia da ocupação se espalhou, estávamos prontos para praticar o metrô e transformar aquele *não lugar*, negligenciado e invisibilizado, em espaço de afetos e Arte.

⁵⁶ O ocupARTHE possui uma página na rede social *facebook* e uma conta no *Instagram* através das quais divulga as intervenções do coletivo e convida a comunidade a participar dessas.

Fotografia 50 – Registro de artistas, as 8h, aguardando metrô na estação Dirceu II.



Fonte: Acervo coletivo OcupARTHE. Foto Sid Vitor. Teresina, 2014.

Um *não lugar*, escreve Marc Augé (1994), é “[...] representado pelos espaços públicos de rápida circulação, como aeroportos, rodoviárias, estações de metrô e pelos meios de transporte – mas também pelas grandes cadeias de hotéis e supermercados”. Segundo o autor, o *não lugar* abrange duas realidades complementares, porém, distintas: “espaços constituídos em relação a certos fins (transporte, trânsito, comércio, lazer), e a relação que os indivíduos matem com esse espaço” (1994, p. 87). Assim:

O espaço como prática *dos* lugares e não do lugar procede, na verdade, de um duplo deslocamento: do viajante, é claro, mas também, paralelamente, das paisagens, das quais ele

nunca tem senão visões parciais “instantâneos”, somados confusamente em sua memória e literalmente recomposto no relato que ele faz delas ou no encadeamento dos *slides* com os quais, na volta, ele impõe o comentário a seu currículo (AUGÉ, 1994, p. 80).

Confesso que ocupar o Metrô para mim, frente a ignorância de quem nunca precisou usar aquele transporte, seria um meio para denunciar: a precariedade do transporte público; uma mobilidade urbana em que poucos têm efetivamente o direito de ir e vir; as relações de poder que alimentam as desigualdades e favorecem os interesses do sistema.

Creio que a denúncia tenha ocorrido, mas ao embarcar naquele vagão, ocupado de gente, meu olhar foi deslocado e os interesses e afetações logo se transfiguraram em outras viagens.

[...] A viagem (aquela da qual o etnólogo desconfia a ponto de “odiá-la”) constrói uma relação fictícia entre o lugar e a paisagem. E, se chamarmos de “espaço” à prática de lugares que define especificamente a viagem, ainda é preciso acrescentar que existem espaços onde o indivíduo se experimenta como espectador, sem que a natureza do espetáculo lhe importe realmente (AUGÉ, 1994, p 80).

A ocupação, que aconteceu no dia 31 de julho de 2018, teve início às 8h, na Estação do Itararé, quando a ARTEvista Eli Santos e os dançarinos Eliesson Marques e Gustavo B. (Fotografia 51), deram início a nossa(s) viagem(ns)m.

Fotografia 51 – Artistas levam o Breakdance para dentro dos vagões do Metrô.



Fonte: Acervo coletivo OcupARTHE. Foto: Lina Magalhães. Teresina, 2014.

Sobre a reação dos passageiros quando Eliessom e Gustavam começaram a dançar dentro do vagão do Metrô, apresentando passos de breakdance⁵⁷, Eli Santos (Fotografia 52) comenta:

Vêi foi um lance muito louco. Imagina aí você tá de manhã cedo, dentro do metrô, e de repente, do nada, dois caras começam a dançar jogando as pernas pra um lado e pro outro, virando de ponta a cabeça, isso com o metrô em movimento? (risos) Lógico que as pessoas faziam cara de espanto, algumas até se afastavam, acho que com medo dos meninos caírem por cima (risos). Mas mana, daí começavam as risadas, aquelas de quem tá gostando sabe?

⁵⁷ Estilo de dança de rua, parte da cultura Hip Hop criada em Nova York na década de 1970.

Eu ficava observando as expressões faciais, os olhares, olhares admirados, e os meus olhinhos brilhavam também. Aí alguém perguntava o que era aquilo, outro queria saber se era alguma filmagem, se era arte e que arte era. A gente então explicava que era uma ocupação, feita por um coletivo, com objetivo tal. E cada vez que alguém entrava, fosse passageiro ou a galera ocupando, parecia que começava uma outra viagem. Na verdade, em cada vagão parecia que tava rolando uma viagem diferente, e tava né? Foi mágico, eu sempre digo que a gente tem que fazer de novo (SANTOS).

Fotografia 52 – A agitadora cultural Eli Santos na ocupação do Metrô de Teresina.



Fonte: Acervo coletivo OcupARTHE. Foto: Lina Magalhães. Teresina, 2014.

Na estação seguinte, Dirceu II, embarcaram os músicos Sid Vitor e Rafael Franco, tocando guitarra e pandeiro; a fotógrafa Monique Veloso, que fez registros fotográficos da intervenção; e os artistas visuais Dan Bandeira e Eduardo Santana, que realizaram *live paints*, pinturas ao vivo, dentro do vagão (Fotografia 53 A e B).

Fotografia 53 – Pintura ao vivo durante ocupação no metrô de Teresina.



Fonte: Eduardo Santana. Teresina, 2014.

A proposta desses artistas, no entanto, não era apenas produzir uma pintura ao vivo dentro de um vagão em movimento, sob os olhares atentos e curiosos dos passageiros e demais viajantes, mas fazer isso através e com a participação deles, que eram convidados a intervir, deixar suas marcas e expressões nas pinturas, criando assim uma arte coletiva (Fotografia 54).

Fotografia 54 – Pixiti intervindo em obra de arte criada por Dan Bandeira.

Fonte: Acervo coletivo OcupARTHE. Foto: Dan Bandeira. Teresina, 2014.



Ocupei o metrô na Estação dos Trilhos, terminal Frei Serafim, acompanhada por um grupo de pessoas, até então desconhecidas, que receberam e atenderam nosso convite para participar da ocupação através das redes sociais.

No terminal Frei Serafim, embarcaram também o fotógrafo Danilo Drummond e a estudante de Ciências Políticas Carolina Carreiro, que passaram a documentar a ocupação através de fotografias e filmagens; a advogada e artista plástica Flávia Barreto, que dentro do vagão assumiu a persona Pixiti; e o poeta agitador cultural Kilito Trindade, recitando e distribuindo “Poesia Tarja Preta” (Fotografia 55 A e B).

Fotografia 55 – A e B) Poesia ocupa metrô de como ato de resistência.



Fonte: Acervo coletivo OcupARTHE. Foto: Lina Magalhães.

Na estação seguinte, Matinha, foi a vez de o metrô ser ocupado pelos, na época estudantes de Artes Visuais, hoje Arte Educadores, Danilo Cunha e Neza Nobrega. A dupla entrou buscando subverter a ordem e impactar os passageiros através de uma *performance* (Fotografia 48) que chamava atenção para a violência contra a mulher e quebrando os padrões de gênero. Sobre a experiência, Danilo⁵⁸(2017) recorda:

“Ei, bora gerar no movimento! Te quero no metrô!” Já tinha participado de umas duas ocupações mais ou menos com a Lu. O Ocuparthe já não me era estranho, andávamos grudados em uns projetos da Ufpi. Mas num metrô?! Diacho que a gente vai fazer ali?! Mulher de poucas palavras e muita ação, ela já foi me intimando a chocar...afinal, arte é pra tirar a gente da caixinha. Nesse período da minha vida tava meio que curtindo uns personagens femininox de uma disciplina de teatro, andava me travestindo em casa e na universidade. Aí bolamos de usar isso pra remexer com o povo do metrô e puxar a sardinha pro abuso sexual nos transportes públicos, algo que nunca sofri, mas que me repudia ao extremo...tinhamos um norte aí! Cheguei na Lu e joguei minha ideia: vamos montar uma cena de assédio no coletivo! Ela achou massa e ja convidei nossa amiga Neza Nóbrega, que ficou encarregada de encarnar o assediador, nosso predador sexual. Encenamos de uma forma mais cômica do que eu gostaria, mas chamamos a atenção... conseguimos tirar nosso povo da caixinha por uns 10 minutos.

⁵⁸ Entrevista via whatsapp. Dezembro de 2017.

Fotografia 56 – Performance sobre assédio sofrido por mulheres em transportes coletivos.



Fonte: Acervo coletivo OcupARTHE. Teresina, 2014.

No terminal Engenheiro Alberto Silva, os vagões foram tomados pelo som da Fabulahe uma quadrilha improvisada pela artista multifacetada Luciane Monturil. Nesse terminal, embarcaram músicos, artistas visuais, entusiasta da ocupação, e a fotógrafa Lina Magalhães, que havia feito registros da “enquanto o metrô não vem”, nome dado a intervenção feita por esses artistas enquanto aguardavam a chegada e o embarque no metrô (Fotografia 57 A e B).

A proposição consistia, inicialmente, em realizar um percurso completo, a partir do terminal Engenheiro Alberto Silva. No entanto, alguns subverteram o itinerário e deram duas ou mais voltas re[vi]vendo a cidade, seguindo outras direções, contagiados pelo movimento rizomático de corpos que se entrelaçavam, se escondiam e se encontravam nas paisagens ali construídas.

Fotografia 57 – A) Luciane Monturil canta acompanhada pela musicista Amara Meneses, **B)** Luciane Monturil puxa quadrilha dentro do metrô de Teresina.



Fonte: Acervo coletivo OcupARTHE. Foto: Lina Magalhães

As ocupações de resistência não seguem padrões, não têm modelos definidos, formas fechadas, caminhos certos. Como o rizoma (DELEUZE; GUATTARI, 2011), são linhas de fuga que escapam da tentativa totalizadora e abraçam novas e outras formas de articulação e criação de conhecimento. “[...] um modelo de resistência ético-estético-político, trata-se de linhas e não de formas [...] Pesadelo do pensamento linear, não se fecha sobre si, é aberto para experimentações,

é sempre ultrapassado por outras linhas de intensidade que o atravessam” (TRINDADE, 2016, s/p).

Dessa maneira, as práticas artísticas como tática de resistência nas ocupações coletivas são rizomáticas, linhas de intensidade que se multiplicam e se desterritorializam através do/e com o público, com quem cria conexão e novos territórios. São dispositivos para apreender o novo, criar, ousar, devir.

3.6.2 *Arte sobre Trilhos*

Ao analisar a ocupação do Metrô, cartografei as seguintes práticas artísticas:

- a) *Live paint* – pintura ao vivo, realizada na presença do público, no caso da ocupação descrita, com a interação desse;

Fotografia 58 – Live paint (pintura ao vivo), por Dan Bandeira.



Fonte: acervo coletivo OcupARTHE. Teresina, 2014.

- b) *Performance* – expressão em que o corpo é a arte e o artista;

Fotografia 59 – Performance por Pixiti.



Fonte: acervo coletivo OcupARTHE. Teresina, 2014.

- c) *Poesia Traja Preta* – recitada como cura para a loucura da vida sem poesia;

Fotografia 60 – Poesia Tarja Preta por Kilito Trindade.



Fonte: acervo coletivo OcupARTHE. Teresina, 2014.

d) *Dança* – breakdance, dança de rua;

Fotografia 61 – Dança de rua por Gustavo B.



Fonte: acervo coletivo OcupARTHE. Teresina, 2014.

e) *Música* – uma Fabulah com solos de guitarra;

Fotografia 62 – Música por Sid Vitor e Fabulah.



Fonte: acervo coletivo OcupARTHE. Teresina, 2014.

f) *Pôster lambe* – colamos no metrô;

Fotografia 63 – Pôster lambe por OcupARTHE.



Fonte: acervo coletivo OcupARTHE. Teresina, 2014.

g) *Sticker* art – adesivos do P.S.

Fotografia 64 -A e B – Stikers por @pessoa_silva .



Fonte: Acervo coletivo OcupARTHE. Teresina, 2014.

Inserir tais práticas artísticas no cotidiano dos usuários do metrô, maquinistas e passageiros, provoca fissuras e desvios na ordem social, transgride as leis do lugar, subverte o sistema. É um ato político, uma tática de resistência que visa, além de uma denúncia, uma transformação.

Uma prática política que persiga a subversão da subjetividade de modo a permitir um agenciamento de singularidades desejanças, deve investir o próprio coração da subjetividade dominante, produzindo um jogo que a revela, ao invés de denunciá-la. Isso quer dizer que, ao invés de pretendermos a liberdade [...] temos de retomar o espaço da farsa, produzindo, inventando subjetividades delirantes que, num embate com a subjetividade capitalista, a façam desmoronar (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 30).

Ocupar o metrô foi re[vi]ver Teresina, lançar outro olhar através da cidade. Olhar entre fissuras e brechas, além das janelas e ver outras tantas cidades, territórios geográficos e de sentidos, por nós negligenciados, pelo sistema invisibilizados. Uma Teresina que vive o metrô no cotidiano para ir ao trabalho, à escola, ou às compras no centro da cidade. Uma Teresina de jovens que sentem e fazem arte de rua, na rua, sem os holofotes dos artistas pops da zona nobre. Uma Teresina do maquinista que, ao final do dia, chega exausto e já não consegue apreciar as paisagens. Uma Teresina que corre ao longo da linha de trem, além da realidade da maioria dos integrantes dos coletivos de Arte. Uma Teresina que nos tira da zona de conforto e causa embaraço. Uma Teresina que me desconstrói e me ocupa porque reXiste.

Um veículo dentro de um outro veículo. Confesso sem medo, foi sim, foi sináptico medular; a linguagem poética n(d)um coletivo de ferro e de força transitando por dentro de vertebras e (f)osso. Aquela sequência de vagões, não vazios, mas, sim, (pré)ocupados com vidas e com o ir e vir do sentido da mensagem de que o central e o periférico se comunicam, consti-

tuía, ali, literalmente em movimento, a base de um movimento, uma coluna de ocupação e arte – OCUPARTE – um fio condutor de um diálogo entre artes, artistas e comunidades; um sinal de que é possível sim, realizar movimentos culturais por vias alternativas (TRINDADE, 2018)⁵⁹.

⁵⁹ Prosa Poética resposta sobre: o que foi a ocupação do Metrô de Teresina? Por Kilito Trindade, poeta, ambientalista, ARTEvista, membro do coletivo OcupARTHE. Teresina, 2018.

4 A ARTE COMO TÁTICA COLETIVA DE RESISTÊNCIA

A arte é o que resiste: ela resiste à morte, à servidão, à infâmia, à vergonha.

Gilles Deleuze

A arte não pode mudar o mundo, mas pode contribuir para a mudança da consciência e impulsos dos homens e mulheres, que poderiam mudar o mundo.

Herbert Marcuse.

4.1 Arte é Vida!

Em *A Invenção do Cotidiano*, Michel de Certeau (2008, p.101) afirma que a “tática é a arte do fraco”, antagônica à estratégia que está organizada e ligada ao poder, é determinada pela ausência deste. Esse fraco de quem Certeau fala não é, no entanto, um ser fragilizado, debilitado, submisso, sem condições de resistência – muito pelo contrário –, mas aquele que, dentro das relações sociais e de poder, está do lado em que a corda tende a arrebentar mais fácil. Fracos, nessa perspectiva, são todos aqueles oprimidos, violados e violentados, subalternizados pelo sistema capitalista, que favorece as desigualdades e marginaliza as denominadas minorias sociais⁶⁰, como mulheres, negros, homossexuais, povos in-

⁶⁰ Compreendida como as coletividades discriminadas, marginalizadas e estigmatizadas que, mesmo não constituindo, necessariamente, a maioria

dígenas, etc, bem como aqueles cujos ideais, modos de ser e viver divergem dos interesses dos sistemas dominante e da normatividade.

Nesse sentido, grupos desviantes (VELHO, 2015) como LGBTTI, ciberpunks, feministas, ambientalista, anarquistas, movimentos sociais e coletivos, utilizam a tática como um mecanismo de resistência, [...] “um movimento dentro do campo de visão do inimigo [...] e no espaço por ele controlado” (CERTEAU, 2008, p100), pois, a tática:

[...] opera golpe por golpe, lance por lance. Aproveita as “ocasiões” e delas depende, sem base para estocar benefícios, aumentar a propriedade e prever as saídas. O que ela ganha não se conserva. Este não-lugar lhe permite sem dúvida mobilidade, mas numa docilidade aos azares do tempo, para captar no vôo as possibilidades oferecidas por um instante. Tem que utilizar, vigilante, as falhas que as conjunturas particulares vão abrindo na vigilância do poder proprietário. Aí vai caçar. Cria ali surpresas. Consegue estar onde ninguém espera. É astuciosa.

A partir dessa perspectiva, inspirada na maneira em que Certeau (2008) pensou as práticas cotidianas dos consumidores como tática, penso aqui as práticas artísticas coletivas como táticas de resistência que:

Talvez respondam a uma arte imemorable, que não apenas atravessou as instituições de ordens sócio-políticas sucessivas, mas que remonta bem mais acima que nossa história e liga com estranhas solidariedades o que fica

numérica de uma população, são socialmente excluídas e enfrentam diversas formas de desigualdade social, como, no caso do Brasil, o direito a livre educação e lazer, por exemplo.

aquém das fronteiras da humanidade. Essas práticas apresentam com efeito curiosas analogias, e como imemoriais inteligências, com as simulações, os golpes e manobras que certos peixes ou certas plantas executam com prodigiosa virtuosidade. Os procedimentos desta arte se encontram nas regiões remotas do ser vivo, como se vencessem não apenas as divisões estratégicas das instituições históricas, mas também o corte instaurado pela própria instituição da consciência. Garantem continuidades formais e a permanência de uma memória sem linguagem, do fundo dos mares até as ruas de nossas megalópoles (CERTEAU, 2008, p.104).

Denomino de práticas artísticas os “modos de fazer” dos ARTEvistas que atuam nas ocupações por mim etnografadas, analisando em meus estudos as Artes Visuais, delimitando as seguintes expressões: graffiti, pôster-lambe e *performance*, considerando que a arte contemporânea se caracteriza pela ruptura com padrões preestabelecidos, pela interação de mídias diversas, por sua potência criativa e possibilidades de comunicação, afetação e diálogo com o público, uma vez que:

O status econômico e sociocultural do final do século XX, o desenvolvimento das mídias com tecnologias transformadoras e interativas, a desterritorialização causada pela globalização e a consciência ecológica são fatores essenciais na produção artística do início do século XXI, que comporta uma gama de estilos e tendências. Algumas sinalizam certo retorno ao cooperativismo, valorização do espírito comunitário e da crítica social, inaugurando um conceito pluricultural, irônico, que visa a destruição do individualismo da arte moderna,

promovendo a reconstrução de uma arte compartilhada por todos pelo tema, pela forma e pelo conteúdo (ROSA, 2012, p 340).

Ao falar em potência criativa, estou falando de movimento, transformação, ressignificação, de novas e/ou outras possibilidades de criação, de linhas de fuga que permitem escapar dos padrões impostos e da normatividade a partir de práticas artísticas como o graffiti, pôster-lambe e a *performance*. Levo em conta que a potência é, em si mesma, sempre vontade de mais potência (NIETZSCHE, 1968).

Assim, uma vez na rua, o artista transborda através da cidade onde paredes, edifícios, postes, pontes, asfaltos, muros e todo o suporte existente parece não ser o suficiente para caber o que queremos⁶¹ expressar, fazer nosso grito ecoar, nossas cores se multiplicarem transformadas em traços, rimas, protestos, denúncias, afetos, resistência, revolução diária.

A potência existe a partir das diferenças como uma *força do Ser* (LINGIS, 2003, p16). Essa força – que é potência – impulsiona as práticas artísticas e as táticas de resistência nas ocupações coletivas, pois [...] “não há nada que seja potência absoluta, potência solitária” (LINGIS, 2003, p 19), abrindo brechas, fissuras, buracos no que está radicado, criando novas potências e afetações.

A afetação é aqui entendida como o movimento de transformação em que, através dos estímulos –externos e internos – recebidos, os sujeitos transbordam e têm seus corpos e mentes modificados. A maneira como somos afetados pode diminuir ou aumentar a nossa vontade de agir.

⁶¹ Uso aqui a 3ª, pois falo não somente por mim, mas também por minhas companheiras e companheiros, artistas de rua e de luta, divergentes e resistentes.

Durante todo o tempo em que o corpo humano estiver afetado de uma maneira que envolva a natureza de algum corpo exterior, a mente humana considerará esse corpo como presente [...] e, conseqüentemente [...], durante todo o tempo em que a mente humana considerar um corpo exterior como presente [...] o corpo humano estará afetado de uma maneira que envolve a natureza desse corpo exterior. E, portanto, durante todo o tempo em que a mente imaginar aquelas coisas que aumentam ou estimulam a potência de agir de nosso corpo, o corpo estará afetado de maneiras que aumentam ou estimulam sua potência de agir (SPINOZA, 2009, p. 55).

A Arte que me atravessa, sobre a qual me debruço nesse estudo, é esse corpo exterior que afeta e é afetado, é potência criativa nas ocupações onde os espectadores – a comunidade – são compreendidos como propositores e produtores de conhecimento e não apenas consumidores e observadores passivos. É uma Arte coletiva, libertária⁶² e plural.

Antes de apresentar cada uma das práticas supracitadas, chamo mais uma vez atenção para o fato de que tais expressões serão analisadas não sob uma perspectiva estética, mas enquanto proposições e potência criadora das/nas ocupações em questão. Para Luciane Monturil, artista visual, performer e membro do coletivo OcupARTHE:

As proposições artísticas que levamos para as ocupações têm que ser capaz de interagir com as pessoas, com a cidade, com quem pela ocupação passar. É uma forma inclusive de fazer as pessoas ficarem, ocuparem junto,

⁶² Que almeja uma transformação social autogestionada e baseada na participação coletiva.

serem também propositoras, artistas, produtoras de arte e de conhecimento. As pessoas têm muito a ensinar, todas elas. Aqui, em Teresina, a gente tem a mania de achar que o público tem que ficar de um lado e o artista de outro, em cima do palco, num pedestal, már mininu! Pode prestar atenção e ver que as pessoas não se sentem a vontade de ir num Teatro, por exemplo. Aí vem esses gestores com discursos prontos falando em democratização da cultura e fica tudo concentrado nos mesmos espaços, girando em torno das mesmas pessoas. É panelinha, tu sabe. Tem que se falar, falar não, fazer é uma democracia da cultura. Ocupar com Arte é uma forma de fazer essa democracia. A gente vê cada criança talentosa nessas ocupações rapaz, eu fico impressionada. Então a gente incentiva e ensina o que aprendeu na universidade, na vida, mas sabendo que tem troca né? Porque a gente aprende também e muito. E isso é resistência e é bonito não porque é arrumadinho, ajeitadinho, ordenado, até porque tem muito é bagunça, desordem (risos), mas uma desordem que gera⁶³ e daí é bonito porque acaba sendo sempre massa e faz a gente se sentir vivo. E eu tenho pra mim que é pra isso que serve a arte, pra gente se sentir vivo e viver. (MONTURIL, 2017).

As trocas de experiências, vivências, atravessamentos que ocorrem nas ocupações, onde a participação do público é primordial, pois sem ele esse movimento faria pouco ou nenhum sentido, são potências criadoras de afeto e nos transformam enquanto sujeitos coletivos e me transforma como indivíduo. Me faz sentir viva e viver uma [...] “ideia de

⁶³ Gíria que significa criar, produzir, fazer acontecer.

vida ao longo de trilhas, ou caminhadas; a primazia do movimento [...]; as perspectivas divergentes da terra como solo de habitação e planeta distante” (INGOLD, 2015, p 12).

Nas ocupações etnografadas, a comunidade é instigada a se perceber também como ocupante e se deixar envolver pelos fios que vão sendo tecidos, que se entrelaçam e se atravessam, sendo não mais sujeito/observador e sim sujeito/ator. Assim, a participação da comunidade se dá desde o processo de montagem da intervenção urbana – realizada sempre com a presença do público –, passando pela leitura de poesias, discursos de protestos até surpreendentes espetáculos de canto, dança e/ou *performances*.

Nos laboratórios de criação (Fotografia 57) através de práticas artísticas como pintura, graffiti, confecção de cartazes, etc, são produzidas obras de arte que passam a fazer parte do acervo da exposição montada na *galeria a céu aberto* que emerge no seio do espaço ocupado, o lugar praticado (CERTEAU, 2008), cuja paisagem é transmutada pela potência criativa da ação coletiva. Dessa forma, a vida passa a ser tecida na paisagem da mesma maneira em que as paisagens são tecidas em vida, em um movimento contínuo e infundável onde a Arte opera afetando e sendo afetada, é resistência.

A Arte da resistência é subversiva, questionadora e incômoda. É cria da revolução diária dos “fracos” – de quem nos fala Certeau (2008) – que a utiliza como tática na busca de uma efetiva – e por que não afetiva? – transformação política e social. Emerge na grande maioria das vezes nas zonas periféricas, marginalizadas e invisibilizadas, nas ruas onde são tecidos os fios condutores e os afetos citadinos, na TAZ (Zonas Autônomas Temporárias), territórios livres que permitem que todos conheçam e produzam (BEY, 2004).

Fotografia 65 – Laboratório de criação a céu aberto em ocupação realizada pelo coletivo OcupARTHE na Rua dos Pássaros. Teresina, Piauí, abril de 2014.



Fonte: Acervo Coletivo OcupARTHE

Sabe-se que ser tática de resistência e ação política não são as únicas finalidades da Arte, assim como também não é de lei que todo artista se transforme em um ARTEvista. Saliento, porém, que, no presente estudo, a Arte é analisada a partir de sua função política e social, como tática de resistência cujo conteúdo e mensagem são mais importantes do que a forma em que se apresenta.

Nesta análise, meu olhar e fazer antropológico são conduzidos pelo diálogo com Tim Ingold:

[...] fundado na convicção de que é insustentável a convenção segundo a qual a Antropologia se empenha em observar e descrever a vida tal como a encontramos, mas não em mudá-la, ao passo que a arte e a arquitetura têm a liberdade de propor formas nunca an-

tes encontradas, sem terem que primeiro observar e descrever o que já está aí. A verdade é que as proposições da arte e da arquitetura, na medida em que tenham força, devem estar fundamentadas em uma profunda compreensão do mundo vivido, e, inversamente, que os relatos antropológicos das múltiplas maneiras pelas quais a vida é vivida não teriam nenhum proveito se não fossem levados a basearem-se em inquéritos especulativos acerca de quais sejam as possibilidades de vida humana. Portanto, arte, arquitetura e antropologia têm em comum o fato de observarem, descreverem e proporem (INGOLG, 2015, p 11).

Durante todas as páginas aqui escritas, busco contribuir com a invenção de um conhecimento a partir de uma Arte que cria afetos, de uma Antropologia do “Estar Vivo”, que creio só ser possível através de ação política, da resistência e coletividade, levando em conta a importância das ocupações coletivas para a compreensão da cidade e das novas dinâmicas e movimentos na/da sociedade contemporânea, acreditando que:

Pode ser desenvolvida com primor, toda uma epistemologia da revolta, realizadas pelos críticos do método científico, pensadores marginais, filósofos de rua, cientistas libertadores, nômades psíquicos, aventureiros anarquistas, punks e cyberpunks, psiconautas e neurohackers, libertários da causa animal, rejeitados de autoridade, teóricos da liberdade, suicidas acadêmicos, periféricos do intelecto, vagabundos iluminados, vadias subversivas, cada qual acrescentando sua parte prática à teoria crítica. (FREITAS, 2013, p. 06).

As ocupações, desde os anos 1960, período do movimento da contracultura, desenvolvem um sistema de troca de informações que envolvem atividades alternativas e informais onde as linguagens artísticas se fazem presente como uma tática de resistência, [...] “realizando um forte escambo de conhecimentos variados e contatos libertários entre grupos de diferentes subculturas marginais e underground que se compartilham no espaço da liberdade que eles ocupam” (FREITAS, 2013, p. 03).

Dessa forma, é na rua, entendida agora também como um espaço da Arte, da invenção de conhecimento, de trocas e atravessamentos coletivos, que as táticas de resistência se expressam e se fortalecem na contemporaneidade.

As ruas interligam os espaços de liberdade ao sabor das situações revolucionárias. Muitas lições ensinadas pelo mundo não são dadas nas escolas e jamais são esquecidas. As ruas também são canais por onde fluem todos os tipos de informação subversiva e de conhecimentos insurgentes. As ciências alternativas e os saberes libertários encontram nas ruas as suas fontes de inspiração (FREITAS, 2013, p. 05).

4.2 A Arte para além da estética, uma ação política que cria afetos

O que é Arte? Muitas e muitas foram as vezes que, ao longo da minha vida, enquanto estudante, educadora, artista e ARTEvista me perguntaram, e eu mesma me pergunto: o que realmente é ARTE? Responder tal questionamento sempre me pareceu por demais pretencioso, uma vez que defendo a importância da subjetividade na construção de

conhecimentos, a pluralidade dos discursos e narrativas, a multiplicidade de olhares e saberes.

Dessa forma:

Dizer o que seja arte é coisa difícil. Um sem-número de tratados de estética debruçou-se sobre o problema, procurando situá-lo, procurando definir o conceito. Mas se buscarmos uma resposta clara e definitiva, decepcionamo-nos: elas são divergentes, contraditórias, além de frequentemente se pretenderam exclusivas, propondo-se como solução única (COLI, 2013, p. 07).

Sabe-se, no entanto, que as mais antigas obras de Arte da qual o homem tem conhecimento – dois pequenos bastões entalhados em ocre, encontrados na caverna Blombos (Fotografia 66), no litoral sul do Cabo, na África do Sul – datam de 77.000 a.C (FARTHING, 2011, p.16) e que, diferente do que ensinam a grande maioria dos livros de História e História da Arte a que temos acesso e que insistem em propagar uma visão eurocêntrica de mundo, “a história da arte não é uma evolução da história do primitivo para o sofisticado, nem do simples para o complexo – mas uma história das formas variadas que a imaginação assumiu na pintura, escultura e arquitetura” (STRICKLAND, 2004, p. 02) e, acrescento aqui, outras várias linguagens e expressões artísticas surgidas mais recentemente como as instalações, *performances*, ready-mades⁶⁴, *happening*⁶⁵ e graffiti, por exemplo. Dessa maneira:

⁶⁴ Objetos manufaturados transformados em obra de arte por escolha do artista, assim denominados por Marcel Duchamp. Os primeiros foram criados pelo artista em 1913, em Paris, destacando-se entre eles a *Roda de bicicleta*. (ROSA, 2012, p 298).

⁶⁵ Termo criado no fim dos anos 1950 pelo americano Allan Kaprow (1927-2006) para designar uma forma de arte que combina artes visuais e um teatro *sui generis*, sem texto nem representação. Nos espetáculos, distintos

As obras de arte expressam um pensamento, uma visão do mundo e provocam uma forma de inquietação no observador, uma sensação espacial, uma vontade de contemplar, uma admiração emocionada ou uma comunicação com a sensibilidade do artista. A este conjunto de sensações chamamos de experiência estética. (OLIVEIRA; GARCEZ, 2001, p. 11)

Fotografia 66 – Pedaco de ocre vermelho inciso com padrões geométricos, encontrado na caverna Blombos, África do Sul. Fechado entre 70.000 e 100.000 anos aC.



Fonte: Julia Bourke. 2014⁶⁶.

A experiência estética, assim como a visão de mundo que o artista expressa, é motivada pelo tempo, espaço e meio cultural em que ele está inserido. Diante dessa perspectiva, a visão de mundo retratada na Arte no Brasil nem sempre

materiais e elementos são orquestrados de forma a aproximar o espectador, fazendo-o participar da cena (ROSSI, 2013, p. 92).

⁶⁶ Disponível em < <https://doinghistoryinpublic.org/2014/04/11/daniel-s-mails-on-deep-history-and-the-brain/>>

será a visão que apresento neste trabalho como pesquisadora e artista – problematizadora e inquieta –, uma vez que o mercado da Arte⁶⁷, assim como toda a estrutura social, política, econômica e ideológica brasileira, é pautado pela lógica do sistema capitalista e sofre forte influência norte-americana e europeia.

Assim, alguns artistas e coletivos de artistas, ao serem cooptados pelo mercado sob a ótica do sistema, passam a reproduzir em suas obras os interesses desses. Seus projetos acabam por refletir uma visão de mundo excludente e eurocêntrica – há casos em que o artista acredita em tais visões –, negligenciando as raízes culturais brasileiras compreendidas, geralmente, como um tema ainda exótico e distante.

Essa relação Arte e artista, artista e mercado da Arte, mercado da Arte e público, público e Arte, tende a ser sempre conflituosa, pois:

Em uma sociedade complexa, moderna, os mapas de orientação para a vida social são particularmente ambíguos, tortuosos e contraditórios. A construção da identidade e a elaboração de projetos individuais são feitas dentro de um contexto em que diferentes “mundos” ou esferas da vida social se interpenetram, se misturam e muitas vezes entram em conflito (VELHO, 2013, p. 107).

Em um país onde a Educação e a Saúde Pública são precarizadas, os índices de desigualdade social⁶⁸ e econô-

⁶⁷ O consumo da obra/objeto de Arte é fundamental para os artistas e não seerei hipócrita de não reconhecer a importância da venda de Arte para esses que precisam pagar suas contas, ter acesso a materiais para produzir e até mesmo financiar seus projetos artísticos.

⁶⁸ Disponível < <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2017/11/30/Como-est%C3%A1-a-desigualdade-de-renda-no-Brasil-segundo-o-IBGE>>. Acesso em 07 de janeiro de 2018.

mica⁶⁹ são vergonhosos⁷⁰ e a maior parte da população não tem acesso ao lazer, consumir⁷¹ Arte – no sentido de comprar – é um luxo que faz parte da realidade de uma minoria economicamente abastada que, ao adquirir uma obra de Arte, privilegia o que é Pop e financeiramente rentável.

Mas quem legitima o que é Pop e rentável? O sistema capitalista! A grande mídia que dita o que deve/pode ser consumido; os críticos de Arte, muitas vezes formados/especializados em Universidades fora do país e que quase nada conhecem sobre o fazer artístico periférico e de grupos divergentes; os Cursos de Belas Artes que enaltecem a arte contemporânea produzida na Europa e ignoram os artistas de rua brasileiros, salvo um pequeno grupo de famosos como os irmãos Otávio e Gustavo Pandolfo, OsGêmeos, que começaram a ganhar notoriedade especialmente partir de 1999⁷², quando participaram de uma exposição coletiva em Munique, na Alemanha.

No Brasil, a primeira exposição individual da dupla ocorreu em 2004, na Estação da Luz, em São Paulo, um ano após a primeira exposição individual de suas carreiras, realizada na *Luggage Store Gallery*, em São Francisco, nos Estados Unidos.

⁶⁹ O coeficiente de Gini, que mede a concentração renda, aponta o país como o 10º mais desigual do mundo e o quarto da América Latina, à frente apenas de Haiti, Colômbia e Paraguai. Segundo o levantamento da ONU, o percentual de desigualdade de renda no Brasil (37%) é superior à média da América Latina, incluindo os países do Caribe (34,9%). Disponível < https://brasil.elpais.com/brasil/2017/03/21/politica/1490112229_963711.html > Acessado em 07 de janeiro de 2018.

⁷⁰ Em 2016, o ganho médio de uma pessoa que integra o grupo de 1% mais rico da população era equivalente a 36 vezes do ganho de uma pessoa que integra o grupo da metade mais pobre do país.

⁷¹ Saliento que me refiro aqui ao consumo e mercado específico das Artes Visuais.

⁷² Disponível < <http://www.osgemeos.com.br/pt/biografia/> > Acessado em 08 de janeiro de 2018.

A Arte dos Os Gêmeos, que começaram a desenhar ainda na infância, foi influenciada pelo movimento *Hip Hop* e é fortemente marcada por críticas políticas e sociais (Fotografia 67). Os Gêmeos tiveram, desde o início de suas carreiras nos anos 80, a rua como lugar de estudo e conexão com o público. Atualmente, porém, a dupla mundialmente famosa se dedica a outros projetos:

Fotografia 67 – Arte de Os Gêmeos nas ruas da cidade de São Paulo, Brasil.



Fonte: Morales, 2017.

Nunca deixaram de fazer graffiti, mas, com o passar dos anos, esse universo criado pela dupla, com o qual sonham e se inspiram, ultrapassou as ruas, se transformando numa linguagem própria e em constante evolução com outras referências e influenciado por novas culturas [...] os artistas, hoje reconhecidos e admirados nacional e internacionalmente, usam linguagens visuais combinadas, o improviso e seu mundo lúdico para criar intuitivamente uma variedade de projetos pelo mundo (OSGÊMEOS, 2017).

Os caminhos que os artistas tecem e trilham em suas jornadas são norteados por uma diversidade de fatores, internos e externos, que orientam seus projetos, de Arte e vida, com maior ou menor dimensão política. Não cabe aqui julgar as direções tomadas pelos irmãos OsGêmeos ou quaisquer outros artistas, por mais que esses divirjam totalmente dos meus ideais, mas propor uma reflexão e análise acerca do caráter político da Arte e do uso dessa como tática coletiva de resistência. Para tal, levo em consideração que:

[...] em uma sociedade complexa moderna coexistem n projetos em diferentes graus de desenvolvimento e complexidade, alguns praticamente imperceptíveis, outros explícitos e anunciados. Na medida em que um projeto social represente algum grupo de interesses, terá uma dimensão política, embora não se esgote a esse nível pois a sua viabilidade política propriamente dependerá de sua eficácia em mapear e dar um sentido às emoções e sentimento individuais [...] Os projetos constituem, portanto, uma dimensão da cultura [...] Sendo conscientes e potencialmente públicos, estão diretamente ligados à organização social e aos processos de mudança social. Assim, implicando relações de poder, são sempre políticos (VELHO, 2013, p. 108).

Quero deixar bem claro que ao investigar a Arte como resistência não me detenho a uma discussão aprofundada sobre o conceito de Arte – ampliado e ressignificado ao longo dos anos, talvez no futuro me sinta mais gabaritada para esse embate, mas por hora me proponho a análise sobre práticas artísticas visuais utilizadas como táticas coletivas de resistência nas ocupações pesquisadas.

No estudo – e na vida –, considero a Arte como uma expressão sensível do ser humano que inventa afetos, uma experimentação – que não deve ser confundida com um fazer de qualquer jeito – que possui uma dimensão ética, estética e política. É ação, criação e comunicação de sujeitos, individuais ou coletivos que, a partir do lugar de onde fala, assume uma postura:

Ética, porque indica a decisão do falante de fazer-se responsável por seu discurso; estética, já que reconhece a importância do conteúdo, da forma e dos vínculos específicos que esta cria; e política, porque pretende um lugar no emaranhado das relações contemporâneas (NAJMANOVICH. 2001, p. 08).

É a partir dessa concepção da Arte, em que a estética está para além da concepção filosófica de beleza⁷³ – e afinal, o que é o belo? – que recai minha análise. Uma Arte que rompe com as instituições, que ultrapassa as paredes das grandes galerias e Museus, que [re]cria espaços na cidade – e conseqüentemente na rua –, que pratica os lugares (CERTEAU, 2008) como uma ação política e de resistência. Uma resistência que, como diz Deleuze (2015, s/p):

É uma liberação da vida. E não são coisas abstratas. O que é um grande personagem de romance? Um grande personagem de romance não é tirado da realidade e exagerado. Charlus não é Montesquieu. Não é Montesquieu exagerado

⁷³ Concepção relacionada a emoção e ao prazer que a Arte provoca nas pessoas e que alguns filósofos ocidentais identificam como o prazer do belo ou prazer estético. Tem origem na Antiguidade Clássica onde a Arte tinha por objetivo representar um ideal de beleza e despertar prazeres sublimes. “Trata-se do prazer que sentimos ao apreciar uma música, uma pintura, uma foto, uma dança ... Um prazer diferente do que sentimos quando dormimos bem, comemos uma comida especial ou fazemos amor” (COSTA, 2004, p. 21)

pela imaginação genial de Proust. São potências de vida fantásticas. Por pior que a coisa fique, um personagem de romance integrou em si. É uma espécie de gigante. É uma espécie de gigante, uma exageração da vida. Não é uma exageração da arte. A arte é a produção dessas exagerações. Só a sua existência já é uma resistência ... E isso é resistir. Isso é resistir, não sei. Vemos isso claramente no que fazem os artistas. Quer dizer, não há arte que não seja uma liberação de uma força de vida. Não há arte da morte.

A Arte como resistência cria afetos – e conhecimento – entre os sujeitos/atores e a cidade, a partir do momento em que, através das ocupações, que ocorrem em um processo constante de desterritorialização e reterritorialização, os lugares e não-lugares (AUGÉ, 2012) passam a ser também espaço da política e da liberdade, esta, segundo Hannah Arendt (1988, p. 194):

Antes que se tornasse um atributo do pensamento ou uma qualidade da vontade, a liberdade era entendida como o estado do homem livre, que o capacitava a se mover, a se afastar de casa, a sair para o mundo e a se encontrar com outras pessoas em palavras e ações.

Para Hannah Arendt, a liberdade só ocorre efetivamente no espaço público, no entre-homens, entre sujeitos/atores que possuem a capacidade de agir, conseqüentemente de produzir, [re]criar. Essa capacidade de produção e [re]criação é o que trago aqui como “modos de fazer” (CERTEAU, 2008) das práticas artísticas que investigo, que se apresentam nos espaços públicos como uma ação artística de criação de afetos.

É de toda a arte que seria preciso dizer: o artista é mostrador de afectos, inventor de afectos,

criador de afectos, em relação com os perceptos ou as visões que nos dá. Não é somente em sua obra que ele os cria, ele os dá para nós e nos faz transformar-nos com ele, ele nos apanha no composto. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 227-228).

Nas ocupações os afetos são criados a partir dos atravessamentos com o público que afeta e é afetado pelas obras/objetos de arte expostos na rua que se transmuta em cenário, palco e berço do movimento de intervenção urbana. Afetos que trazem a liberdade do sorriso (Fotografia 68) dos que pela ocupação passam, sentem e de alguma forma ficam, pois deixam ali suas experiências, o conhecimento apreendido e produzido, a potência criativa que nasce das mãos que tecem os fios desse emaranhado coletivo, um trançado de sensações entre corpos desordenados e mentes desprendidas – mesmo que momentaneamente – dos padrões que nos aprisionam.

Fotografia 68 – Registro do sorriso da moradora do Bairro Poty Velho criando afetos e sendo afetada durante montagem de Instalação em ocupação na Praça do Poty Velho.



Fonte: Acervo OcupARTHE. Foto: Lina Magalhães.

O afecto não é a passagem de um estado vivido a um outro, mas um devir não humano do homem. [...] não é uma imitação, uma simpatia vivida, nem mesmo uma identificação imaginária. Não é a semelhança, embora haja semelhança. É antes uma extrema contiguidade, num enlaçamento entre duas sensações sem semelhança [...] (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 224-25).

A partir desses atravessamentos, da criação de afetos percebidos ao investigar as ocupações coletivas realizadas pelo coletivo OcupARTHE, em Teresina, no ano de 2014, entendendo que a Arte nelas é uma tática de resistência e uma forma de se praticar a cidade (CERTEAU, 2008), seus lugares, transformando-os em espaços políticos, coletivos, de resistência e mesmo insurgentes, pois, como argumenta Vicente de Paula:

Arte é resistência, Sim! Partindo da ideia que arte tem a ver com a potência de criar, de gerar, de parir... o novo? Um parto é sempre um parto há milênios... e sempre traz algo novo. É audácia de correr riscos de descobrir... A arte afeta, toca e conseqüentemente aproxima pessoas. Além disso, não consigo imaginar nenhuma ação coletiva, que envolva grande quantidade de pessoas, que não perpassa pela arte. Uma ocupação é sem dúvida uma ação que envolve coletividades e é uma ação política fortíssima que se desdobra em contextos micro e macro... dependendo da reverberação dos envolvidos. Portanto, se faz necessário exercícios de escuta e contato... muitos destes se dão ou são otimizados através da ação artística que se constitui num exercício de liberdade que por mais que seja individual almeja o encontro para que aconteça e ecoe pelo espa-

ço. Neste encontro, são feitas as negociações para que cada um consiga ocupar o espaço como lhe convém. Para se engajar em alguma ação conjunta é preciso estar realmente tocado, sensibilizado. Por isso observo que ela se faz cada vez mais necessária em movimentos políticos que exigem mobilização de grande quantidade de pessoas, sobretudo para organizar o espaço, a pólis, a cidade, a ocupação... Enfim, a mobilização dessas pessoas se dá pela afetação e não mais pela burocracia. A ideia de representação ligada a democracia parece não mais funcionar com o colapso das nossas instituições públicas e políticas, decorrente principalmente da não confiança em representantes. Se não se acredita em representatividade e precisamos nos organizar/coexistir socialmente, como faremos? Imagino que o caminho de afetação, do choque, do contato, que muitas vezes a arte provoca, pode ajudar na construção de novos arranjos e relações. Imagino que seja impossível articular ação políticas coerentes sem articular uma ação sensível, principalmente considerando a atual conjuntura de intolerância, violência e extremismos que vivenciamos e tem nos impedido de conviver e agir juntos. A arte é uma das principais formas de promover essa sensibilização do outro. Não é a única, mas é uma importante ferramenta para acessar pessoas, desenvolver linguagem e sistemas de comunicação e ação que na contemporaneidade clamam por se configurar de forma horizontal. Creio que durante muito tempo a arte serviu para organizar sistemas sensíveis que promoviam relações hierarquizadas. Os tempos são outros e arte também é o desenho da diferença que exige liberdade, igualdade e combate de hierarquias. (DE PAULA, 2017).

Ressalto que não somente as Artes Visuais se fazem presentes nas ocupações enquanto tática de resistência. O Teatro, a Poesia, a Dança, a Música, também são linguagens artísticas que inventam afetos e conhecimento. No entanto, considerando minha formação e prática como artista visual, o tempo para o desenvolvimento da pesquisa, bem como os objetivos propostos e a importância fundamental da coletividade para a pesquisa, o recorte se faz necessário. Dessa forma, abracei o graffiti, pôster-lambe e *performances* por enxergar o potencial gerador dessas expressões que atravessam, comunicam, representam, sensibilizam, subvertem a [des]ordem citadina contemporânea.

4.3 *Graffiti* – comunicação, cores e reXistência urbana

Deus está na latinha de spray.

Você aperta e ele sai em “sprayadas” de tinta. No momento você é você mas você também é o universo. A latinha de spray acaba com todas as divisões: rico, pobre, culto, analfabeto, alto, baixo, gordo, magro, doutor, paciente [...] Deus vive na criatividade e não nos museus [...] Ele vive na latinha de spray e seu culto de beleza não está nas igrejas, mas nos graffitis pintados nos muros da cidade [...] Alelui para o anti-heróis que, ao escreverem seus nomes nos muros, também assinam o nome de Deus.

Aguila, artista plástico.

Extraído do Prefácio de “Por Trás dos Muros: Horizontes Sociais do Graffiti”.

São Paulo, 2015.

Grafite, ou grafito, vem de *graffiti*, plural de *graffitto*, termo italiano usado para denominar “rabiscos” e que de-

signa inscrições feitas nas paredes desde o período da Arte Primeva, encontradas nas tumbas do Egito, passando pela Grécia Antiga e Império Romano, até chegar aos tempos atuais, estando diretamente relacionado a uma linguagem de Arte urbana, subversiva e das ruas.

As raízes da arte de rua podem ser encontradas nas pinturas rupestres que inspiraram tantos artistas modernos, de Picasso a Pollock. Mas foi só no final dos anos 1960 e início de 1970, quando cidades como Nova York e Paris (e, notoriamente, o Muro de Berlim no início dos anos 1980) tornaram-se a tela para uma geração de artistas não legalmente autorizados da guerrilha visual, que a noção de arte de rua começou a ganhar força. Desde então o poder e a popularidade do movimento de arte de rua aumentaram [...] A arte de rua tornou-se uma presença familiar e cada vez mais bem acolhida em ambientes urbanos do mundo todo (GOMPertz, 2013, p. 412).

O graffiti é uma expressão artística que se manifesta nos espaços públicos, comumente relacionado a inscrições feitas em paredes e muros. Sua concepção enquanto arte contemporânea se desenvolveu em Nova York, nos Estados Unidos, nos anos de 1970, quando jovens começam a deixar suas marcas nas paredes da cidade e nos vagões dos metrô, chegando a cobrir vagões inteiros com palavras e imagens inspiradas nas histórias em quadrinhos e nos desenhos animados, assim Strickland (2004) explica em seu texto *Arte Comentada: da Pré-História ao Pós-Moderno*.

A Arte do graffiti, através da qual uma multiplicidade de vozes ecoa pelos quatro cantos das cidades, desenvolve-se paralelamente ao movimento do Hip Hop que emerge nos

subúrbios de Nova York, entre as comunidades jamaicana, latino e afro-americanas. A cultura hip hop possui quatro elementos fundamentais: o rap, o DJ, o breaking (dança praticada pelos b-boys e b-girls) e o graffiti.

O primeiro artista de formação profissional a usar o estilo graffiti foi Keith Haring (1958 – 90), de Nova York. Apesar de suas frequentes prisões por desfigurar a propriedade pública, os usuários do metrô logo passaram a apreciar as marcas registradas de Haring: o “bebê radiantes”, cachorro latindo, espaçonaves zunindo e televisão alada. Tudo que jamais sonhei alcançar na arte foi alcançado no primeiro dia em que desenhei no metrô e as pessoas aceitaram”, ele disse (STRICKLAND, 2004, p. 193) (Fotografia 69).

Fotografia 69 – Keith Haring, grafitando muro em Berlim, Alemanha, em 1986.



Fonte: L'AGENCE. Foto: Dalker Oskar. Alemanha.

No Brasil, o graffiti também surgiu no início dos anos de 1970, mais especificamente, nos muros do bairro Vila Madalena, em São Paulo, onde hoje está localizada uma das mais conhecidas Galerias de Arte a Céu Aberto⁷⁴ da América Latina, o Beco do Batman. Na madrugada da Pauliceia desvairada⁷⁵ artistas anônimos se aventuravam e subvertiam a ordem deixando suas marcas nos muros públicos da cidade. As inscrições abordavam temas dos mais variados:

Havia críticas políticas bem-humoradas, como *“ventos estomacais moverão moinhos nos planaltos centrais”*; ou alguma frase mais direta, do tipo *“não basta cuspir, temos que vomitar”*. O amor, é claro, também marcava presença – *“a boca que tanto beijei agora me nega um sorriso”*. Ironizavam-se as campanhas em prol da saúde pública: *“mais vale ser um bêbado conhecido do que um alcólatra anônimo”*. O humor negro reinava no Cemitério da Consolação com: *“Acabou! Graças a Deus!”*. Ou no Araçá: *“Os mortos fora do cemitério, a terra para quem trabalha!”* (ROSSI, 2013, p. 148).

Nesse contexto, surgem também as *tags* (assinaturas), caligrafias incompreensíveis que eram utilizadas principalmente, mas não somente, por jovens que tinham por objetivo marcar território, mostrar-se, sair do anonimato e da exclusão a que eram submetidos nos grandes centros urbanos. Essas *tags* se desenvolveram e deram origem ao que hoje é denominado de *pichação*. Assim como o *picho*, que causa inúmeras controvérsias e tanto divide opiniões, as *tags* eram

⁷⁴ Espaços da Arte que emergem no espaço público onde encontramos manifestações de Arte Urbana. Arte de Rua, na rua.

⁷⁵ Expressão que se tornou iconoclasta, referente a obra literária do escritor Mário de Andrade, Pauliceia Desvairada, publicada em 1922, mesmo ano da Semana de Arte Moderna.

fervorosamente combatidas ou defendidas, e os grafiteiros muitas vezes sofriam fortes repressões da polícia. O primeiro registro que se tem de uma pintura de muro externo na cidade de São Paulo, datado do ano de 1972, foi realizada pelo arquiteto Maurício Friedman, que pintou o muro da própria casa e parte da calçada com cores fortes e vibrantes, e acabou sendo processado (ROSSI, 2013).

Na mesma época, artistas brasileiros que sofreram influência de muralistas como o mexicano Diego Rivera, passaram a se aventurar na pintura mural⁷⁶, foi o caso de Di Cavalcante, expoente da Semana de 22, que pintou um mural no antigo prédio do jornal o *Estado de S. Paulo*. Esses artistas “[...] acreditavam numa arte dirigida ao povo, capaz de despertar no homem comum a consciência de sua própria importância histórica, chamando atenção para a sua indispensável participação na construção de um mundo mais belo e um futuro mais digno” (ROSSI, 2013, p 150). O já renomado artista plástico Claudio Tozzi procurou patrocínio para realizar um mural na Praça da República e, seguindo o fluxo muralista, em 1974, a Prefeitura de São Paulo pintou as pilastras do Minhocão. A partir daí muros passam a ser analisados, meticulosamente calculados e preparados para serem coloridos, tornando a cidade “mais bonita”, tudo na mais tranquila ordem e progresso.

Diferente dos muralistas, cujas pinturas são previamente estudadas para, a partir daí, serem ou não aprovadas e permitidas, os grafiteiros [...] “transgressores, não alinhados com a estética consagrada, optaram por uma comuni-

⁷⁶ O mural tem em comum com o graffiti o uso de muros como suporte e a comunicação direta com o espectador, no entanto, na maioria das vezes, as estéticas e temáticas abordadas diferem bastante. Os murais geralmente não trazem nenhum tipo de questionamento ou protesto ao passo que o graffiti busca ser mais subversivo.

cação de traços livres, solta no espaço, anônima e sem pré-projeto” (ROSSI, 2013, p 151), criam uma Arte que resiste e coloca em xeque as normas pré-estabelecidas, produzindo linguagens singulares que “[...] traziam um forte conceito: o vetor ocular do espectador que corre, tanto para uma propaganda que o induz, quanto para uma imagem que não se refere a nada a não ser a si mesma (MAIA, 1989, p. 18).

Tais imagens, muitas vezes sem sentido, que podem causar prazer ou repulsa, impulsionam o espectador a criar ele também códigos de integração e interpretação dessas que passam a fomentar um diálogo real entre a cidade, o artista – agora anônimo – e os transeuntes. Tal diálogo foi, e até hoje é, alimento e potência geradora de grafiteiros e artistas de rua que elegem os muros como suporte para suas obras, a partir do “[...] desejo de manifestar sua concepção de mundo, escancarar sua opinião sobre as fronteiras excludentes da propriedade privada e, assim agindo, levar ao transeunte anônimo o que é apanágio cultural de uma elite” (ROSSI, 2013, p. 152).

No Brasil, um dos primeiros grafiteiros a sair do anonimato e ganhar notoriedade foi Alex Vallauri. Nascido no Estado da Eritreia, um país localizado no Chipre da África, na costa do Mar Vermelho, o artista veio com a família para o Brasil em 1964, ano em que o país encarava um duro do golpe militar. Em São Paulo, cursou comunicação visual na FAAP(-Fundação Armando Alvares Penteado).

Na década de 1970 – mais especificamente a partir de 1977, quando retorna ao Brasil, após se especializar em Artes Gráficas em Estocolmo, na Suécia –, inicia seus graffitis de maneira anônima, usando a imagem de uma bota (Fotografia 70) que acaba se popularizando nos espaços públicos, [...] “instigando desejos, justificando-se. Nos mictórios públicos

femininos era colega; nos masculinos, a prostituta; no banco da praça a companhia; nas saunas gays, o travesti; nos jardins, a senhora ...” (ROSSI, 2013, p. 156).

Uma bota invadiu São Paulo. Percorrendo calçadas, chutando e acariciando, protegendo no frio e na garoa, dançando nas gafeiras e *discothèques*. Segue seu trajeto através de diferentes materiais e suportes. O couro virou poche e a perna virou parede. Passo a passo seu espaço se estendeu. Passou por tapumes, praças e edifícios. Da Barra Funda ao Morumbi. Continua sua trajetória. (VASSÃO; PONTES, 1988 Apud ROSSI, 2013, p. 156-158).

Fotografia 70 – A Bota, Alex Vallauri. São Paulo, 1979.



Fonte: MARTINS. São Paulo, 2013.

Nos anos de 1990, na cidade de São Paulo, o graffiti se consolida como movimento artístico contemporâneo impulsionado pela explosão de intervenções artísticas em toda a metrópole. A “liberdade de experimentação de linguagens,

improvisação de técnicas e incorporação e valorização de elementos da cultura nacional” (MORIYAMA; LOPEZ, 2016, p. 12) foram os fios condutores que nortearam os grafiteiros nessa época. Alguns desses artistas desenvolveram um estilo próprio e linguagem inédita, influenciados pelo caos e fluxo urbano paulistano.

O caráter multicultural de São Paulo está estampado e enraizado em seus muros, da mesma forma que o roto da população reflete marcas do plural processo civilizatório brasileiro. E cabe a arte de rua paulistana respirar a atmosfera caótica dessa metrópole, absorvendo as infinitas informações que o cotidiano lhe proporciona e desenvolvendo-as em impressões humanas, por meio de traços e cores com um alto nível de cumplicidade (MORIYAMA; LOPEZ, 2009, p. 15).

A partir de São Paulo, o graffiti vai se espalhando através dos muros dos grandes centros urbanos do Brasil. Diferente da *pichação*⁷⁷, escrituras geralmente monocromadas que podem ou não ser compreendidas e, comumente entendidas somente como um ato de vandalismo, sem reflexão a cerca de seu caráter crítico, o graffiti utiliza cores e formas variadas e agrada parte da população, passando a ser percebido como um meio de re-humanizar as relações cotidianas cidadinas, uma vez que “o impacto visual da arte urbana, so-

⁷⁷ Até maio de 2011, no Brasil, o graffiti era considerado crime da mesma maneira que a pichação e os grafiteiros, se apreendidos, respondiam as mesmas leis aplicadas aos pichadores que preveem punição de 3 meses a um ano de detenção. Em 25 de maio de 2011, a então Presidenta Dilma Rousseff, sancionou a LEI 12.408, descriminando a prática do graffiti que passou a ser considerado “manifestação artística”. A LEI 12.408 encontra-se disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2011/lei/l12408.htm>

mado ao ato de colorir o cinza da paisagem, quebra o padrão de funcionamento da cidade, ao mesmo tempo que incita os transeuntes, curiosos e admiradores a dialogarem com as obras” (MORIYAMA; LOPEZ, 2009, p. 15).

Em Teresina, o graffiti, enquanto manifestação artística de rua, passa a ter maior notoriedade a partir dos anos 2000, quando uma multiplicidade de formas, temas e cores passam a ocupar os muros da cidade. Para os artistas de rua, a grande maioria autodidatas, o graffiti é entendido como uma forma de democratizar a arte e como tal só é possível e existe no espaço da rua. De acordo com Panzer:

Graffiti é uma expressão artística visual realizada nas ruas, condensada na forma de desenhos, letras coloridas e o que a imaginação puder criar. Quando se fala que o graffiti é realizado na rua, não é da boca pra fora, pois o que configura o graffiti é o espaço geográfico em que ele é realizado, ou seja, a Rua, não o material que se utiliza. Pode ser feito com carvão, pincel ou qualquer coisa que se consiga fazer um traço. As pessoas costumam associar graffiti ao spray, por este ser um símbolo de identidade do graffiteiro, porém isso é errado, pois como foi dito, não é o material que configura o graffiti, mas sua localidade. Uma arte em um espaço fechado feita por um graffiteiro nunca será um graffiti, será apenas uma arte de um graffiteiro (PANZER, 2017).

O interesse em se expressar, mostrar-se e se comunicar com a cidade através da Arte, ocupando seus muros e utilizando o graffiti como meio e linguagem, foi o propulsor – como mostrado no primeiro capítulo – para a formação do coletivo Ocuparthe, cujas ocupações são sujeitos/atores deste estudo.

Em 2014, organizei uma oficina de graffiti que foi ministrada pelo grafiteiro Panzer, a partir da qual – como apresentado no primeiro capítulo – se formou o coletivo OcupARTHE.

Após a oficina, outros membros se uniram ao coletivo que, no dia 07 de abril de 2018, realizou sua primeira ocupação urbana, na Rua Firmino Pires, popularmente conhecida como Rua dos pássaros, no centro de Teresina, Piauí. A ocupação levantava, entre outras reflexões sobre a cidade, a questão: “Fora da Gaiolvoa?”⁷⁸.

No processo de planejamento e organização da ocupação, membros do coletivo falaram com os comerciantes, donos das lojas situadas na Rua dos Pássaros, para a realização de graffiti nos portões dos estabelecimentos. Nem todos foram a favor da proposta e alguns entendiam o graffiti na época – e talvez ainda entendam – como uma arte proibida e marginal, não querendo se envolver com a ação, acreditando que esta poderia lhes trazer algum prejuízo ou problema, inclusive com a lei.

É importante salientar que os membros do OcupARTHE jamais se apresentaram ou se consideraram como um coletivo de grafiteiros, mas sim como um coletivo de ocupação urbana, em que a linguagem do graffiti, assim como outras expressões artísticas, são utilizadas como tática de resistência, um meio de instigar a reflexão social e dialogar com a cidade e as pessoas que a fazem, que são a cidade.

Na noite anterior à ocupação, um grupo de ARTEvistas se aventurou pelas ruas do centro de uma Teresina mal iluminada, sem segurança, ocupada por moradores em situação de rua, invisibilizados pelo sistema, Estado e sociedade, alguns dos quais participaram da pintura/graffiti/ocupação nos portões da Rua dos Pássaros (Fotografia 71).

⁷⁸ Os detalhes dessa ocupação foram apresentados no capítulo 3.

Sobre o graffiti nas ocupações, Eli Santos, ARTEvista e produtora cultural, membro do coletivo OcupARTHE, diz que:

É arte de resistência devido a sua conexão com a rua, o graffiti veio da rua, do gueto, como forma de expressão de protesto, como forma de se fazer ouvir e incomodar, tendo seu viés político e sua capacidade de se comunicar com varias tribos, pessoas de vários grupos ou comunidade, e de ocupar a rua, as cidades de forma transversal, transgredindo qualquer regra e se construindo a margem do que a “sociedade acha correto”, tá ligada? As ocupações são um meio de comunicar e protestar, de tirar da invisibilidade, de dar voz aos protestos tidos como ações marginais e é aí velho que o graffiti transpõe toda essa regra social imposta, opressora total, é aí que ele se mostra como força e consegue alcançar todos os níveis da sociedade. É o que as ruas falam, saca? (SANTOS, 2017)



Fotografia 71 – Portões grafitados na noite anterior a ocupação da Rua dos Pássaros.

Fonte: Coletivo OcupARTHE.

Foi também através de uma oficina de graffiti, em 2011, que tive minhas primeiras experiências com arte de rua, na prática. A partir daí, comecei a fazer intervenções urbanas com uma linguagem híbrida, utilizando tinta – spray, acrílica e látex – e papel, mesclando graffiti, pichos e pôsteres lambes.

Viver a arte de rua, na rua, fez-me perceber a importância das ocupações nas cidades e me levou a não só a me tornar uma ARTEvista, ocupante, como também a pesquisar esse fenômeno e sua potência geradora. Outros modos de se praticar a cidade e criar conhecimento e afetos, a partir de uma teoria crítica, uma vez que, como dito anteriormente, e creio necessário enfatizar, considero as ocupações Zonas Autônomas Temporárias (TAZ), lugares onde:

[...] Se pode subverter a ordem institucional vigente das autoridades do conhecimento científico para produzir múltiplas formas de saber sem estar preso ao intermédio de um dono da verdade. São em espaços dessa amplitude que a ciência da vida é praticada sem os dogmáticos postulados de um método obtuso. A ciência que se faz na TAZ é incomensurável pelo fato de não ter como prisões os paradigmas das instituições e o domínio recidivo dos discursos repressivos de poder. (FREITAS, 2013, p. 06).

São também os artistas de rua ocupantes subversivos e pensadores marginais que através de suas práticas artísticas desenvolvem uma teoria crítica de suma importância para o movimento de transformação, desterritorialização e reterritorialização das cidades em meio ao caos e as desigualdades das/nas sociedades contemporâneas, onde o graffiti é muitas vezes “um espaço de berro, de grito e afir-

mação” (BEDOIAN; MENEZES, 2008, p 33), uma tática de resistência.

O graffiti é uma das mais fortes expressões artísticas da contemporaneidade, saliento, porém, que, segundo Will Gompertz, (2013) em sua maior parte, “[...] a arte contemporânea foi desprovida de uma postura crítica firme, exceto por algumas intervenções esporádicas que com frequência parecem uma adesão apressada a uma causa que se tornou subitamente muito popular”. Para o autor, que considera para análise o período de 1988 a 2008, a arte do agora é marcada pela busca de fama e fortuna. Os artistas, seduzidos pelo mercado estariam, em sua grande maioria, mais interessados na arte enquanto entretenimento do que como protesto.

Dessa maneira:

A tendência tem sido divertir e não fazer campanhas. As grandes mudanças ocorridas na sociedade nos últimos 25 anos em grande parte não foram notadas. Uma era de capitalismo do tipo “o vencedor leva tudo”, em que a fama e fortuna importam acima de todas as outras coisas, mal foi comentada. Quanto as questões ambientais, à corrupção política e na mídia, ao terrorismo, ao fundamentalismo religioso, à desintegração da vida rural, as alarmantes divisões na sociedade enquanto os ricos ficam mais ricos e os pobres mais pobres, e à espetacular cobiça e insensibilidade dos banqueiros, bem, a julgar pela arte contemporânea exibida nos museus, é como se tudo isso nunca tivesse acontecido (GOMPERTZ, 2013, p. 409-410).

O autor enfatiza que, uma vez estando dentro do mercado da Arte, fazendo parte do circuito de Museus e grandes galerias, convivendo com grandes empresários que são tam-

bém seus clientes, fica quase impossível ao artista produzir uma pintura ou escultura, por exemplo, chamando atenção para as “[...] injustiças numa sociedade da qual se é tão obviamente um beneficiário” ou “[...] sair por aí criticando o establishment, quando se é um membro de seu círculo mais exclusivo” (2013, p 410), a não ser que:

Se esteja operando inteiramente fora do mercado e não se tenha nada a perder, como acontece com o artista de rua. Outrora rejeitada como atividade ociosa de uma classe baixa criminalizada, a arte de rua e o grafite passaram a ser reconhecidos como parte de um cânone da arte moderna (GOMPertz, 2013, p. 410).

Sob essa perspectiva, a Arte de rua é a linguagem que apresenta maior convicção política em meio a um contexto histórico em que o acúmulo de bens de consumo/riqueza, o status e a fama são vistos como fundamentais, entendida:

[...] como um tipo específico de resistência, um fenômeno urbano, uma manifestação informal que se realiza na cidade. Essa atitude é considerada uma prática urbana, no sentido de uma operação cujo resultado é parte de um processo que deixa marcas de passagem no espaço público: graffitis, estênceis, cartazes, stikers e outras formas de registro concreto que indicam materialidade e ação (SILVA, 2017, p. 130).

No Brasil, a prática do graffiti tem se tornado cada vez mais popular e bem aceita pelo público, diferente da pichação que é compreendida pela grande maioria somente como um ato de vandalismo. Atualmente existe, no país, um processo de combate às pichações em que o graffiti é utilizado como uma forma de higienização das cidades. Alguns artis-

tas de rua têm se rendido a esse esquema por motivos vários: entrar no mercado, sustentar a família, ter visibilidade etc., o que contribui para a construção da ideia de que o graffiti deixou de ser subversivo e está se tornando reacionário.

Em Teresina, Piauí, algumas ações institucionais favorecem a construção de discursos que têm apresentado o graffiti como uma prática higienista e que, portanto, rompem com os objetivos transgressores da Arte de rua. Uma delas foi um encontro de graffiti para a pintura dos muros da Universidade Federal do Piauí (UFPI) Campus Ministro Petrônio Portela, realizada em maio de 2017.

Na ocasião, grafiteiros de Teresina e de outros Estados do Brasil foram convidados a se inscrever para participar do evento e “[...] transformar os muros da UFPI em pontos de arte e sociabilidade” (ADUFPI, 2017). No entanto, parte dos muros que foram pintados pela Instituição (UFPI) para em seguida receber os graffitis no encontro, continham pichações e poéticas visuais – termo que utilizo para denominar frases que transmitem mensagens poéticas e/ou políticas. A ação levantou uma discussão entre Artistas, ARTEvistas, grafiteiros e pichadores sobre como o graffiti vem sendo cooptado e se tornado mais uma estratégia de poder das Instituições e do Estado contra as pichações e até mesmo contra a autonomia dos artistas de rua.

Fotografia 72 – A) Muros representam temas feministas.
B) Poder ao povo!



Fonte: Acervo da autora. Teresina, 2018.

Todavia, na trajetória deste estudo, através de conversas com artistas de rua, observando, analisando e refletindo sobre os muros da cidade, inclusive os da UFPI pintados durante o evento em questão, averiguo que a grande maioria dos graffitis espalhados pelos edifícios, postes, portões, asfaltos, paredes de Teresina, abordam temas (Fotografia 71 A e B) de suma importância política e social para o momento

histórico que atravessamos como: feminismo, violência contra mulher, preservação do meio ambiente, direito dos povos indígenas, preconceito racial, liberdade religiosa, respeito às diferenças, LGBTfobia, etc., sendo uma importante e eficaz tática de resistência na luta contra o sistema, inclusive, devido ao seu alcance e capacidade de comunicação com os cidadãos.

Sobre a higienização dos muros, cooptação dos grafiteiros, arte de rua, cidade e ocupação, R.L.⁷⁹. ARTEvista, artista de rua e pichador, membro do coletivo Ocuparthe, em, enfatiza:

O graffiti é um elemento que não existe sem a cidade, é fruto do caos urbano, surgido inicialmente como forma de manifestação e rebeldia, mesmo que hoje possa assumir outros significados. Ele fala com a cidade e a cidade absorve o que ele quer passar, o que ele tem a dizer, prova disso é que hoje é uma expressão artística que tem inúmeros admiradores no mundo todo. O graffiti é em si um movimento de ocupação do espaço urbano e, mesmo já sendo bem aceito pelo público, ainda é uma subversão, uma resistência. A gente vê políticos apagando graffitis pelo Brasil ou instituições usando o graffiti como uma maneira de higienizar a cidade e combater o movimento do picho [risos]. Mal sabem eles que as raízes são as mesmas e que a tinta do graffiti autorizado é que sustenta os pichos e graffis da surdina. O sistema pode querer captar, e vai ter quem caia nessas ciladas, mas a gente sabe usar o sistema também, tem nossas táticas e continua tocando o terror, na resistência mesmo, saca? (R.L. 2017).

⁷⁹ Em conversas sobre a relação entre graffiti, cidade e ocupação. Teresina, 2017.

Ainda que tenha caído no gosto popular ou se tornado queridinho de curadores e galerias descoladas, usado como estratégia de higienização das cidades no combater as pichações e a autonomia dos artistas de rua, o graffiti é uma tática de resistência. Seus autores seguem pintando os muros da cidade sem autorização, na clandestinidade, subvertendo a ordem, gritando contra o poder do Estado e suas Instituições que, ao desenvolver projetos que envolvem o graffiti (Fotografia 73), acabam financiando a arte de rua que é transgressora e transformadora. Nesse sentido:

Pichações e assinaturas nos muros das cidades podem ser entendidas como uma manifestação de existência, identidade reivindicada por meio de uma visibilidade pública. O sentido da ação muda quando, nos graffiti [..], a mensagem vai além da autoafirmação para uma ideia que quer ser apresentada publicamente, ainda que a intenção de identidade, firmada na força, permaneça. A arte de rua pode, no entanto, ser ainda mais abrangente, quando não se limita ao fim mesmo de identificação ou mensagem estética, gráfica urbana, mas como veículo de intenções ulteriores de transformação de um sistema existente, como uma postura política de resistência. Esse foi o caso das pichações na época da ditadura. Esse é o caso da arte de rua que se manifesta como parte de um processo maior, que representa o objetivo de uma coletividade de ocupar seu devido lugar na cidade e de ter voz na esfera pública, que abrange ações comunicativas, culturais e diferentes formas de sociabilidade (SILVA, 2017, p. 129).

Fotografia 73 – Graffiti financiado pela Prefeitura de Teresina, através de edital no projeto Lagoas do Norte, representa a força da mulher negra da Boa Esperança, que resiste ao projeto de desapropriação de casas na região. Lagoas do Norte para quem?



Fonte: Acervo da autora. Foto: Edmo Campos. Teresina, 2016.

4.4 Pôster lambe – Eu lambo, Tu lambes, Nós lambe-lambe!

Os pôsteres-lambe, também conhecidos como lambe-lambes (Fotografia 74) ou lambes, são cartazes artísticos produzidos para serem colados nos espaços públicos. A confecção de um lambe é consideravelmente fácil e barata. Esses podem ter tamanhos variados e serem criados de diferentes maneiras através de: recorte e colagem de jornais e revistas, pintura digital impressa, serigrafia, carimbos, estênceis, pinturas diretas no papel etc. Nos anos de 1960 e 1970, quando as máquinas fotocopadoras fizeram-se presentes em escritórios e escolas (CARLSSON; BENKE, 2015), a reprodução dos lambes se tornou bem mais fácil e rápida.

Fotografia 74 – Lambes criados e colados no Circuito Grude em 2013.



Fonte: Coletivo Ocupaeadidade. São Paulo, 2013.

De acordo com Carlsson e Benke (2015), o pôster lambe tem sido usado por mais de duzentos anos como uma importante ferramenta de comunicação de massa desde a publicidade de produtos, passando pela divulgação de eventos até a propagação de ideologias políticas, atingindo os mais diversos públicos de maneira rápida e direta (Fotografia 75).

A história do pôster lambe, enquanto tática de resistência e arte de guerrilha, está marcada pela propagação e convocação de passeatas e protestos que se fortalecem após o fim da Segunda Guerra, ocasião em que, para evitar uma revolução comunista, os Estados Unidos apoiaram golpes militares contra a democracia em mais da metade das nações (LIMA, 2004).

Na América Latina, a primeira intervenção direta norte-americana ocorreu em 1954, quando “[...] em 11 de

julho, o chefe do Estado-Maior do Paraguai, general Alfredo Stroessner, comanda um golpe contra o presidente Federico Chávez e assume o poder. Até o fim do ano, 13 das 20 nações da América Latina são dominadas por militares” (LIMA, 2004, s/p).

Fotografia 75 – Lambes pensam a cidade e suas relações.



Fonte: Circuito Grude. Natal, 2013.

No Brasil, o golpe teve início na madrugada de 31 de março de 1964 (Imagem 19), com o afastamento do então presidente João Goulart do cargo que foi assumido interinamente por Ranieri Mazzilli. Aos militares caberia assumir o poder da Nação provisoriamente, a fim de evitar a ameaça comunista e combater a corrupção que tomava conta do país – você reconhece esse discurso?

Fotografia 76 – O secundarista Edson Luís Lima Souto, de 18 anos, morto a bala pela repressão em protesto contra o fechamento do restaurante Calabouço, na sede da UNE/RJ. 28 de março de 1968



Fonte: SUL21. Rio Grande do Sul, 2014.

Em 1968, manifestações estudantis ocorreram por vários países fazendo eclodir, em Paris, um movimento revolucionário envolvendo uma greve geral e ocupação de fábricas e universidades. Esse movimento ficou conhecido como *Maio de 68*. As lutas de estudantes do Brasil contra a ditadura foram comentadas na França, no início de 1968.

As lutas que se manifestaram na universidade estão inseridas no contexto global da sociedade. Em alguns casos, são lutas corporativistas, em outras, são lutas de natureza ideológica relativas ao conteúdo do ensino, ao relacionamento professores/alunos etc. Em outros casos ainda, como em 1968, além de ideológicas, são lutas políticas globais: categorias universitárias, ao lado de outras camadas sociais, mobilizam-se em torno de objetivos políticos, tais como democratização, defesa das liberdades individuais ou coletivas, denúncia contra as guerras etc (THIOLENT, 1998, p. 03).

Nesse contexto, estudantes, artistas, ativistas, coletivos utilizam os pôsteres como importante ferramenta de expressão, comunicação e tática de resistência, uma arte de guerrilha contra os abusos do poder e do Estado que permanecem no Brasil, após o fim da ditadura militar, e que se fortalecem com o Golpe de 2016, quando acontece o impeachment da Presidenta Dilma Rousseff (Fotografia 77 A, B, C e D).

Fotografia 77 – Lambes pela democracia: A) Teresina, B) Recife, C) São Paulo, D) Vitória.



Fonte: Circuito Grude. 2016.

Apesar de o guerrilheiro não ser um “artista numa obra”, alguns artistas sempre perceberam uma relação muito imbricada entre o fazer artístico e a luta política. Desde a Revolução Cubana de 1959, a tática de guerrilha tornou-se amplamente conhecida principalmente no espectro político. Alguns fatores primordiais como surpresa, imprevisibilidade, emboscada, psicologia e recursos escassos propiciaram a vitória de uma ilha, como Cuba, contra uma ditadura apoiada por um país de proporções continentais como os Estados Unidos. De certa maneira e sem exageros, esses fatores citados dialogam, intensamente, com as possibilidades de intervenções urbanas usadas hoje por diversos artistas contemporâneos (COLETIVO APARECIDOS POLÍTICOS, 2015, p. 13).

Por sua lógica de ação e aplicação rápida, alguns artistas urbanos chegam a preferir o uso dos pôsteres, também menos perseguido e criminalizado do que o graffiti.

Para o artista urbano uma das vantagens do pôster é o fato de ele poder ser preparado no silêncio do lar, no formato adequado ao motivo. Além disso, ele pode ser impresso em grandes tiragens e transportado para inúmeros lugares. Sem falar que, para muitos, é mais fácil entender um pôster do que um adesivo ou uma etiqueta, por exemplo. O pôster é uma forma bem estabelecida de comunicação e já que, mais cedo ou mais tarde, o papel será decomposto, temos a impressão de que colar um pôster sem autorização prévia é um ato menos ilegal. Alguns artistas urbanos, inclusive, trocaram suas latas de spray do estêncil pelo pôster, a fim de evitar multas (CARLSSON; LOUIE, 2015, p. 11).

Minha experiência com pôster lambe começou bem antes da vivência com o graffiti. Desde muito cedo me perdia em meio a revista e cola e produzia lambes que ia para as paredes do quarto, presenteavam parentes e amigos, grudavam nas capas dos cadernos e ganhavam as ruas.

Como ARTEvista, passei a usar o lambe como tática de resistência com o coletivo *DO NADA*, através de ações colaborativas do Abacateiro, um Laboratório de Articulação Coletiva que realizou proposições artísticas e de intervenções urbana em Teresina, entre os anos de 2013 a 2016. Entre essas ações quero destacar o Circuito Grude.

Grude é um circuito livre de trocas de lambes, via correio, entre coletivos e artistas independentes de diferentes lugares, para realização de colagens em espaços urbanos específicos. Procura aumentar as trocas simbólicas, as possibilidades de conexão, colocar em parcerias artistas e movimentos que estão intervindo em distintos contextos urbanos. Funciona de forma independente, não custeado por nenhum órgão governamental ou empresa privada, cada artista (ou coletivo) arca com seus custos, que não são muito onerosos – fazer os lambes em mandá-los, como carta comum, pelos Correios (CARVALHO, 2013).

A primeira edição do Grude aconteceu em 2013, com duas rodadas de trocas de lambes entre artistas e coletivos de 13 (treze) cidades brasileiras: Teresina, Belo Horizonte, Curitiba, Florianópolis, Macapá, Natal, Niterói, Porto Alegre, Porto Velho, Recife, Rio de Janeiro, Vitória e São Paulo.

Nessa dinâmica de trocas, cada cidade participante conta com um grupo articulador e vários parceiros. No caso

de Teresina, o Abacateiro faz as articulações e os coletivos, como o *DO NADA*, +Movimento e OcupARTHE, são participantes do circuito.

Os articuladores organizam as ações na cidade, agenciam os fluxos de trocas, recebem as correspondências, verificam se os parceiros da sua cidade estão enviando os lames nas datas determinadas para outros articuladores, produzem os encontros “Escambos de Figurinhas” via web, entre cidades, etc. Os parceiros são aqueles grupos ou indivíduos locais convidados pelos articuladores para participarem das trocas. Todos os participantes devem enviar lames para cada grupo articulador, em cada uma das cidades envolvidas. E em todas as cidades participantes, haverá mutirão de colagem com parceiros e articuladores (GRUDE, 2013).

Em Teresina, na edição de 2013, o mutirão de colagem aconteceu no bairro Monte Castelo, zona sul da cidade (Fotografia 78 A, B, C e D).

Nessa edição, estiveram presentes, além do Abacateiro, o coletivo *DONADA*, o coletivo +Movimento, e os artistas: Vicente de Paula, Robério Lobão, Danilo Medeiros, Fabio Espiga, Jell Carone e Granizo.

Sobre a experiência com o lambe e a arte de rua, o arquiteto e artista visual Nelson Barbosa (Fotografia 79), que participou da primeira edição do Circuito Grude junto ao coletivo +Movimento e é um dos integrantes do coletivo OcupARTHE, comenta:

Minha experiência começa em 2012. Enquanto estudante do curso de arquitetura e urbanismo eu definira a necessidade de sair da sala de aula, deixando um pouco o conhecimento

Fotografia 78 – A) Grude caseiro, **B)** Cola e lambe **C)** Processo, **D)** Mutirão de colagem.



Fonte: Circuito Grude. Teresina, 2013.

teórico das aulas técnicas do curso e viver mais a cidade e interpretar a subjetividade do mundo a partir de registros/imagens que seriam absorvidas e interpretadas da minha maneira enquanto descobria lugares da cidade ainda não explorado por mim. Artistas, estudantes de arquitetura e grafiteiros foram de extrema importância para me descobrir enquanto artista. A arquitetura sempre esteve presente nas referências. A interpretação dos lambes veio a partir de memórias de infância, que com o curso de arquitetura e aprendizados de desenho me deram clareza e confiança para produzir peças que seriam toscamente reproduzidas em séries através de “xerox” que estampariam as paredes marginais da cidade de Teresina. A relação com as resistências e ocupação está justamente no fato de o lambe lambe, assim como as demais variações da

street art serem marginalizadas e representam um grito dos artistas que por motivos financeiros e sociais não estão presentes nas grandes galerias de artes (BARBOSA, 2018).

Fotografia 79 – Nelson Barbosa lambendo durante a 1ª edição do circuito grude.



Fonte: Circuito Grude. Teresina, 2014.

Na edição de 2016, cerca de 150 artistas participaram do Circuito Grude, colando lambes pelas ruas de 14 (quatorze) cidades no Brasil: Teresina, Fortaleza, Recife, Belo Horizonte, Brasília, Curitiba, Florianópolis, Macapá, Natal, Porto Alegre, Porto Velho, Rio de Janeiro, São Paulo e Vitória. Nessa edição, o Circuito Grude marcou seu posicionamento frente ao cenário político atual, realizando um Grude pela democracia!

Fotografia 80 – A) Lambe contra o Golpe, **B)** Lambe feminista.



Fonte: Circuito Grude. Foto: Kelly Brow. Teresina, 2016.

Em Teresina a intervenção aconteceu na tarde do dia 12 (doze) de julho, nas ruas do bairro Ininga, zona leste da cidade, próximo a Universidade Federal do Piauí. A maioria dos lambes denunciava o golpe de 2016. Temas como os di-

reitos dos povos indígenas e das causas feministas também tiveram grande representatividade (Fotografia 80 A e B).

Nessa 2ª edição, o Circuito Grude criou uma página web própria⁸⁰ que funciona como o arquivo digital das proposições realizadas e futuras edições. Ainda, para fins de articulação e divulgação em rede social, o Circuito Grude dispõe de um grupo público no Facebook⁸¹.

Por sua capacidade de transmitir mensagens rápidas e diretas, por não exigir técnica apurada para sua confecção, podendo ser facilmente produzido em meio às ocupações, por seu potencial criativo e sua dinâmica, os lambes continuam sendo uma das táticas mais eficazes na luta por transformações sociais, um dos mais claros exemplos de que Arte é resistência. Sigamos lambendo!

4.5 Performance – Se o corpo fala, deixa falar!

A palavra *performance* vem aparecendo desde o início destas páginas e talvez nessa etapa do percurso, você leitor já tenha criado um conceito próprio para designar o termo. Porém, tendo em vista a existência de uma multiplicidade dos usos da palavra “performance”, creio ser necessário deixar bem claro minha compreensão sobre a *performance* como prática artística e tática de resistência, levando em conta que:

[...] as ações dos coletivos de arte ativista preferem o uso de tática sobre a estratégia, optando em alguns casos por uma informalidade estética e performativa (linguagem e corpo). Com suas práticas improvisadas e adaptadas,

⁸⁰ <https://circuitogrude.wordpress.com/>

⁸¹ <https://www.facebook.com/groups/164461373740422/>

artistas-ativistas criam táticas que dependem de objetivos, motivações, conceitos, perspectivas, contextos e processos de trabalho (MESQUITA, 2008, p. 14).

Compreendo a *performance*, nessa análise, a partir do atravessamento entre a disciplina acadêmica e as práticas artísticas analisadas como tática de resistência nas ocupações coletivas. Portanto, esta:

[...] constitui uma lente metodológica que permite aos estudiosos analisar eventos *enquanto* (em inglês, as) performances. Obediência civil, resistência, cidadania, gênero, identidade étnica e sexual, por exemplo, são ensaiados e performados diariamente na esfera pública. Entendê-los como (*as*) performances indica que a performance também age como uma epistemologia. A prática incorporada (*embodied practice*) junto (e atrelada) aos discursos culturais, oferece um modo de conhecimento. A relação *is/as* (é/como) ressalta o entendimento da performance como algo simultaneamente “real” e “construído”, como práticas que reúnem o que historicamente foi separado como discursos distintos, supostamente independentes, ontológicos e epistemológicos (TAYLOR, 2013, p. 10)

Sabe-se que, no estudo da *performance*, assim como os usos da palavra, as noções acerca do seu papel e da sua função também são diversas:

Alguns estudiosos admitem a efemeridade da performance, afirmando que ela desaparece porque nenhuma forma de documentação ou reprodução consegue apreender o “vivo”. Outros entendem o entendimento da performance considerando-a como sendo limítrofe com

a memória e a história. Como tal, ela participa na transferência e na continuidade do conhecimento (TAYLOR, 2013, p. 11-12).

Nos anos 1960, insurgem outras maneiras de pensar e praticar a arte colaborativa que resultam em intensos processos de experimentação. É nesse contexto que o grupo Fluxo⁸² desenvolve proposições que rompem e descontrolam as categorias de arte instituídas, dentre essas proposições encontra-se a *performance*, como uma prática artística de resistência.

Em suas proposições, o grupo Fluxo fazia críticas radicais a eventos da suposta “alta cultura” e inventava “[...] táticas destrutivas a pessoas de classe média em seus trajetos cotidianos” (NAJIMA, 2010, p. 23). As *performances* eram concebidas como uma tática de resistência aos padrões da arte da época, uma declaração contra o objeto artístico tradicional feito mercadoria.

Uma das primeiras *performances* realizadas pelo Fluxo a ganhar notoriedade, ocorreu através do corpo do artista alemão Joseph Beuys que passou horas sozinho – cerca de três horas –, dentro de em uma galeria de Arte com o rosto coberto de mel e folhas de ouro, carregando nos braços uma lebre morta, com quem conversava sobre as impressões apreendidas acerca das obras expostas. O público, trancado do lado de fora da galeria, assistia pela janela (Fotografia 81).

⁸² Apresentado no capítulo 2 deste trabalho.

Fotografia 81 – Joseph Beuys falando de arte para uma lebre morta.



Fonte: NUNES, São Paulo, 2017.

A *performance* de Joseph causou grande desconforto na sociedade e irritou inúmeros artistas e pessoas do circuito da Arte por seu caráter idealista, político, crítico e transgressor, mas principalmente pelo conteúdo da mensagem que buscava transmitir:

[...] Fala de um tempo em que o artista podia ter a arrogância de assumir um papel tutelar na educação do populacho e autointitular-se “xamã”. Diferente de muitas demolições pós-modernas, esta tinha um propósito. Toda essa pedagogia orientava-se no sentido de destruir intermediários (universidade, museu, galeria) – a demolição institucional era libertadora (NUNES, 2017).

A *performance* como tática de resistência sobre a qual discorro nessas páginas é essa presença encarnada de uma experiência – como falar de Arte para uma lebre morta – através da Arte que é corpo e substância, que se rebela e transforma. Experiência essa que ocorre no encontro entre o corpo arte/artista e o público que se afetam e são afetados reciprocamente (Fotografia 82). Assim:

A performance (ou o que Victor Turner denomina de “reflexividade performática”) cria uma condição na qual um grupo sociocultural reflete sobre si mesmo, sobre suas relações, ações, símbolos, significados, códigos, posições, estatutos, estruturas sociais, papéis éticos e legais e outros componentes socioculturais que constituem seus “eus” públicos (MESQUITA, 2008, p. 43)

Fotografia 82 – Pixiti tem corpo Pixado por passageiros em performance no metrô.



Fonte: OcupARTHE. Foto Lina Magalhães. Teresina, 2014.

Para Vicente de Paula, jornalista, ARTEvista e performer, a *performance* se dá a partir da exposição e do compartilhamento de uma experiência. Sobre a *performance* que desenvolve (Fotografia 83) @ artista explica:

[...] Performance é para mim a possibilidade de se permitir uma (re)descoberta no instante da ação que está sendo executada/experimentada. Uma conexão corpórea com o tempo e o espaço circundantes com o momento e os respectivos movimentos. De alguma maneira acredito que o tipo de performance que venho fazendo está ligado ao que entendemos mais ou menos como cena e é capaz de abarcar inúmeras rupturas nos cânones das linguagens artísticas numa composição híbrida e em expansão. Performar é produzir e ao mesmo tempo modificar a cultura. É atualizar a tradição, concentrando ou diluindo-a, nunca destruindo totalmente posto que o que é apreendido nunca desaparece totalmente afinal, nada se perde, tudo se transforma e a carga (comportamental/cultural, e para quem acredita, energética/espiritual) assimilada anteriormente não some simplesmente, resignifica-se. Desta maneira, penso que trabalhar ações performativas pode nos ajudar a evoluir como indivíduos e, sobretudo como sociedade, posto que a nossa atual situação social nos enrijece. Performar nos inscreve numa possibilidade de pesquisar outras formas de agir e de ser, de sacudirmos estruturas engessadas, de perceber o mundo como uma interrogação e fazer do seu corpo uma pergunta e não uma convicção castradora (PAULA, 2018).

Fotografia8 3 – Performance por Vicente de Paula, ou Fruta Gogoia.



Fonte: Vicente de Paula. Parnaíba, 2017.

A *performance* nas ocupações se configura como uma prática artística de resistência relacional, a partir da qual são criados territórios sensíveis, espaços de convívio e conhecimento coletivo, através de uma experiência de si e do outro que se afetam no ato de performar. Tendo em vista essa perspectiva, acredito que a *performance* na ocupação produz:

[...] espaços-tempos relacionais, experiências inter-humanas que tentam se libertar das restrições ideológicas da comunicação de massa; de certa maneira são lugares onde se elaboram socialidades alternativas, modelos críticos, momento de convívio construtivo (BOURRIAUD, 2009, p.62.)

Sobre a relação entre *performance* e ocupação, Vicente de Paula, comenta:

A relação entre ocupar e performar para mim é incógnita e, portanto, interessante.

Me pergunto se a própria ocupação não seria uma performance? Talvez seja uma pergunta leviana, mas ela me leva a refletir que uma ocupação por si só não é uma performance artística, pois imagino que uma performance categorizada como artística se alicerça ou minimamente anseia contextos e parâmetros estéticos de criação que nem todas as ocupações pretendem. Porém, entendo que as ocupações de coletivos de artistas – ou quaisquer outras – interferem nas relações com o espaço, modificam-nas de alguma forma a partir de ações/comportamentos recontextualizados ou ressignificados. Então, não seria a ocupação uma performance? (PAULA, 2017).

Partindo do pressuposto de que, como nos identificamos e nos representamos é um ato performático, uma vez que a *performance* é inventada no cotidiano a partir dos encontros entre sujeitos/atores que compartilham formas diversas de viver e [com]viver com o outro e o espaço, a ocupação é uma *performance* e a *performance*, um ato político e uma tática de resistência, pois:

Performances são composições atípicas de velocidades e operações afetivas extraordinárias que enfatizam a politicidade corpórea do mundo e das relações. O performer age como um complicador, um desorganizador, cria para si um Corpo sem Órgãos ao recusar a organização dirá “natural”, organização esta evidentemente cultural, ideológica, política, econômica (FABIÃO, 2013, p.6).

A Arte que resiste inventa outras/novas formas de se praticar a cidade e se [re]inventa. É um movimento subversivo através de uma *performance* que desterritorializa e dá

sentido a territórios existenciais que emergem nas ocupações coletivas de resistência (Fotografia 84).

Fotografia 84 – Drags ocupam o palco do Espaço Osório Júnior, no Clube dos Diários de Teresina, com *performance* protesto contra o Golpe de 2016. #FORATEMER

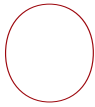


Fonte: Vicente de Paula.Teresina, 2016.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Muita coletividade na quebrada. Cê tá ligado
como é.

Rashid, rapper brasileiro.



percurso e as reflexões aqui apresentados sobre as práticas artísticas como tática de resistência nas ocupações coletivas, entrelaçado à minha atuação como ARTEvista, membro de coletivos e ocupante, refletem o interesse em afirmar tais práticas como tática de resistência, potência criativa e transformadora, a partir da ação de coletivos e/ou iniciativas coletivas cujas intervenções vêm ressignificando o espaço público, bem como nosso olhar sobre as cidades e as pessoas que são as cidades.

Esses agrupamentos, que emergem em meio às discussões referentes ao papel social da Arte e às mudanças estéticas e organizacionais que apresentam novas relações entre Arte e política, tanto na comunidade artística quanto na acadêmica, pensam os centros urbanos, sua dimensão e complexidade frente à pós-modernidade, passando, em um movimento subversivo e transgressor, a ocupá-los, encontrando nos espaços públicos a base criativa para suas atuações artísticas e ativistas, objetivando, mesmo que em uma esfera micro, uma transformação social.

Nas ocupações coletivas de resistência, outros/novos espaços sociais e relacionais são inventados utilizando linguagens e práticas artísticas como meio para dialogar com os transeuntes, atravessar um público cujos discursos politizados frente às novas tecnologias, crises econômicas, avanços de ideologias fundamentalistas, intolerância generalizada, golpes de Estado, etc, já não alcançam. Nesse sentido, a Arte nas ocupações é capaz de criar laços, tecer redes, conectar pessoas, convidando-as a [re]pensar o cotidiano, as relações de poder que nos envolvem, pautadas por uma crescente e vergonhosa desigualdade social onde a maioria da população brasileira não tem direito sequer à educação e saúde básicas.

As ocupações investigadas veem na Arte a possibilidade de criação de afetos e conhecimentos coletivos, de uma democracia cultural e artística, levando em consideração o papel fundamental de sujeito/ator da comunidade, que não pode ser percebido tão somente como consumidora e observadora pacífica, e sim como potência criativa, produtora de saberes. Essas ocupações questionam também os poderosos, as representações políticas e todo um sistema que quer nos manter reféns do capital, aprisionados a uma normatividade excludente e marginalizante. Sob essa perspectiva, propõem-se a fazer uma crítica à burguesia, aos grandes meios e veículos de comunicação e ao Estado que defende os interesses de uma minoria economicamente privilegiada.

Fazer ocupação de resistência em uma cidade como Teresina é correr riscos. Risco de ter seus projetos artísticos individuais ou coletivos preteridos por empresas privadas e pelo poder Público. Risco de ter suas latas de tinta recolhidas e o nome fichado. Risco de ser abordado violentamente

pela polícia militar ou guarda municipal. Risco de ser rotulado como desocupado, arruaceiro, marginal. Risco que se corre, porque se acredita na mudança através do despertar de uma consciência coletiva tendo como propulsor a Arte e sua capacidade de comunicar, sensibilizar, incomodar, enlouquecer, transgredir, afetar. Porque, através da Arte nas ocupações, contribui-se para a visibilidade dos movimentos feministas, negro, LGBTTI entre outros. Rompe-se o silêncio diante do machismo, patriarcado e da violência contra a mulher. Defende-se a liberdade religiosa, o Estado laico, o respeito à diversidade. Quebram-se regras, subverte-se a normatividade e compartilha-se sonhos e esperanças na [com]vivência em um mundo mais justo.

Ao praticar os lugares, as ocupações criam, mesmo que efemeramente, uma esfera pública dissidente, em um processo de desterritorialização e reterritorialização, em que, através da experiência da vida cotidiana, ressignifica, transforma, “[...]a um só golpe, a totalidade do mundo”⁸³.

Desejo que, através da etnografia desenvolvida, dos sujeitos/atores aqui apresentados, o leitor tenha sido golpeado e, ao chegar até aqui, afetado por essa caminhada coletiva de luta que exige coragem, que é por vezes dolorosa, mas moldada e permeada por afetos e esperança. Espero também que o presente estudo possa contribuir para uma melhor compreensão acerca das ocupações coletivas de resistência. Para que nós, ARTEvistas, tomemos consciência da importância de se [re]pensar constantemente nossos objetivos, interesses e táticas de ocupação. Para que possamos olhar além da caixa e continuar a questionar e, consequentemente, criar conhecimentos alternativos que levem em conside-

⁸³ MESQUITA, André. *Insurgências poéticas*. São Paulo, 2008, p. 286

ração processos de subjetivação, a relação indissociável entre corpo e mente, atravessamentos e afetos.

Não tenho pretensão de apresentar aqui um *modo de fazer* ou chegar a uma resposta concreta *sobre quem ocupa, por que se ocupa, o que é ocupação*, uma vez que venho defendendo a importância da polifonia, da multiplicidade e transdisciplinaridade nas ocupações coletivas de resistência, acreditando, inclusive, na continuidade da pesquisa, tendo em vista as transformações políticas que ocorreram no Brasil após 2014, especificamente em 2016, com o Golpe que derrubou a Presidenta Dilma Rousseff, fazendo emergir importantes ocupações em todo o território brasileiro, inclusive em Teresina, como as ocupações: Ocupa Praça, OcupaMinC e Ocupa UFPI.

No entanto, acredito e defendo, apoiada na análise e nas reflexões aqui apresentadas, com/através dos sujeitos/atores desta pesquisa, que as práticas artísticas nas ocupações coletivas são uma tática de resistência eficaz na luta por transformações que levem a uma nova/outra ordem social, mais justa e igualitária, que alimenta o espírito e a ação libertadora e revolucionária. Arte é resistência! Ocupamos, logo reXistimos!

REFERÊNCIAS

- ADAD, S. J. H. C. *Corpos de rua*: cartografia dos saberes juvenis e o sociopoetizar dos desejos dos educadores. Fortaleza: Edições UFC, 2011.
- AGIER, M. *Antropologia da cidade*: lugares, situações, movimento. São Paulo: Terceiro Nome, 2011.
- ALVIN, D. M. *O rio e a rocha*: Resistência em Gilles Deleuze e Michel Foucault. Disponível em < <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/intuitio/article/viewFile/5978/4548>>. Acesso em 20 de maio de 2017.
- AMSTALDEN. *Arte sem mistério*: Lygia Clark I. por Valéria Pisauro. Disponível em: <<https://blogdoamstalden.com/2013/10/12/arte-sem-misterio-lygia-clark-i-por-valeria-pisauro/>>. Acesso em 15 de maio de 2017.
- ARENDT, H. *O que é liberdade?* Entre o passado e o futuro. São Paulo: Perspectiva. 1988.
- ARTSHOCK. *El arte libertador de Lygia Clark en retrospectiva en Itaú cultural*. Disponível em:< <http://artishockrevista.com/2012/11/12/arte-liberador-lygia-clark-retrospectiva-itaucultural/>>. Acesso em 01 de junho de 2017.
- ASSOCIAÇÃO DOS DOCENTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ – ADUFPI**. Alunos da UFPI e convidados realizam pinturas em grafite nos muros da instituição e pedem ajuda para continuar o projeto. *Disponível em:*<<http://www.adufpi.org.br>>. *Acesso em 14 de agosto de 2017.*
- AUGÉ, M. *Não Lugares*: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. 9 ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.

BARAZAL, N. R. *Sobre violência e ser humano*. Convert Internacional 15. Comoroc-Feusp/Ppgcr-Umesp/IJI – Univ. do Porto. Porto, 2014

BARBOSA, N. *A relação entre arte, cidade e ocupação*. [22 de maio de 2017]. Teresina, Piauí. Entrevista concedida à Luciana Leite.

BARRETO, F. *Pixiti, ocupação e performance*. [14 de julho de 2017]. Teresina, Piauí. Entrevista concedida à Luciana Leite.

BARROS, E. *OcupARTHE no metrô*. [14 de agosto de 2017]. Teresina, PI. Entrevista concedida à Luciana Leite.

BENDOIAN, G; MENEZES, K. *Por trás dos muros: horizontes sociais do Graffiti*. São Paulo: Petrópolis, 2008.

BE SIDE COLORS. *Grupo Tupi Não Dá e o começo do graffiti*. Disponível em: < <http://besidecolors.com/tupinaoda/>>. Acesso em 05 de maio de 2017.

BEY, H. *Zona autônoma temporária*. Disponível em: <http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/arq_interface/4a_aula/Hakim_Bey_TAZ.pdf>. Acesso em 08 de maio de 2016.

BOURDIEU, P. *A dominação masculina*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BOURKE, J.. *Daniel Smail's on deep history and the Brain*. Disponível em: < <https://doinghistoryinpublic.org/2014/04/11/daniel-smails-on-deep-history-and-the-brain/>>. Acesso em 14 de junho de 2017.

BOURRIAUD, N. *Estética relacional*. Trad.: Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, Coleção Todas as Artes, 2009.

BUTLER, J. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Belo Horizonte: Autêntica Editora. 2017.

CARLSSON, B.; LOUIE, H. *Street art: técnicas e materiais para arte urbana*. 1ª. Ed. – São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

CARMINDA, A. *Arte, biopolítica e resistência*. Porto Alegre, v.1, nº.2, jul/dez., 2011. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presença>>. Acesso em 24 de junho de 2016.

CARMO, P. S. do. *Culturas da rebeldia: a juventude em questão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2000.

CAVALCANTE, A. Occupy Velho Monge!. *Revista Revestrés*. Edição Sulica. Teresina, 2017.

CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 2008.

CHAUÍ, M. Participando do debate sobre mulher e violência. In: *Perspectivas antropológicas da mulher*, nº 4, Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985.

CIDADE VERDE. *Vôlei Bar e festival na coroa eram pontos do rock de Teresina*. Disponível em: <<https://cidadeverde.com/noticias/200123/volei-bar-e-festival-na-coroa-eram-pontos-do-rock-de-teresina>>. Acesso em 08 de novembro de 2017.

CIRCUITO GRUDE. *Lambes pela democracia*. Disponível em:< <https://circuitogrude.wordpress.com/2016/>> Acesso em 12 de outubro de 2016.

COLETIVO APARECIDOS POLÍTICOS. *Minimanualda Arte Guerrilha Urbana*. DISPONÍVEL EM: < <http://historias.interativas.nom.br/aulas/wp-content/uploads/2017/03/Minimanual-Arte-Guerrilha-Urbana-web.pdf>>. Acesso em 12 de janeiro de 2018.

COLI, J. *O que é arte?* São Paulo: Braziliense, 2013.

COSTA, C. *Questões de arte*. São Paulo: Moderna, 2004.

CUNHA, D. *OupARTHE no metrô de Teresina*. [15 de dezembro de 2017]. Teresina, PI. Entrevista concedida à Luciana Leite.

DELEUZE, G. *Cursos sobre Spinoza (Vicennes, 1978-1981)*. Fortaleza: EdUECE, 2009.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. *O que é filosofia?* . Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

_____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 1*, Vol. 1. São Paulo: Ed. 34, 2011.

_____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 1*, Vol. 2. São Paulo: Ed. 34, 2011.

_____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 1*, Vol. 3. São Paulo: Ed. 34, 1996.

DENIS, F. *Ocupações do coletivo OcupARTHE*. [12 de dezembro de 2017] Teresina, PI. Entrevista concedida à Luciana Leite.

DIAS, M. *Fluxus, o grito da AntiArte*. Disponível em: <<http://lounge.obviousmag.org/semiotizando/2012/05/fluxus-o-grito-da-antiarte.html>>. Acesso em 12 de novembro de 2017.

DICIONÁRIO ONLINE DE PORTUGUÊS. *Cult*. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/cult/>>. Acesso em 12 de julho de 2017.

ECOARTE. *Fonte (urinol) – Marcel Duchamp* (1917). Disponível em: < <http://ecoarte.info/ecoarte/2012/11/a-relevancia-da-arte-ciencia-na-contemporaneidade/fonte-urinol-marcel-duchamp-1917/>>. Acesso em 13 de julho de 2017.

FABIÃO, E. O programa performativo: o corpo em experiência. *Revista do LUME*, nº. 4, dez. 2013.

FREITAS, J. C. C. de. *As zonas autônomas temporais enquanto espaço de produção do conhecimento e da ciência alternativa*. Disponível em: < <https://cienciaeanarquismo.milharal.org/files/2013/12/Jan.pdf>> Acesso em 24 de junho de 2017.

GALVÃO, Instituto Patrícia. *O que é feminicídio?* Disponível em: <<http://www.agenciapatriciagalvao.org.br/dossies/femicidio/capitulos/o-que-e-femicidio/>>. Acesso em 20 de outubro de 2017.

GAUTIER J. *Trilhando a vertente filosófica da Montanha Sociopoética*: a criação coletiva de confetos. In: Prática da pes-

quisa nas ciências humanas e sociais: aplicação da abordagem sociopoética. São Paulo: Atheneu, 2005.

GEERTZ, C. Estar lá: a antropologia e o cenário da escrita; *Estar aqui*: de quem é a vida afinal. In : Obras e vidas: o antropólogo como autor. Rio de Janeiro: Editora URFJ, 2005.

GOMPERTZ, W. *Isso é arte?*: 150 anos de arte moderna, do impressionismo até hoje. 1. Ed. – Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

GONÇALVES, F. do N. Poéticas políticas, políticas poéticas: comunicação e sociabilidade nos coletivos artísticos brasileiros. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós Graduação em Comunicação/ E-compós*. Brasília, Vol. 13, nº 02, jan/abr 2010.

GOOGLEMAPS. Disponível em: ><https://www.google.com.br/maps/@-5.0757632,-42.7925504,14z>>. Acesso em 12 de fevereiro de 2018.

GORCZEWSKI, D. *Arte que inventa afetos*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2017.

GUATTARI, F. *Caosmose*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

GUATTARI, F; ROLNIK, S. *Micropolítica*: Cartografias do Desejo. 4.ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

GUERRA, T. R; ALVARADO, Daisy V. M. Peccinini de. *Grupo Ruptura*. Disponível em: <<http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo3/ruptura/ruptura.html>>. Acesso em 14 de maio de 2017.

_____. *Grupo Frente*. Disponível em: < <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo3/frente/>>. Acesso em 14 de maio de 2017.

HAESBAERT, R.; BRUCE, G. *A desterritorialização na obra de Deleuze e Guattari*. Disponível em: <https://letrasparaumrio.files.wordpress.com/2010/04/desterritorializacom.pdf>. Acesso em 10 de março de 2017.

HOME, S. *Assalto à cultura*: utopia subversão guerrilha na (anti) arte do século XX. 2. Ed. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

INSTITUTO BRASILEIRO DO MEIO AMBIENTE E DOS RECURSOS NATURAIS RENOVÁVEIS – IBAMA. *Lei dos crimes ambientais*. Disponível em: < <http://www.ibama.gov.br/sophia/cnia/livros/ALeiCrimesAmbientais.pdf>>. Acesso em 11 de dezembro de 2017.

IDEAS AD BRÁS. *Brasil 27*: Caso Cooperart-Poty. Disponível em: <<http://ideasadbras.blogspot.com.br/2013/09/conheca-colecao-de-bonecas-mulheres-de.html>>. Acesso em 02 de janeiro de 2017.

INGOLD, T. *Estar vivo*: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Petrópoles, RJ: Vozes, 2015.

_____. *Antropologia não é etnografia*. Disponível em: < https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1862649/mod_resource/content/1/Antropologia_ao_e_etnografia_-_por_Tim_Ingold%281%29.pdf>. Acesso em 10 de novembro de 2017.

JESUS, K. N. D. *Praça do Boibódromo*: palco de um patrimônio esquecido. Disponível em: < <http://www.forumpatrimonio.com.br/arqdoc2015/artigos/pdf/154.pdf>>. Acesso em 02 de janeiro de 2018.

L'AGENCE. K. *Haring en train de peindre sur le mur de Berlin*. Disponível em: < <https://www.photo.rmn.fr/archive/12-582050-2C6NU026XPVG.html>>. Acesso em 21 de maio de 2017.

LAROSSA, J. *Tremores*: escritos sobre experiência. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

LIMA, C. de C. Ditaduras da América Latina: *A ascensão e a queda dos governos militares*. Disponível em: < <https://guiado-estudante.abril.com.br/estudo/ditaduras-da-america-latina/>>. Acesso em 21 de janeiro de 2018.

LINGIS, A. A vontade de Potência. *Revista Educação e Verdade*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

LIRA, M. A. L. Atendimento às mulheres em situação de violência no centro de referência Francisca Trindade, em Teresina – PI. *Revista Latino-americana de Geografia e Gênero*. V4. Nº 1. Ponta Grossa, 2013.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO – MAC/USP. *Modernismo no Brasil*. Disponível em: <<http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo2/modernismo/>>. Acesso em 14 de maio de 2017.

MAGNANI, J. G. *De perto e de dentro*: notas para uma etnografia urbana. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v17n49/a02v1749>> Acesso em 09 de outubro de 2016.

MAIA, S. *Abaixo o anonimato e transgressão*. O grafite a serviço da imagem. São Paulo: Jornal da Tarde. 6 out, 1989.

MAGALHÃES, M. *19 capas de jornais e revistas*: em 1964, a imprensa disse sim ao golpe. Disponível em: <https://blogdomariomagalhaes.blogosfera.uol.com.br/2014/03/31/19-capas-de-jornais-e-revistas-em-1964-a-imprensa-disse-sim-ao-golpe/>. Acesso em 13 de setembro de 2017.

MALINOWSKI, B. *Introdução*: tema, método e objetivo dessa pesquisa. Em: Os argonautas do Pacífico Ocidental. São Paulo: Abril, 1974.

MALUF, S. W. *Por uma antropologia do sujeito*. Disponível em: < <http://revistas.ufpr.br/campos/article/viewFile/42463/25832>>. Acesso em 13 de junho de 2017.

MARTINS, E. *DIÁLOGOS POP*: Alex Vallauri e Lady Warhol NO MAM. Disponível <<https://www.ideafixa.com/oldbutgold/dialogos-pop-alex-vallauri-e-warhol-no-mam>> Acesso em 14 de novembro de 2017.

MARTINS, S. *Almoço na relva, Édouard Manet*. Disponível em: <<https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/almoco-na-relva-edouard-manet/>>. Acesso em 13 de julho de 2017.

MEDEIROS, A. M. *Movimentos sociais*. Disponível em: <<http://cafecomexpressao.blogspot.com.br/2012/11/impresao-sol-nascente.html>> Acesso em 10 de maio de 2017.

MEDEIROS, J. Po. *Impressão, sol nascente*. Disponível em: <<https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/almoco-na-relva-edouard-manet/>>. Acesso em 13 de julho de 2017.

MESQUITA, A. *Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva (1990-2000)*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, 2008. Disponível em: <http://www.espiral.fau.usp.br/arquivos-artigos/2008-dissertacao_Andre_Mesquita.pdf>. Acessado em 18 de dezembro de 2014.

MONTE. C. N. da C. *Artesanato ceramista e direitos culturais frente ao Programa Lagoas do Norte no Poti Velho em Teresina – PI: quais diálogos*. Disponível em: <http://repositorio.ufpi.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/636/1.DISSERTA%C3%87%C3%83O%20CATARINA%20NERY%20FINAL%20%281%29.pdf?sequence=1>>. Acesso em 02 de janeiro de 2018.

MONTURIL, L. *Ocupação do coletivo OcupARTE*. [13 de junho de 2017]. Teresina, PI. Entrevista concedida à Luciana Leite.

MORIYAMA, V.; LOPEZ, F. *Estética marginal*. São Paulo: Zupi Editora. 2013.

MUNDO ESTRANHO. *O que foi o maio de 68 na França?* Disponível em: <<https://mundoestranho.abril.com.br/historia/o-que-foi-o-movimento-de-maio-de-68-na-franca/>>. Acesso em 23 de outubro de 2017.

NAJIMA, F. M. *Coletivos em rede*: novas formas de organização. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, 2010. Disponível em: http://fabianamitsue.files.wordpress.com/2011/05/fabiana-mitsue-najima_coletivos-em-rede_-_pgeha_usp-final.pdf. Acesso em 15 de maio de 2013.

NAJIMANOVICH, Denise. *O sujeito encarnado*: questões para pesquisa no/do cotidiano. Rio de Janeiro: D. P. & A., 2001.

NETO, R. D. T. *Memória coletiva e memória histórica na obra de Maurice Halbwachs*. 2014. Disponível em: <<https://rainhastragicas.com/2014/11/07/memoria-coletiva-e-memoria-historica-na-obra-de-Maurice-Halbwachs>>. Acesso em 12 de junho de 2016.

NIETZSCHE, F. W. *Além do bem e do mal*: preludio de uma filosofia do futuro. São Paulo: WVC Editora, 2001.

NUNES, R. *Doclisboa*: falando de arte para uma lebre morta. Disponível em: <http://www.c7nema.net/artigos/item/47431-doclisboa-falando-de-arte-para-uma-lebre-morta.html>. Acesso em 08 de novembro de 2017.

OCUPARTHE. Disponível em: <<https://www.facebook.com/OcupARTHE/videos/552400851541831/>>. Acesso em 19 de fevereiro de 2018.

OCUPEACIDADE. *Grude*. Disponível em: <<http://picssr.com/tags/grude/page2>>. Acesso em 12 de fevereiro de 2017.

OLIVEIRA, J.; GARCEZ, L. *Explicando a arte*: uma iniciação para entender e apreciar as Artes Visuais. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

OLIVEIRA, R. G. U. L.; SANTOS, L. M. M.; MACHADO, C. B.; SANTOS, V. de Araújo. *O centro de Teresina*: Avaliação dos programas de requalificação no Plano Teresina Agenda 2015. Disponível em: <<http://www.ppgau.ufba.br/urbicentros/2012/ST245.pdf>>. Acesso em 10 de março de 2017.

ORLANDINI, R. *É proibido proibir*. Disponível em: <<http://www.ricardoorlandini.net/comentarios/ver/58730/e-proibido-proibir>>. Acesso em 23 de outubro de 2017.

OSGEMEOS. *Biografia*. Disponível < <http://www.osgemeos.com.br/pt/biografia/>> Acesso em 08 de janeiro de 2018.

PAIM, C. *Táticas de artistas na América Latina*: coletivos, iniciativas coletivas e espaços autogestionados. Porto Alegre: Panorama Crítico Ed., 2012.

_____. *Práticas coletivas de artistas na América Latina contemporânea*. Porto Alegre, 2006. Disponível em:< <http://lanic.utexas.edu/project/etext/llilas/ilassa/2007/paim.pdf>>. Acesso em 21 de maio de 2017.

PAULA, V. de. *Narrativa/desabafo registrado em diálogo com @ ARTEvista em junho de 2017*. Teresina, Piauí, 2017.

PEIRANO, M. *Etnografia não é método*. Horizontes antropológicos. [online]. 2014, vol.20, n.42

PEREIRA, M. M. *Fato histórico* – As manifestações estudantis de maio de 1968 em Paris. Disponível em: < <http://manmessias.blogspot.com.br/2015/05/fato-historico-as-manifestacoes.html>>. Acesso em 27 de outubro de 2017.

PEREIRA, L. C.; MORAES, M. D. C. de. *Mulheres do Poti (gênero, identidade, memória: arte, cerâmica e economia da cultura)*. Disponível em: < <http://sis.ufpi.br/22sic/Documentos/RESUMOS/Modalidade/Humanas/LUCAS%20COELHO%20PEREIRA.pdf>>. Acesso em 02 de janeiro de 2018.

PHAIDON. *May 1968's graphic protest legacy*. Disponível em: <<http://www.phaidon.com/agenda/design/articles/2013/december/03/may-1968s-graphic-legacy/>>. Acesso em 27 de outubro de 2017.

PIRES, B. Brasil despenca 19 posições em ranking de desigualdade social da ONU. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/03/21/politica/1490112229_963711.html

PORTAL 180GRAUS. *Parabéns Teresina pelos 161 anos*. Disponível em: < <https://180graus.com/geral/parabens-teresina-pelos-161-anos>>. Acesso de 12 de outubro de 2017.

PORTAL AZ. *Hippies protestam e querem lugar no Shopping da Cidade*. <<https://www.portalaz.com.br/noticia/geral/123336/hippies-protestam-e-querem-lugar-no-shopping-da-cidade>>. Acesso em 13 de maio de 2017.

PORTAL O DIA. *Asas cortadas*: pássaros da fauna piauiense sofrem com tráfico de animais. Disponível em: < <https://www.portalodia.com/noticias/teresina/asas-cortadas-passaros-da-fauna-piauiense-sofrem-com-trafico-de-animais-306714.html>> . Acesso em 05 de outubro de 2017.

_____. *Praça-ação busca a ocupação das praças de Teresina por meio de atividades*. Disponível em: < <https://www.portalodia.com/esporte/esporte/praca-acao-busca-a-ocupacao-de-pracas-em-teresina-por-meio-de-atividades-211785.html>>. Acesso em 08 de maio de 2017.

_____. *Teresina*: mulher é assassinada e tem corpo cortado ao meio. Disponível em: < <https://www.portalodia.com/noticias/policia/corpo-esquartejado-teria-sido-encontrado-em-teresina-201101.html>> Acesso em: 16 de abril de 2014.

PRAÇA-AÇÃO. *PRAÇA-AÇÃO Ocupação #4*. Disponível em: <<https://www.facebook.com/PracaAcao/photos>>. Acesso em 02 de dezembro de 2017.

BRASIL. *Lei nº 12.408, de 25 de maio de 2011*. Altera o art. 65 da Lei nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998, para descriminalizar o ato de grafitar, e dispõe sobre a proibição de comercialização de tintas em embalagens do tipo aerossol a menores de 18 (dezoito) anos. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2011/lei/l12408.htm>. Acesso em janeiro de 2018.

ROSA, N. S. S. *Retratos da arte*: história da arte. São Paulo: LEYA. 2012.

PRADO, R. *Coletivo DO NADA*. [10 de janeiro de 2018]. Teresina, PI. Teresina, Piauí. Entrevista concedida à Luciana Leite.

RAZÃO INADEQUADA. *Deleuze – R de resistência*. Disponível em: <https://razaoinadequada.com/2015/09/13/deleuze-r-de-resistencia/>. Acesso em 28 de maio de 2016.

R. L. *A relação entre puchação, graffiti e cidade*. [18 de dezembro de 2017]. Teresin, PI. Entrevista concedida à Luciana Leite.

ROSSI, B. R. *Alex Vallauri: da gravura ao grafite*. São Paulo: Editora Olhares, 2013.

SALVE RAINHA. Disponível em: < <https://www.facebook.com/salverainhacafe/> >. Acesso em 12 de janeiro de 2017.

SANTOS, B. F. *Os números da violência contra mulheres no Brasil*. Disponível em: <https://exame.abril.com.br/brasil/os-numeros-da-violencia-contra-mulheres-no-brasil/>. Acesso em 10 de março de 2017.

SANTOS, E. *Ocupação, Arte e resistência*. [05 de maio de 2017]. Teresina, Piauí. Entrevista concedida à Luciana Leite.

SANTOS, V. N. *Mapas do corpo: o caminhar no Labirinto da Sociopoética*. In: Tudo que não inventamos é falso: dispositivos artísticos para pesquisar, ensinar e aprender com sociopoética. – Fortaleza: EdUECE, 2014.

SILVA, A. L. dos S. V. e. *Essa rua virou nossa*. Em: Arte que inventa Afetos. Fortaleza: Imprensa Universitária. 2017.

SOARES, S. K. de A.; BARBALHO, A. A. *Modos de dizer sobre a ditadura civil-militar brasileira: arte política nas intervenções de Artur Barrio e do Coletivo Aparecidos Políticos*. Em Arte que Inventa Afetos. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2017.

SOUSA, R.. *O coreto da Rio Branco*. Disponível em: <<http://maestrorochasousa.blogspot.com.br/2009/09/o-coreto-da-rio-branco.html>>. Acesso em 21 de outubro de 2017.

SPINOZA, B. de. *Ética*. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2009.

STRICKLAND, C. *Arte comentada: da pré-história ao pós-moderno*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

SUL21. *A repressão e resistência durante o regime militar*. Disponível em: <https://www.sul21.com.br/50-anos-do-golpe-civil-militar/2014/04/a-repressao-e-a-resistencia-durante-o-regime-militar/> Acesso em 21 de outubro de 2017.

TAVARES, A. *Arte e intervenção urbana*. [02 de julho de 2017]. Teresina, Piauí. Entrevista concedida à Luciana Leite.

TAYLOR, D. *Traduzindo performance [prefácio]*. Em *Antropologia e Performance: ensaios na pedra*. São Paulo: Terceiro nome, 2013.

THIOLLENT, M. Maio de 1968 em Paris testemunho de um estudante. *Tempo Social; Revista de Sociologia da Universidade de São Paulo*, S. Paulo, outubro de 1998. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ts/v10n2/v10n2a06>. Acesso em 12 de outubro de 2017.

TRINDADE. K. Poema resposta narrativa sobre o que foi a ocupação do Metrô de Teresina? *Revista ARTEvista*, membro do coletivo OcupARTHE. Teresina, 2018.

TRINDADE, R. *Os muros da Sorbonne*. Disponível em: <<https://razaoinadequada.com/2013/06/16/os-muros-da-sorbonne>> . Acesso em 08 de maio de 2016.

_____. *Deleuze – Rizoma*. Disponível em: <<https://razaoinadequada.com/2013/09/21/deleuze-rizoma/>> . Acesso em 12 de setembro de 2017.

TZARA, T. *Manifesto dadaísta de Triztan Tzara de 1918*. Disponível em: < <https://vanguardamaristao.wikispaces.com/file/view/Manifesto+Dadaista.pdf>> Acesso em 20 de maio de 2017.

VELHO, G. *Um antropólogo na cidade*: ensaios de antropologia urbana. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

VENTURINI, L. *Como está a desigualdade de renda no Brasil, segundo o IBGE*. Disponível em: <<https://www.nexojornal.com.br/expresso/2017/11/30/Como-est%C3%A1-a-desigualdade-de-renda-no-Brasil-segundo-o-IBGE>>. Acesso em 21 de dezembro de 2017.

DECLARAÇÃO DE REVISÃO DO VERNÁCULO

Declara-se, para constituir prova junto à Coleção Práticas Educativas, vinculada à Editora da Universidade Estadual do Ceará (EdUECE), que, por intermédio do profissional infra-assinado, foi procedida a correção gramatical e estilística do livro intitulado **Ocupar é Rexistir! Práticas Artísticas como Tática de Resistência nas Ocupações do Coletivo Ocuparthe, em Teresina (2014)**, razão por que se firma a presente declaração, a fim de que surta os efeitos legais, nos termos do novo Acordo Ortográfico Lusófono, vigente desde 1º de janeiro de 2009.

Fortaleza-CE, 20 de agosto de 2019.

Maria da Conceição de Souza Santos
 Maria da Conceição de Souza Santos



DECLARAÇÃO DE NORMALIZAÇÃO

Declara-se, para constituir prova junto à Coleção Práticas Educativas, vinculada à Editora da Universidade Estadual do Ceará (EdUECE), que, por intermédio do profissional infra-assinado, foi procedida a normalização do livro intitulado **Ocupar é Rexistir! Práticas Artísticas como Tática de Resistência nas Ocupações do Coletivo Ocuparthe, em Teresina (2014)**, razão por que se firma a presente declaração, a fim de que surta os efeitos legais, nos termos das normas vigentes decretadas pela Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

Fortaleza-CE, 20 de agosto de 2019.

Maria da Conceição de Souza Santos
 Maria da Conceição de Souza Santos

COLEÇÃO PRÁTICAS EDUCATIVAS

01. FIALHO, Lia Machado Fiuza. *Assistência à criança e ao adolescente infrator no Brasil: breve contextualização histórica*. Fortaleza: EdUECE, 2014. 105 p. ISBN: 978-85-7826-199-3.
02. VASCONCELOS, José Gerardo. *O contexto autoritário no pós-1964: novos e velhos atores na luta pela anistia*. Fortaleza: EdUECE, 2014. 63 p. ISBN: 978-85-7826-211-2.
03. SANTANA, José Rogério; FIALHO, Lia Machado Fiuza; BRANDENBURG, Cristine; SANTOS JÚNIOR, Francisco Fleury Uchôa (Org.). *Educação e saúde: um olhar interdisciplinar*. Fortaleza: EdUECE, 2014. 212 p. ISBN: 978-85-7826-225-9.
04. SANTANA, José Rogério; VASCONCELOS, José Gerardo; FIALHO, Lia Machado Fiuza; VASCONCELOS JÚNIOR, Raimundo Elmo de Paula (Org.). *Golpe de 1964: história, geopolítica e educação*. Fortaleza: EdUECE, 2014. 342 p. ISBN: 978-85-7826-224-2.
05. SILVA, Sammia Castro; VASCONCELOS, José Gerardo; FIALHO, Lia Machado Fiuza (Org.). *Capoeira no Ceará*. Fortaleza: EdUECE, 2014. 156 p. ISBN: 978-85-7826-218-1.
06. ADAD, Shara Jane Holanda Costa; PETIT, Sandra Haydé; SANTOS, Iraci dos; GAUTHIER, Jacques (Org.). *Tudo que não inventamos é falso: dispositivos artísticos para pesquisar, ensinar e aprender com a sociopoética*. Fortaleza: EdUECE, 2014. 488 p. ISBN: 978-85-7826-219-8.
07. PAULO, Adriano Ferreira de; MIRANDA, Augusto Ridson de Araújo; MARQUES, Janote Pires; LIMA, Jeimes Mazza Correia; VIEIRA, Luiz Maciel Mourão (Org.). *Ensino de História na educação básica: reflexões, fontes e linguagens*. Fortaleza: EdUECE, 2014. 381 p.
08. SANTOS, Jean Mac Cole Tavares; PAZ, Sandra Regina (Org.). *Políticas, currículos, aprendizagem e saberes*. Fortaleza: EdUECE, 2014. 381 p. ISBN: 978-85-7826-245-7.
09. VASCONCELOS, José Gerardo; SANTANA, José Rogério; FIALHO, Lia Machado Fiuza (Org.). *História e práticas culturais na educação*. Fortaleza: EdUECE, 2014. 229 p. ISBN: 978-85-7826-246-4.
10. FIALHO, Lia Machado Fiuza; CASTRO, Edilson Silva; SILVA JÚNIOR, Roberto da (Org.). *Teologia, História e Educação na contemporaneidade*. Fortaleza: EdUECE, 2014. 160 p. ISBN: 978-85-7826-237-2.
11. FIALHO, Lia Machado Fiuza; VASCONCELOS, José Gerardo; SANTANA, José Rogério (Org.). *Biografia de mulheres*. Fortaleza: EdUECE, 2015. 163 p. ISBN: 978-85-7826-248-8.
12. MIRANDA, José da Cruz Bispo de; SILVA, Robson Carlos da (Org.). *Entre o derreter e o enferrujar: os desafios da educação e da formação profissional*. Fortaleza: EdUECE, 2014. 401 p. ISBN: 978-85-7826-259-4.
13. SILVA, Robson Carlos da; MIRANDA, José da Cruz Bispo de (Org.). *Cultura, sociedade e educação brasileira: teceduras e interfaces possíveis*. Fortaleza: EdUECE, 2014. 324 p. ISBN: 978-85-7826-260-0.
14. PETIT, Sandra Haydé. *Pretagogia: pertencimento, corpo-dança afrodescendente e tradição oral africana na formação de professoras e professores* –

- contribuições do legado africano para a implementação da Lei nº 10.639/03. Fortaleza: EdUECE, 2015. 253 p. ISBN: 978-85-7826-258-7.
15. SALES, José Albio Moreira de; SILVA, Bruno Miguel dos Santos Mendes da (Org.). *Arte, tecnologia e poéticas contemporâneas*. Fortaleza: EdUECE, 2015. 421 p. ISBN: 978-85-7826-262-4.
 16. LEITE, Raimundo Hélio (Org.). *Avaliação: um caminho para o descortinar de novos conhecimentos*. Fortaleza: EdUECE, 2015. 345 p. ISBN: 978-85-7826-261-7.
 17. CASTRO FILHO, José Aires de; SILVA, Maria Auricélia da; MAIA, Dennys Leite (Org.). *Lições do projeto um computador por aluno: estudos e pesquisas no contexto da escola pública*. Fortaleza: EdUECE, 2015. 330 p. ISBN: 978-85-7826-266-2.
 18. CARVALHO, Maria Vilani Cosme de; MATOS, Kelma Socorro Lopes de (Org.). *Psicologia da educação: teorias do desenvolvimento e da aprendizagem em discussão*. 3. ed. Fortaleza: EdUECE, 2015. 269 p.
 19. FIALHO, Lia Machado Fiuza; CACAU, Josabete Bezerra (Org.). *Juventudes e políticas públicas*. Fortaleza: EdUECE, 2015. 247 p. ISBN: 978-85-7826-298-3.
 20. LIMA, Maria Socorro Lucena; CAVALCANTE, Maria Marina Dias; SALES, José Albio Moreira de; FARIAS, Isabel Maria Sabino de (Org.). *Didática e prática de ensino na relação com a escola*. Fortaleza: EdUECE, 2015. 245 p. ISBN: 978-85-7826-296-9.
 21. FARIAS, Isabel Maria Sabino de; LIMA, Maria Socorro Lucena; CAVALCANTE, Maria Marina Dias; SALES, José Albio Moreira de (Org.). *Didática e prática de ensino na relação com a formação de professores*. Fortaleza: EdUECE, 2015. 145 p. ISBN: 978-85-7826-293-8.
 22. SALES, José Albio Moreira de; FARIAS, Isabel Maria Sabino de; LIMA, Maria Socorro Lucena; CAVALCANTE, Maria Marina Dias (Org.). *Didática e prática de ensino na relação com a sociedade*. Fortaleza: EdUECE, 2015. 213 p. ISBN: 978-85-7826-294-5.
 23. CAVALCANTE, Maria Marina Dias; SALES, José Albio Moreira de; FARIAS, Isabel Maria Sabino de; LIMA, Maria Socorro Lucena (Org.). *Didática e prática de ensino: diálogos sobre a escola, a formação de professores e a sociedade*. EdUECE, 2015. 257 p. ISBN: 978-85-7826-295-2.
 24. VASCONCELOS, José Gerardo; RODRIGUES, Rui Martinho; ALBUQUERQUE, José Cândido Lustosa Bittencourt de (Org.). *Contratualismo, política e educação*. Fortaleza: EdUECE, 2015. 73 p. ISBN: 978-85-7826-297-6.
 25. XAVIER, Antônio Roberto; TAVARES, Rosalina Smedo de Andrade; FIALHO, Lia Machado Fiuza (Org.). *Administração pública: desafios contemporâneos*. Fortaleza: EdUECE, 2015. 181 p.
 26. FIALHO, Lia Machado Fiuza; CASTRO, Edilson Silva; CASTRO, Jéssyca Lages de Carvalho (Org.). *(Auto)Biografias e formação docente*. Fortaleza: EdUECE, 2015. 229 p. ISBN: 978-85-7826-271-6.
 27. FIALHO, Lia Machado Fiuza; VASCONCELOS, José Gerardo; SANTANA, José Rogério; VASCONCELOS JÚNIOR, Raimundo Elmo de Paula; MARTINHO RODRIGUES, Rui (Org.). *História, literatura e educação*. Fortaleza: EdUECE, 2015. 299 p. ISBN: 978-85-7826-273-0.
 28. MAGALHÃES JUNIOR, Antonio Germano; ARAÚJO, Fátima Maria Leitão (Org.). *Ensino & linguagens da História*. Fortaleza: EdUECE, 2015. 371 p. ISBN: 978-85-7826-274-7.

29. NUNES, Maria Lúcia da Silva; MACHADO, Charliton José dos Santos; VASCONCELOS, Larissa Meira de (Org.). *Diálogos sobre Gênero, Cultura e História*. Fortaleza: EdUECE, 2015. 175 p. ISBN: 978-85-7826-213-6.
30. MATOS, Kelma Socorro Lopes de (Org.). *Cultura de paz, educação e espiritualidade II*. Fortaleza: EdUECE, 2015. 471 p. ISBN: 978-85-8126-094-5.
31. MARINHO, Maria Assunção de Lima; ARAÚJO, Helena de Lima Marinho Rodrigues; ANDRADE, Francisca Rejane Bezerra (Org.). *Economia, políticas sociais e educação: tecendo diálogos*. Fortaleza: EdUECE, 2016. 194 p. ISBN: 978-85-7826-317-1.
32. FIALHO, Lia Machado Fiuza; MACIEL, Francisco Cristiano Góes (Org.). *Polifonia em juventudes*. Fortaleza: EdUECE, 2015. 234 p. ISBN: 978-85-7826-299-0.
33. SANTANA, José Rogério; BRANDENBURG, Cristine; MOTA, Bruna Germana Nunes; FREITAS, Munique de Souza; RIBEIRO, Júlio Wilson (Org.). *Educação e métodos digitais: uma abordagem em ensino contemporâneo em pesquisa*. Fortaleza: EdUECE, 2016. 214 p. ISBN: 978-85-7826-318-8.
34. OLINDA, Ercília Maria Braga de; SILVA, Adriana Maria Simião da (Org.). *Vidas em romaria*. Fortaleza: EdUECE, 2016. 438 p. ISBN: 978-85-7826-380-5.
35. SILVA JÚNIOR, Roberto da (Org.). *Educação brasileira e suas interfaces*. Fortaleza: EdUECE, 2016. 158 p. ISBN: 978-85-7826-379-9.
36. MALOMALO, Bas'Illele; RAMOS, Jeannette Filomeno Pouchain (Org.). *Cá e acolá: pesquisa e prática no ensino de história e cultura africana e afro-brasileira*. Fortaleza: EdUECE, 2016. 238 p.
37. FIALHO, Lia Machado Fiuza. *Assistência à criança e ao adolescente "infra-tor" no Brasil: breve contextualização histórica*. 2. ed. Fortaleza: EdUECE, 2016. 112 p. ISBN: 978-85-7826-337-9.
38. MARQUES, Janote Pires; FONSECA, Emanuelle Oliveira da; VASCONCELOS, Karla Colares (Org.). *Formação de professores: pesquisas, experiências e reflexões*. Fortaleza: EdUECE, 2016. 194 p. ISBN: 978-85-7826-407-9.
39. SILVA, Henrique Barbosa; RIBEIRO, Ana Paula de Medeiros; CARVALHO, Alanna Oliveira Pereira (Org.). *A democratização da gestão educacional: criação e fortalecimento dos Conselhos Municipais de Educação no Ceará*. Fortaleza: EdUECE, 2016. 144 p. ISBN: 978-85-7826-367-6.
40. SILVA, Lucas Melgaço da; CIASCA, Maria Isabel Filgueiras Lima; OLIVEIRA, Roberta Lúcia Santos de (Org.). *Estudos em educação: formação, gestão e prática docente*. Fortaleza: EdUECE, 2016. 425 p. ISBN: 978-85-7826-433-8.
41. SILVA JÚNIOR, Roberto da; SILVA, Dogival Alencar da (Org.). *História, políticas públicas e educação*. Fortaleza: EdUECE, 2016. 183 p. ISBN: 978-85-7826-435-2.
42. VASCONCELOS, José Gerardo; ARAÚJO, Marta Maria de (Org.). *Narrativas de mulheres educadoras militantes no contexto autoritário brasileiro (1964-1979)*. Fortaleza: EdUECE, 2016. 104 p. ISBN: 978-85-7826-436-9.
43. MATOS, Kelma Socorro Lopes de (Org.). *Cultura de paz, educação e espiritualidade III*. Fortaleza: EdUECE, 2016. 456 p. ISBN: 978-85-7826-437-6.
44. PORTO, José Hélcio Alves. *Escritos: do hoje & sempre poesias para todos momentos*. Fortaleza: EdUECE, 2016. 124 p. ISBN: 978-85-7826-438-3.
45. FIALHO, Lia Machado Fiuza; LOPES, Tania Maria Rodrigues; BRANDENBURG, Cristine (Org.). *Educação, memórias e narrativas*. Fortaleza: EdUECE, 2016. 179 p. ISBN: 978-85-7826-452-9.

46. FIALHO, Lia Machado Fiuza; TELES, Mary Anne (Org.). *Juventudes em debate*. Fortaleza: EdUECE, 2016. 355 p. ISBN: 978-85-7826-453-6.
47. ANDRADE, Francisca Rejane Bezerra; SANTOS, Geórgia Patrícia Guimarães dos; CAVAINAC, Mônica Duarte (Org.). *Educação em debate: reflexões sobre ensino superior, educação profissional e assistência estudantil*. Fortaleza: EdUECE, 2016. 243 p. ISBN: 978-85-7826-463-5.
48. SILVA, Lucas Melgaço da; CIASCA, Maria Isabel Filgueiras Lima (Org.). *As voltas da avaliação educacional em múltiplos caminhos*. Fortaleza: EdUECE, 2016. 425 p. ISBN: 978-85-7826-464-2.
49. SANTOS, Jean Mac Cole Tavares; MARTINS, Elcimar Simão (Org.). *Ensino médio: políticas educacionais, diversidades, contextos locais*. Fortaleza: EdUECE, 2016. 235 p. ISBN: 978-85-7826-462-8.
50. NUNES, Maria Lúcia da Silva; TEIXEIRA, Mariana Marques; MACHADO, Charliton José dos Santos; ROCHA, Samuel Rodrigues da (Org.). *Eu conto, você conta: leituras e pesquisas (auto)biográficas*. Fortaleza: EdUECE, 2016. 235 p. ISBN: 978-85-7826-506-9.
51. MARTINHO RODRIGUES, Rui. *Diálogos transdisciplinares*. Fortaleza: EdUECE, 2017. 142 p. ISBN: 978-85-7826-505-2.
52. VASCONCELOS, José Gerardo; XAVIER, Antônio Roberto; FERREIRA, Tereza Maria da Silva (Org.). *História, memória e narrativas biográficas*. Fortaleza: EdUECE, 2017. 191 p. ISBN: 978-85-7826-538-0.
53. SANTOS, Patricia Fernanda da Costa; SENA, Flávia Sousa de; GONÇALVES, Luiz Gonzaga; FURTADO, Quezia Vila Flor (Org.). *Memórias escolares: quebrando o silêncio...* Fortaleza: EdUECE, 2017. 178 p. ISBN: 978-85-7826-537-3.
54. CARVALHO, Scarlett O'hara Costa; FIALHO, Lia Machado Fiuza; VASCONCELOS, José Gerardo. *O pedagogo na Assistência Social*. Fortaleza: EdUECE, 2017. 122 p. ISBN: 978-85-7826-536-6.
55. FIALHO, Lia Machado Fiuza; LOPES, Tania Maria Rodrigues (Org.). *Docência e formação: percursos e narrativas*. Fortaleza: EdUECE, 2017. 198 p. ISBN: 978-85-7826-551-9.
56. LEITE, Raimundo Hélio; ARAÚJO, Karlane Holanda; SILVA, Lucas Melgaço da (Org.). *Avaliação educacional: estudos e práticas institucionais de políticas de eficácia*. Fortaleza: EdUECE, 2017. 242 p. ISBN: 978-85-7826-554-0.
57. CIASCA, Maria Isabel Filgueiras Lima; SILVA, Lucas Melgaço da; ARAÚJO, Karlane Holanda (Org.). *Avaliação da aprendizagem: a pluralidade de práticas e suas implicações na educação*. Fortaleza: EdUECE, 2017. 380 p. ISBN: 978-85-7826-553-3.
58. SANTOS, Jean Mac Cole Tavares (Org.). *Pesquisa em ensino e interdisciplinaridades: aproximações com o contexto escolar*. Fortaleza: EdUECE, 2017. 178 p. ISBN: 978-85-7826-560-01.
59. MATOS, Kelma Socorro Lopes de (Org.). *Cultura de paz, educação e espiritualidade IV*. Fortaleza: EdUECE, 2017. 346 p. ISBN: 978-85-7826-563-2.
60. MUNIZ, Cellina Rodrigues (Org.). *Linguagens do riso, práticas discursivas do humor*. Fortaleza: EdUECE, 2017. 186 p. ISBN: 978-85-7826-555-7.
61. MARTINHO RODRIGUES, Rui. *Talvez em nome do povo... Uma legitimidade peculiar*. Fortaleza: EdUECE, 2017. 340 p. ISBN: 978-85-7826-562-5.
62. MARTINHO RODRIGUES, Rui. *Política, Identidade, Educação e História*. Fortaleza: EdUECE, 2017. 172 p. ISBN: 978-85-7826-564-9.

63. OLINDA, Ercília Maria Braga de; GOLDBERG, Luciane Germano (Org.). *Pesquisa (auto)biográfica em Educação: afetos e (trans)formações*. Fortaleza: EdUECE, 2017. 445 p. ISBN: 978-85-7826-574-8.
64. MARTINHO RODRIGUES, Rui. *O desafio do conhecimento histórico*. Fortaleza: EdUECE, 2017. 130 p. ISBN: 978-85-7826-575-5.
65. RIBEIRO, Ana Paula de Medeiros; FAÇANHA, Cristina Soares; COELHO, Tâmara Maria Bezerra Costa (Org.). *Costurando histórias: conceitos, cartas e contos*. Fortaleza: EdUECE, 2017. 182 p. ISBN: 978-85-7826-561-8.
66. BRANDENBURG, Cristine; SILVA, Jocyana Cavalcante da; SILVA, Jáderson Cavalcante da (Org.). *Interface entre Educação, Educação Física e Saúde*. Fortaleza: EdUECE, 2017. 211 p. ISBN: 978-85-7826-576-2.
67. FARIAS, Isabel Maria Sabino de; JARDILINO, José Rubens Lima; SILVESTRE, Magali Aparecida; ARAÚJO, Regina Magna Bonifácio de (Org.). *Pesquisa em Rede: diálogos de formação em contextos coletivos de conhecimento*. Fortaleza: EdUECE, 2018. 171 p. ISBN: 978-85-7826-577-9.
68. MOREIRA, Eugenio Eduardo Pimentel; RIBEIRO, Ana Paula de Medeiros; MARQUES, Cláudio de Albuquerque (Autores). *Implantação e atuação do Sistema de Monitoramento e avaliação do Programa Seguro-Desemprego: estudo de caso*. Fortaleza: EdUECE, 2017. 340 p. ISBN: 978-85-7826-591-5.
69. XAVIER, Antônio Roberto; FERREIRA, Tereza Maria da Silva; MATOS, Camila Saraiva de (Orgs.). *Pesquisas educacionais: abordagens teórico-metodológicas*. Fortaleza: EdUECE, 2017. 271 p. ISBN: 978-85-7826-602-8.
70. ADAD, Shara Jane Holanda Costa; COSTA, Hercilene Maria e Silva (Orgs.). *Entrelugares: Tecidos Sociopoéticos em Revista*. Fortaleza: EdUECE, 2017. 273 p. ISBN: 978-85-7826-628-8.
71. MACHADO, Maria do Livramento da Silva (Orgs.). *Jovens bailarinas de Vazantinha: conceitos de corpo nos entrelaces afroancestrais da dança na educação*. Fortaleza: EdUECE, 2018. 337 p. ISBN: 978-85-7826-637-0.
72. MACHADO, Maria do Livramento da Silva (Orgs.). *Jovens bailarinas de Vazantinha: conceitos de corpo nos entrelaces afroancestrais da dança na educação*. Fortaleza: EdUECE, 2018. 337 p. ISBN: 978-85-7826-638-7 (E-BOOK).
73. SANTOS, Maria Dilma Andrade Vieira dos. *Jovens circenses na corda bamba: confetes sobre o riso e o corpo na educação em movimento*. Fortaleza: EdUECE, 2018. 227 p. ISBN: 978-85-7826-639-4.
74. SANTOS, Maria Dilma Andrade Vieira dos. *Jovens circenses na corda bamba: confetes sobre o riso e o corpo na educação em movimento*. Fortaleza: EdUECE, 2018. 227 p. ISBN: 978-85-7826-640-0 (E-BOOK).
75. SILVA, Kricia de Sousa. *"Manobras" sociopoéticas: aprendendo em movimento com skatistas do litoral do Piauí*. Fortaleza: EdUECE, 2018. 224 p. ISBN: 978-85-7826-641-7.
76. SILVA, Kricia de Sousa. *"Manobras" sociopoéticas: aprendendo em movimento com skatistas do litoral do Piauí*. Fortaleza: EdUECE, 2018. 224 p. ISBN: 978-85-7826-636-3 (E-BOOK).
77. VIEIRA, Maria Dolores dos Santos. *Entre acordes das relações de gênero: a Orquestra Jovem da Escola "Padre Luis de Castro Brasileiro" em União-Piauí*. Fortaleza: EdUECE, 2018. 247 p. ISBN: 978-85-7826-647-9.
78. XAVIER, Antônio Roberto; FIALHO, Lia Machado Fiuza; VASCONCELOS, José Gerardo (Autores). *História, memória e educação: aspectos conceituais e*

- teórico-epistemológicos. Fortaleza: EdUECE, 2018. 193 p. ISBN: 978-85-7826-648-6.
79. MACHADO, Charliton José dos Santos (Org.). *Desafios da escrita biográfica: experiências de pesquisas*. Fortaleza: EdUECE, 2018. 237 p. ISBN: 978-85-7826-654-7.
80. MACHADO, Charliton José dos Santos (Org.). *Desafios da escrita biográfica: experiências de pesquisas*. Fortaleza: EdUECE, 2018. 237 p. ISBN: 978-85-7826-653-0 (E-book).
81. OLIVEIRA, Mayara Danyelle Rodrigues de. *Rabiscos rizomáticos sobre alegria na escola*. Fortaleza: EdUECE, 2018. 210 p. ISBN: 978-85-7826-651-6.
82. OLIVEIRA, Mayara Danyelle Rodrigues de. *Rabiscos rizomáticos sobre alegria na escola*. Fortaleza: EdUECE, 2018. 210 p. ISBN: 978-85-7826-652-3 (E-book).
83. SOUZA, Sandro Soares de. *Corpos movediços, vivências libertárias: a criação de confetos sociopoéticos acerca da autogestão*. Fortaleza: EdUECE, 2018. 275 p. ISBN: 978-85-7826-650-9.
84. SOUZA, Sandro Soares de. *Corpos movediços, vivências libertárias: a criação de confetos sociopoéticos acerca da autogestão*. Fortaleza: EdUECE, 2018. 275 p. ISBN: 978-85-7826-649-3 (E-book).
85. SANTOS, Vanessa Nunes dos. *Sociopoetizando a filosofia de jovens sobre as violências e a relação com a convivência na escola, em Teresina-PI*. Fortaleza: EdUECE, 2018. 257 p. ISBN: 978-85-7826-664-6.
86. SANTOS, Vanessa Nunes dos. *Sociopoetizando a filosofia de jovens sobre as violências e a relação com a convivência na escola, em Teresina-PI*. Fortaleza: EdUECE, 2018. 257 p. ISBN: 978-85-7826-662-2 (E-book).
87. MACHADO, Charliton José dos Santos; NUNES, Maria Lúcia da Silva; SANTANA, Ajanayr Michelly Sobral (Org.). *Gênero e cultura: questões políticas, históricas e educacionais*. Fortaleza: EdUECE, 2019. 281 p. ISBN: 978-85-7826-673-8.
88. XAVIER, Antônio Roberto; MALUF, Sâmia Nagib; CYSNE, Maria do Rosário de Fátima Portela (Org.). *Gestão e políticas públicas: estratégias, práticas e desafios*. Fortaleza: EdUECE, 2019. 197 p. ISBN: 978-85-7826-670-7.
89. DAMASCENO, MARIA NOBRE. *Lições da Pedagogia de Jesus: amor, ensino e justiça*. Fortaleza: EdUECE, 2019. 119 p. ISBN: 978-85-7826-689-9.
90. ADAD, Clara Jane Costa. *Candomblé e Direito: tradições em diálogo*. Fortaleza: EdUECE, 2019. 155 p. ISBN: 978-85-7826-690-5.
91. ADAD, Clara Jane Costa. *Candomblé e Direito: tradições em diálogo*. Fortaleza: EdUECE, 2019. 155 p. ISBN: 978-85-7826-691-2 (E-book).
92. MACHADO, Charliton José dos Santos; NUNES, Maria Lúcia da Silva (Autores). *Tudo azul com dona Neuza: Poder e Disputa Local em 1968*. Fortaleza: EdUECE, 2019. 141 p. ISBN: 978-85-7826-670-7.
93. XAVIER, Antônio Roberto; MALUF, Sâmia Nagib; CYSNE, Maria do Rosário de Fátima Portela (Org.). *Gestão e políticas públicas: estratégias, práticas e desafios*. Fortaleza: EdUECE, 2019. 197 p. ISBN: 978-85-7826-671-4 (E-book).
94. GAMA, Marta. *Entrelugares de direito e arte: experiência artística e criação na formação do jurista*. Fortaleza: EdUECE, 2019. 445 p. ISBN: 978-85-7826-702-5.
95. GAMA, Marta. *Entrelugares de direito e arte: experiência artística e criação na formação do jurista*. Fortaleza: EdUECE, 2019. 445 p. ISBN: 978-85-7826-703-2 (E-book).

96. LEITINHO, Meirecele Calíope; DIAS, Ana Maria Iorio (Org.). *Discutindo o pensamento curricular: processos formativos*. Fortaleza: EdUECE, 2019. 203 p. ISBN: 978-85-7826-701-8.
97. BEZERRA, Milena de Holanda Oliveira; GADELHA, Raimunda Rosilene Magalhães; CARNEIRO, Stânia Nágila Vasconcelos; FERREIRA, Paulo Jorge de Oliveira (Org.). *Educação e saúde: vivendo e trocando experiências no Programa de Educação pelo Trabalho (PET)*. Fortaleza: EdUECE, 2019. 233 p. ISBN: 978-85-7826-713-1 (E-book).
98. SUCUPIRA, Tânia Gorayeb; VASCONCELOS, José Gerardo; FIALHO; Lia Machado Fiuzza. *Quilombo Boqueirão da Arara, Ceará: memórias, histórias e práticas educativas*. Fortaleza: EdUECE, 2019. 151 p. ISBN: 978-85-7826-687-5.
99. RIBEIRO, Luís Távora Furtado; SILVA, Samara Mendes Araújo; CASTRO, Francisco Mirtiel Frankson Moura (Org.). *Debates em História da Educação e Formação de Professores: perspectivas da educação contemporânea*. Fortaleza: EdUECE, 2019. 300 p. ISBN: 978-85-7826-724-7 (E-book).
100. BRANDENBURG, Cristine; SILVA, Jocyna Cavalcante da (Org.). *Práticas de ensino: semeando produções científicas parceiras*. Fortaleza: EdUECE, 2019. 179 p. ISBN: 978-85-7826-725-4.
101. MACHADO, Charliton José dos Santos; NUNES, Maria Lúcia da Silva; SANTANA, Ajanayr Michelly Sobral (Org.). *Exercício da escrita (auto)biográfica*. Fortaleza: EdUECE, 2019. 398 p. ISBN: 978-85-7826-723-0 (E-book).
102. SILVA, Adryel Vieira Caetano da; NASCIMENTO; Jordana Marjorie Barbosa do; VIEIRA, Livia Moreira Lima; LOPES, Thaynara Ferreira; CARVALHO, Rhanna Emanuela Fontenele Lima de (Org.). *25 Anos de PET Enfermagem: uma trajetória de pesquisa, conhecimento e promoção de saúde*. Fortaleza: EdUECE, 2019. 215 p. ISBN: 978-85-7826-745-2 (E-book).
103. SILVA, Maria do Socorro Borges da. *De "mulher-maravilha" a "cidadão persi": professoras capulana do educar em direitos humanos*. Fortaleza: EdUECE, 2019. 109 p. ISBN: 978-85-7826-753-7.
104. COSTA, Hercilene Maria e Silva; ADAD, Shara Jane Holanda Costa (Org.). *Círculo de cultura sociopoético: diálogos com Paulo Freire sempre!*. Fortaleza: EdUECE, 2019. 190 p. ISBN: 978-85-7826-741-4 (E-book).
105. MELO, Deywid Wagner de; MOTA, Maria Danielle Araújo; MAKIYAMA, Simone (Org.). *Letramentos e suas Múltiplas Faces: experiências do PIBID na UFAL*. Fortaleza: EdUECE, 2019. 458 p.
106. AMARAL, Maria Gerlaine Belchior; MACIEL, Maria José Camelo; OLIVEIRA, Antonio Marcone de (Org.). *Pedagogia do Trabalho: a atuação do pedagogo na educação profissional*. Fortaleza: EdUECE, 2019. 214 p. ISBN: 978-85-7826-774-2.
107. AMARAL, Maria Gerlaine Belchior; MACIEL, Maria José Camelo; OLIVEIRA, Antonio Marcone de (Org.). *Pedagogia do Trabalho: a atuação do pedagogo na educação profissional*. Fortaleza: EdUECE, 2019. 214 p. ISBN: 978-85-7826-775-9 (E-book).
108. LEITE, Luciana de Lima Lopes. *Ocupar é Resistir! Práticas artísticas como tática de resistência nas ocupações do coletivo ocupArthe, em Teresina (2014)*. Fortaleza: EdUECE, 2020. 266 p. ISBN: 978-85-7826-779-7 (E-book).