

---

---

## A PEDAGOGIA DA AÇÃO DIRETA ENTRE REDES E RUAS: MEDIAÇÕES E INTERAÇÕES TECNOLÓGICAS

---

---

Gilson Leandro Queluz<sup>1</sup>

Marilda Lopes Pinheiro Queluz<sup>2</sup>

**Resumo:** *Este trabalho problematiza o uso da tecnologia e das mediações tecnológicas como processos socioculturais de produção coletiva do conhecimento e expressão criativa. A arte anarquista apresenta-se como instrumento de ação direta para a educação e propaganda, no espaço urbano e virtual, dos ideais de emancipação humana. Os coletivos de arte libertária colocam-se dentro de uma concepção anarquista de cultura como produto da humanidade e instrumento de construção da consciência individual e coletiva em busca da liberdade. Como referencial teórico utilizaremos Raymond Williams e seu questionamento do conceito de mediação para a compreensão das articulações entre base e superestrutura.*

**Palavras-chave:** *Mediações. Educação libertária. Tecnologia e cultura. Arte anarquista.*

**E**ste trabalho pretende problematizar o uso da tecnologia e das mediações tecnológicas como processos socioculturais de produção coletiva do conhecimento e da expressão criativa. A arte anarquista apresenta-se como instrumento de ação direta para a educação e propaganda, no espaço urbano e virtual, dos ideais de emancipação humana. Os coletivos de arte libertária colocam-se, de maneira geral, dentro de uma concepção anarquista de cultura como produto da humanidade e instrumento de construção da consciência individual e coletiva em bus-

---

1 Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, professor do Programa de Pós-Graduação em Tecnologia (PPGTE) da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). E-mail gqueluz@gmail.com

2 Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP; Professora do Programa de Pós-Graduação em tecnologia (PPGTE) da Universidade Tecnológica do Paraná (UTFPR). E-mail pqqueluz@gmail.com

**Recebido em outubro de 2014.**

ca da liberdade. Alguns destes coletivos, como os muralistas, intervêm no espaço urbano - paredes de edifícios ocupados pelos movimentos de sem-teto, muros de escolas públicas - procurando demarcá-lo, física e simbolicamente, como fruto das lutas sociais. Estas intervenções, transformadas em imagens digitais, circulam pelos meios virtuais, blogs, facebooks, produzindo novos discursos hibridizados. É nosso interesse compreender estas intrigantes relações entre as estratégias de ação direta dos coletivos de arte libertária e os processos de interação pedagógica e tecnológica por eles exercidas nas cidades e nas redes virtuais.

## **MATERIALISMO CULTURAL: ENTRE INTERAÇÕES E AÇÃO DIRETA**

Um dos aspectos fundamentais da prática anarquista é a ação direta. Gallo ressalta que a ação direta “traduz-se especialmente nas atividades de propaganda e educação destinadas a despertar nas massas a consciência das contradições sociais a que são submetidas”, objetivando alcançar a revolução social (GALLO, 1990, p. 28).

As atividades de propaganda foram expressas, por exemplo, na criação de inúmeros jornais e periódicos anarquistas. As atividades educacionais que visavam a instrução popular, buscando o exercício da autonomia de pensamento e a tomada de consciência da luta social, desenvolveram-se através da criação de centros de cultura libertários, ateneus, universidades populares, bibliotecas populares e escolas libertárias.

A educação libertária propunha o ensino integral, ou seja, a superação da separação entre trabalho intelectual e manual. Esta concepção procurava romper com o processo de alienação advindo da fragmentação e hierarquização das atividades, característico da sociedade capitalista. Buscava-se, portanto, estabelecer as bases para uma sociedade emancipada, a qual, através do trabalho livre, resgata o potencial criativo e artístico, a *poiesis* da vida cotidiana. A futura comunidade libertária caracteriza-se pela “integração da arte ao trabalho e à indústria” (MONTROYA, 1993, p. 4), não havendo distinções entre trabalhadores e artistas, pois nela “todos somos artistas pois somos trabalhadores da sociedade natural” (MONTROYA, 1993, p. 5). Percebe-se uma forte negação à figura do artista gênio, considerado como vanguarda social. Como observa Montoya,

a cultura burguesa eleva a condição de “grande artista” àqueles que expressam seus gostos e interesses; este fato inibe as múltiplas expressões da arte e constituem “uma” forma de ver o mundo, convertendo-se em ditaduras para a criação e em parâmetros únicos de referência (MONTROYA, 1993, p. 6).

Consequentemente, objetiva-se a destruição da obra de arte “enquanto privilégio das classes abastadas” (LITVAK, 1985, p. 69). Predomina, portanto, na comunidade libertária, a pluralidade de expressões artísticas, que serão tantas quantos os trabalhos realizados. Existe na concepção anarquista, segundo Lily Litvak, uma recusa à “perfeição formal, porque na estética libertária se considera que a arte é primordialmente uma experiência, opondo como contrários a arte que se cria e a arte que se recebe” (LITVAK, 1985, p. 69), isto é, o ato artístico é “uma forma de ação social” (LITVAK, 1985, p. 78).

Para a educação anarquista não existe diferença entre a formação científica e a artística, pois, elas são duas faces de um mesmo processo de preparo de compreensão da natureza. A arte e a ciência seriam, igualmente, dois componentes imprescindíveis para a redenção humana através da consecução da revolução social. O aluno deve ter seus sentidos estimulados e preparados para, através da experimentação direta, questionar e colocar à prova os conhecimentos ensinados e ser estimulado a produzir novos conhecimentos sobre a natureza. Simultaneamente, também será desenvolvido seu sentido estético, sendo a estética considerada como ciência da percepção (MONTROYA, 1993, p. 5). Na perspectiva anarquista, trabalho, conhecimento e arte estão imbricados na concretude material da atividade realizada, expressos no objeto produzido. Na criação produtiva há uma junção entre *techné* e *poiesis*<sup>1</sup>, técnica e criação (MONTROYA, 1993, p. 7).

Consideramos que a percepção anarquista sobre a ação direta, expressa na obra de arte como resultado da interação entre *techné* e *poiesis*, aproxima-se da proposta de Raymond Williams acerca do materialismo cultural.<sup>2</sup> Williams chama a atenção para percebermos a materialidade da atividade artística, já que a literatura e a arte não são reinos separados, mas “práticas reais, elementos de um processo material total; não um reino ou um mundo ou uma superestrutura, senão uma numerosa série de práticas produtivas variáveis com intenções e condições específicas” (WILLIAMS, 2009, p. 130).

Este pensamento de Williams constitui-se em um diálogo crí-

tico com as tradições de análise cultural presentes no materialismo histórico, especialmente a visão da arte como reflexo dos “processos históricos e sociais reais e verificáveis” (WILLIAMS, 2009, p.134). Entretanto, Williams argumenta que esta ideia se origina de uma concepção mecanicista das relações existentes entre base e superestrutura<sup>3</sup>. Estas duas categorias, originalmente propostas por Marx como categorias analíticas, tornaram-se posteriormente “descrições substantivas” que assumiram “habitualmente prioridade sobre o processo social” (WILLIAMS, 2009, p. 112). Transformaram-se em “entidades concretas separáveis” (WILLIAMS, 2009, p. 112) e não mais em processos constitutivos, atividades humanas reais, onde estariam plenamente integrados pensamento e atividade. Base se transformou, desta forma, no local da “verdadeira existência” social humana, “um modo de produção em um estágio particular de seu desenvolvimento” (WILLIAMS, 2009, p. 113). A superestrutura, por sua vez, seria o local onde habitariam, abstratamente, as estruturas jurídicas, a política, a religião, a literatura, a arte. A estas abstrações, iria se somar a noção de que a superestrutura seria determinada pela base, ou seja, seria essencialmente seu reflexo.

Williams assinala que considerar a superestrutura como reflexo, incluindo a arte, é fruto do objetivismo abstrato presente em um modo reducionista de ver o mundo. Apesar do marxismo, inicialmente, insistir no fato das “condições objetivas serem resultado das ações do homem no mundo material” (WILLIAMS, 2009, p. 119), nesta concepção elas seriam fruto de um processo determinado, independentemente de sua vontade. Ao objetivismo abstrato Williams contrapõe a objetividade histórica. Relembra a importância teórica da ação direta ao comentar a afirmação de Engels, “Somos nós mesmos que produzimos nossa história, ainda que o façamos, em uma primeira instância, sob condições e pressupostos muito definidos” (apud WILLIAMS, 2009, p. 118). Williams problematiza a determinação, concebida como leis de ferro impostas pelas condições econômicas objetivas que limitariam nossas consciências e vontades em um fluxo histórico dominado pelo capitalismo irrefreável. Para ele, o sentido mais adequado para a noção de determinação seria aquele de limites e pressões interagindo nas relações sociais, portanto, constituídos e constituintes das formações sociais, econômicas e culturais de uma sociedade.

A teoria do reflexo assume a consciência como mero espelhamento da realidade, ou, como uma verdade científica baseada no co-

nhecimento real do mundo material. Neste sentido, o pensamento ou a arte, deveriam refletir a base percebida como *locus* da produção e reprodução da vida, ou caso contrário, seriam vistos como falsos ou ideológicos (WILLIAMS, 2009, p. 132). A base compreendida como objeto, essencialmente estática, e não como uma dinâmica processual, seria conhecida “separadamente por meio dos critérios da verdade científica e a arte, componente da superestrutura seria julgada conforme sua adequação ou não a estes critérios (WILLIAMS, 2009, p. 133). Para Williams, a teoria do reflexo consistia em uma “persuasiva metáfora física”, que acabou por suprimir “o verdadeiro trabalho sobre o material” que vem a constituir a “produção de qualquer trabalho artístico” (WILLIAMS, 2009, p. 135).

Este reducionismo foi enfrentado por um conjunto de teóricos, cômicos das noções marxistas da vida material como fruto da atividade humana inscrita em um processo sócio-histórico, através do conceito de mediação. Este conceito baseia-se na percepção de que as realidades sociais não se refletem diretamente na arte, mas que passam por um processo de mediação que lhe transforma os conteúdos.<sup>4</sup>

Williams comenta que o conceito de mediação assume diferentes acepções. Destaca, por exemplo, aquela que concebe que o analista deve evidenciar os conteúdos ideológicos presentes nas mediações, como exemplificado nos meios de comunicação, procurando captar as formas originárias do real. Williams aponta que a Escola de Frankfurt (WIGGERSHAUS, 2002; MATTOS, 2006) teria desenvolvido um conceito positivo de mediação, que considerava que “diferentes tipos de existência e consciência são inevitavelmente mediatizados” (WILLIAMS, 2009, p. 136). A mediação não é um processo separável, mas se encontra inscrita “no próprio objeto, não é algo que se encontre entre o objeto e aquilo em que este é posto” (WILLIAMS, 2009, p. 136). Neste sentido, a mediação é um “processo positivo dentro da realidade social e não um processo projetado sobre ela” (WILLIAMS, 2009, p. 137).

Williams comenta que este olhar sobre a mediação produziu ganhos ao substituir a passividade inerente à teoria do reflexo, pela visão de um processo ativo. Ressalta, porém, as limitações deste conceito, que ao afirmar que a superestrutura não reflete diretamente a base e que a “cultura é uma mediação” da sociedade, não consegue escapar de um certo dualismo, estabelecendo uma separação entre fenômenos pré-existentes (WILLIAMS, 2009, p. 137). Para o autor, é necessária uma

compreensão plena da arte, da literatura, da cultura, como “elementos indissolúveis do processo material envolvido permanentemente tanto na produção como na reprodução” (WILLIAMS, 2009, p. 137-138).<sup>5</sup> Nesse sentido, é preciso frisar, dentro da tradição marxista, a totalidade do processo, através de outros conceitos que permitam a sua apreensão, como o de hegemonia proposto por Gramsci (GRAMSCI, 2000).

Se Williams critica o conceito de mediação, ou a teoria do reflexo, como limitadores da compreensão da cultura em sua complexa inserção no processo de materialização da vida, uma outra face de sua crítica visa o determinismo tecnológico.

Williams ressalta que a principal característica do determinismo tecnológico é assumir que “uma nova tecnologia – a imprensa ou um satélite de comunicação - ‘emerge’ do estudo técnico e do experimento. Ela, então, muda a sociedade ou o setor no qual emergiu. ‘Nós’ nos adaptamos a ela, porque é o novo caminho moderno” (WILLIAMS, 2007, p. 120). Este tipo de concepção leva a afirmações como: os computadores mudaram o mundo, ou a biotecnologia transformará o ser humano, ou as tecnologias digitais revolucionarão a educação, ou seja, a tecnologia é fetichizada como o grande fator de transformação social. Williams alerta-nos para o fato de que uma técnica ou tecnologia desenvolve-se a partir de estudos ou experimentos dentro de “relações sociais ou formas culturais já existentes, tipicamente para propostas que, geralmente, já são antevistas” (WILLIAMS, 2007, p. 120).

Portanto, uma técnica ou invenção só assume significação social quando selecionada como investimento produtivo ou quando “conscientemente desenvolvida para fins sociais” (WILLIAMS, 2007, p. 120). Não há uma inevitabilidade no desenvolvimento de uma certa tecnologia, pois ela está inscrita em meio às contradições sociais e aos interesses de certos grupos de atores sociais relevantes. O sentimento de inevitabilidade, vivenciado pela maioria das pessoas, de um desenvolvimento tecnológico em determinado sentido, viria, por um lado, pelo próprio marketing dos grupos sociais com interesses específicos em propagandear esta tendência e ocultar outras. Por outro lado, como nos ensina Thomas Hughes, pelo sentimento de cristalização quando da estabilização de um sistema tecnológico, que tende a assumir um *momentum* que não nos permite visualizar os seus processos iniciais de constituição, ou mesmo, as suas aberturas e contradições atuais (HUGHES, 1989). Consideramos, como Williams, que nada é determinado

pela tecnologia, mas que os sistemas tecnológicos podem abrir novas possibilidades de relações culturais, inclusive aquelas de resistência e de oposição a ordenação vigente.

É a partir deste viés teórico, oriundo do materialismo cultural, que percebemos as manifestações dos coletivos de artes libertárias que serão aqui apresentados. Estes grupos não se destacam pelas crenças em processos de mediação ou práticas artísticas que estejam separadas do contexto social. Eles se caracterizam pela ação direta, pelas intervenções que materializam a possibilidade concreta de novas relações sociais, de uma alternativa social que se propõe como resistente à ordem sociocultural vigente, encarnada na arte. Neste processo, as interações com a materialidade do meio urbano, visto como espaço das lutas sociais e de construção de uma nova sociabilidade, multiplicam-se nos espaços digitais procurando ampliar as estratégias de conscientização, procurando criar, a partir de uma arte coletiva e solidária, novas formas de educação para a emancipação.

## **ARTE COMO EXPERIÊNCIA/ PROCESSO LIBERTÁRIO**

Pretendemos pontuar algumas características de práticas artísticas que produzem conhecimento como processos coletivos de intervenção, apropriação, compartilhamento e interatividade, ressignificando espaços urbanos e ambientes em redes.

Essas práticas reiteram a postura libertária de conceber a arte como experiência, vivenciada coletivamente, em que cada indivíduo é tido como potencial criador. A expressão da comunidade via atividades artísticas e culturais implica pensar a arte como conhecimento produzido por processos colaborativos de cunho poético, técnico, científico. Compartilhar e produzir conhecimento coletivo em diálogo com as expressões individuais leva a arte a reafirmar o “direito inalienável à criação” de todas as pessoas (REZSLER, 1974, p. 7).

Na tradição anarquista, Bakunin retomou o sentido político, social e estético da arte, conceituando-a como “o retorno da abstração à vida” (apud REZSLER, 1974, p. 22). Para ele, a arte preserva o lado imortal/transcendental/poético da humanidade contra a alienação capitalista. Neste processo é central a ação direta que “transpondo o domínio da ação social à esfera da arte (...) convida o artista a comprometer-se” (REZSLER, 1974, p. 7).

Vale lembrar que os anarquistas destacam a arte em situação, considerando o tempo e o lugar da criação, valorizando mais o ato criador do que a obra em si. Nesse sentido, a importância está no processo, na experimentação, na ação, na participação, muito mais do que no produto acabado, na obra exposta. Esta funciona mais como vestígio, registro do comprometimento artístico e social. Para o músico John Cage (1912-1992), que se descrevia como anarquista, o papel principal da arte seria reintegrar o indivíduo à sociedade. Para isso, seria necessário “criar uma fraternidade em torno do ato criador. Transformar a obra mesmo, – efêmera, em constante recriação – em lugar de reunião, de participação, de experiência criadora, respeitando ao mesmo tempo em cada participante os traços de sua unidade própria” (apud REZSLER, 1974, p. 45).

A definição de obra de arte para Cage seria uma ação posta em curso por um grupo de pessoas, uma ação socializada, que possibilitasse a realização de uma experiência com contribuições individuais e coletivas (REZSLER, 1974, p. 46).

Aí já está contida a proposta do *happening*, termo criado no fim dos anos 1950, pelo americano Allan Kaprow, para uma forma híbrida de arte que mistura artes visuais e teatro, provocando situações em que o público é convidado a participar. Flexibilidade, improvisação, acaso e espontaneidade são elementos fundamentais nestas apresentações que costumam acontecer em espaços públicos, em ruas e praças, galerias e museus. Os *happenings* questionam as hierarquias artísticas, as fronteiras entre artistas e expectadores, o mundo da arte e o mundo da vida. O que importa é o tempo/espaço da ação.

*Happenings* e ações performáticas foram as principais estratégias artísticas de John Cage, que também participou e inspirou o grupo Fluxus<sup>6</sup>. O artista lituano, radicado nos Estados Unidos, George Maciunas (1931-1978), deu nome a este movimento artístico que deveria fluir *no cotidiano das pessoas, fazer parte da vida*. O *Manifesto Fluxus*, de 1963, exigia que o mundo se livrasse da “náusea burguesa, a cultura intelectual, profissional e comercial” e prometia que o Fluxus iria “promover a arte viva. Fundir os quadros de revolucionários culturais, sociais e políticos, numa frente e numa ação unidas” (GOMPERTZ, 2013, p.344). Em outras palavras,

Trata-se de romper as barreiras entre arte e não arte, dirigindo a criação artística às coisas do mundo, seja à natureza, seja à realidade urbana, seja

ao mundo da tecnologia. (...) As realizações do Fluxus justapõem não apenas objetos, mas também sons, movimentos e luzes num apelo simultâneo aos sentidos da visão, olfato, audição e tato. O espectador é convocado a participar dos espetáculos experimentais, em geral, descontínuos, sem foco definido, não-verbais e sem sequência previamente estabelecida. (ITAÚ CULTURAL, 2015a).

Esse tipo de posicionamento político/artístico dialoga com as táticas libertárias situacionistas<sup>7</sup> que, sob grande influência de Guy Debord, propunham a prática do *detournement* – uma espécie de desvio, desca-minho, roubo ou rapto. Os situacionistas (*situs*) utilizavam esse termo no sentido concebido por Lautremont: “um método que consiste em tomar as coisas dos inimigos para montar uma outra coisa, que ajude a combater o inimigo. Uma das ações de *detournement* mais queridas dos *situs* era tomar histórias em quadrinhos americanas e substituir os balões por textos revolucionários” (INTERNACIONAL SITUACIONISTA, 2002, p. 16).

No contexto das vanguardas de contracultura dos anos 1960 e 1970, programas, declarações, intervenções, desvios, atitudes, *happenings* faziam parte de “uma atividade extensa, que manifesta, na experimentação, o desejo de transformação social” (FAVARETTO, 2008, p. 15). No Brasil do período da ditadura, a participação coletiva e a experimentação de novas linguagens e sensibilidades artísticas era o que mobilizava artistas de atitudes libertárias como Hélio Oiticica (1937-1980)<sup>8</sup>. Entre seus trabalhos, como relevos, bilaterais, bólides, penetráveis, ambientais, destacam-se os *Parangolés*. Trata-se de tendas, estandartes e capas de vestir que unem cor, dança, gestualidades e música e pressupõem uma manifestação cultural coletiva. Na abertura da mostra Opinião 65, no MAM/RJ, Oiticica fez um protesto coletivo em frente ao museu, quando os *Parangolés* foram vestidos pelos componentes da escola de samba da Mangueira. Conforme Favaretto, “esse deslocamento social disparou os processos de suas propostas construtivistas, aliando na estrutura ambiental ou Parangolé, experimentação e participação social” (FAVARETTO, 2008, p. 18). Nos gestos dos sambistas recriava-se a obra, abolindo as fronteiras/diferenças entre arte e vida, entre artista e expectador, para além da interação com obra.

Prática revolucionária, a transmutação da arte em comportamento se dá quando o cotidiano é fecundado pela imaginação e é investido pelas forças

do êxtase. Desrealizados, os comportamentos libertam as possibilidades reprimidas; afrouxam a individualidade, confundem as expectativas: manifestam poder de transgressão (FAVARETTO, 2008, p. 21-22).

Muitas das propostas de Oiticica instauravam o espaço/tempo da obra como relação dialógica tramada no cotidiano das cidades, sem mediações. A ação direta, neste caso, leva ao exercício da autonomia.

## COLETIVOS E PRÁTICAS ARTÍSTICAS LIBERTÁRIAS

De acordo com Sylvia Furegatti (2007, p.80), no final dos anos 1970, alguns coletivos como 3Nós3 e Manga Rosa<sup>9</sup> propunham planos de ação subversiva e intervenções urbanas que questionavam o mercado da arte, os espaços expositivos e de produção de arte.

Entre as ações do 3Nós3 estavam: depositar sacos de lixo nos monumentos urbanos e esculturas públicas durante a madrugada; em outra ocasião, colocaram uma espécie de lacre, fazendo um x com fita crepe em algumas galerias de arte de São Paulo, junto com um cartaz dizendo: “O que está dentro fica e o que está fora expande” (FUREGATTI, 2007, p.150). O grupo Manga Rosa atuava em mídias urbanas como os *outdoors*, por exemplo, tomando posse dos espaços publicitários e usando-os para refletir sobre a cidade.

Estes coletivos de artistas procuravam reafirmar a relação arte e vida, estabelecendo circuitos poéticos, apropriações, circulações. Produziam descoleções, no sentido em que é explorado por Garcia Canclini (1997), ou seja, propostas artísticas híbridas que desestruturam as coleções de bens materiais e simbólicos, impedem a cristalização dos conhecimentos e desafiam as hierarquias de saberes.

Invadindo e ocupando o espaço das ruas, os coletivos promovem a ressignificação das práticas urbanas, a reapropriação das referências da cidade. São várias as modalidades de interferência/posse de muros, postes, mobiliário urbano: sticker, adesivo, xerox, estêncil, colagem de lambes, grafite.

As linguagens, técnicas e táticas empregadas nesses trabalhos são bastante heterogêneas. Intervenções podem ser ações efêmeras, eventos participativos em espaços abertos, trabalhos que convidam à interação com o público; inserções na paisagem; ocupações de edifícios ou áreas livres, envolven-

do oficinas e debates; performances; instalações; vídeos; trabalhos que se valem de estratégias do campo das artes cênicas para criar uma determinada cena, situação ou relação entre as pessoas, ou da comunicação e da publicidade, como panfletos, cartazes, adesivos (stickers), lambe-lambes; interferências em placas de sinalização de trânsito ou materiais publicitários, diretamente, ou apropriação desses códigos para criação de uma outra linguagem; manifestações de arte de rua, como o graffiti. (ITAÚ CULTURAL, 2015b).

Para Heloisa Buarque de Hollanda, com a multiplicação das propostas culturais de caráter urbano, principalmente ao final dos anos 1990, é notável a atuação dos coletivos de artistas plásticos que realizam um trabalho de intervenção no espaço urbano, “rapidamente essas intervenções, também imbuídas do lead ‘o importante é agir’, começam a assumir função política de denúncia social, agora em vias e praças públicas. Simultaneamente, esses trabalhos discutem a própria estrutura da produção nos moldes do circuito e do mercado de arte.” (HOLLANDA, s/d)

A ideia de coletivos desvia o foco dos integrantes para os participantes e desconstrói, em moldes anarquistas, a concepção de autoria, enfatizando o contexto do ambiente, o processo da intervenção. Estes coletivos se organizam a partir de padrões libertários, de forma autogestionária, eliminando a figura do curador, buscando, para cada ação ou conjunto de ações, “patrocínio, oferecendo cursos, vendendo trabalhos ou realizando serviços como ilustração, design, vídeo etc.” (HOLLANDA, s/d).

Hollanda continua sua caracterização destes grupos artísticos, enfatizando a “grande novidade” de suas organizações “descentralizadas, flexíveis e situacionais”, que se servem, intensamente, para sua comunicação de “blogs e listas de discussão na internet”. Ressalta a sua proposta de “vida-arte”, ou “trabalho-afeto”, presentes em seus “trabalhos de arte pública de natureza crítica e social” (HOLLANDA, s/d).

Estas características libertárias de autogestão, de questionamento da autoria individual, de forte ênfase na reintegração arte-vida, ressoam na definição de Newton Goto do coletivo E/OU<sup>10</sup>, utilizando o próprio circuito como matéria prima e possibilidade estética,

é um fluxo coletivo de artistas focado na reflexão crítica sobre o circuito de arte e a sociedade contemporânea, contextos esses com os quais dialoga –

ouvindo, propondo, fazendo derivas. **e/ou** uma estratégia crítica de autogestão cultural e de prática de circuito artístico **e/ou** uma conexão com outros coletivos de artistas, participantes e propositores. **e/ou** um espaço/tempo de trocas, intercâmbios culturais e encontro de pessoas. (GOTO, s/d).

Um exemplo de deriva é a proposta *Descartógrafos* (figura 1), realizada em 2008, como parte do projeto *Galerias Subterrâneas*, sendo a primeira ação planejada do **E/Ou** no espaço urbano.



**Figura 1:** Descartógrafos. Terminal de ônibus do Pinheirinho, ação dentro do projeto *Galerias Subterrâneas*. Curitiba, 2008. **Fonte:** Newton Goto.

Foram colocados mapas de grandes dimensões nas paredes da travessia subterrânea do Terminal de ônibus do Pinheirinho, em Curitiba, permitindo inserções, modificações expressadas pelos usuários, com marcadores e adesivos cedidos pelos artistas. Desta maneira, em um espaço público que simboliza a lógica de desigualdade social presente no sistema de transporte coletivo, que se reveste de ainda maior significação pela escolha de sua travessia subterrânea, local da passagem soturna e frenética dos transeuntes, a obra de arte se constrói coletivamente. Os mapas, contendo locais que se pretende ou não chegar, são reinventados pelas expressões que criam novas constelações, no-

vos caminhos que se desejam trilhar. As intervenções podem ser vistas como cartografias do imaginário, pedagogias da ação plural de agências desencaminhadas. São apropriações e ressignificações do entorno e do percurso vivido de cada um.

Outro grupo que apresenta traços libertários já em sua apresentação é o Coletivo paulista Filé de Peixe:

O coletivo Filé de Peixe intervém na economia política da arte, agindo criticamente sobre processos de recepção e circulação da arte enquanto mercadoria, investigando as relações entre arte e vida, as instâncias limítrofes entre objeto e produto, entre colecionismo e consumo. (COLETIVO FILÉ DE PEIXE, 2015).

Um dos seus projetos que problematiza as assimetrias no acesso às obras de arte e, ao mesmo tempo, apropria-se das táticas do comércio popular de rua, é o Piratão:

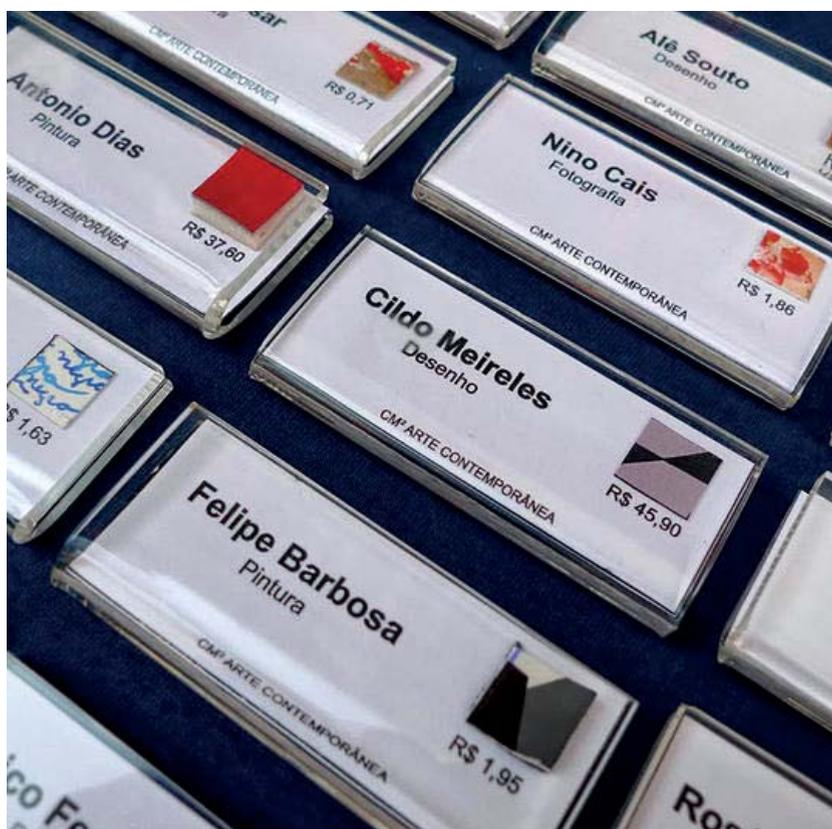
**PIRATÃO** é uma prática artística que investiga e simula a economia informal e pirata para forjar um sistema de distribuição, acesso e circulação a trabalhos de videoartes e filmes de artista numa escala sem precedentes, rearticulados como um produto audiovisual, e não mais como objetos, voltados para a lógica do consumo, e não mais do colecionismo, vendidos a preço banal e com tiragem ilimitada. (COLETIVO FILÉ DE PEIXE, 2015).



**Figura 2:** Piratão. **Fonte:** Coletivo Filé de Peixe.

Entre os desdobramentos desse projeto estão as SESSÕES PI-RATAS, mostras abertas de videoarte e filmes de artista em espaços urbanos, transformando esses locais de circulação em territórios de aprendizagem através do compartilhamento de propostas estéticas e do contato com outras abordagens midiáticas.

Com o projeto CM<sup>2</sup> ARTE CONTEMPORÂNEA<sup>11</sup>, o coletivo Filé de Peixe também faz circular uma coleção de obras de 1cm<sup>2</sup> que tem como preço o valor médio do cm<sup>2</sup> da obra, definido a partir da visita e informações dadas pelos próprios artistas em seus ateliês. Com isso, construíram uma tabela mercadológica que atribui aos artistas sua menor fração de mercado, com um painel de múltiplos valores atribuídos a produção artística contemporânea.



**Figura 3:** CM<sup>2</sup> ARTE CONTEMPORÂNEA. **Fonte:** Coletivo Filé de Peixe.

Essa proposta faz pensar sobre o modo arbitrário e abstrato como são atribuídos os valores do mercado de arte, os critérios estéticos, os parâmetros dos próprios artistas. Por outro lado, dá visibilidade a fragmentos diminutos de obras, ironizando as práticas de consumo e as instituições como as galerias de arte.

Ocupar os muros, marcar a expressão artística da presença coletiva como símbolo das lutas, protestos e negociações cotidianas é o projeto estético e político do coletivo Arte Libertária. Em conexão com as ruas, disponibilizam o blog como:

uma ferramenta de difusão do muralismo e de toda ação direta que se manifeste como arte, e que bata de frente com a sociedade cinzenta em que sobrevivemos, de uma forma libertária e popular, com autonomia e ousadia. Aqui queremos ser um ponto de encontro de sujeitos/as que produzem arte de rua: grafiti, cine-ataque, performance, estêncil, teatro, colagens e intervenções urbanas de todas as cores existentes possíveis.

Aqui somamos a luta e a alegria, com apoio mútuo, sem hierarquias! Quem exerce sua expressão e rompe o silêncio, tem neste blog mais um espaço pra multiplicar os frutos de liberdades e riscos. (ARTE LIBERTÁRIA)



**Figura 4:** Muro Coletivo Libertário. “O mural pintado num sábado dia 5/2/2011 e fica em São Bernardo do Campo, no ABC paulista”.

**Fonte:** Arte Libertária.

Parte fundamental destas ações coletivas é o registro, são os comentários, as interpretações, os desdobramentos em rede. É importante destacar a função das fotografias, vídeos, textos que circulam e são apropriados em diferentes contextos, de modo imprevisível e sem hierarquias. Estas intervenções, transformadas em imagens digitais, circulam pelos meios virtuais, blogs, facebook, produzindo novos discursos hibridizados. Lembram e atualizam procedimentos libertários do início do século XX de difusão massiva da obra de arte, lançando mão dos avanços da técnica

A difusão massiva destas obras representava na praxis anarquista um grande divórcio entre a arte oficial e a arte viva. A experiência plástica baseava-se no imaginário impresso da grande difusão. Não eram obras destinadas a gabinetes de estetas, salões ou museus, mas experiências postas ao alcance de qualquer pessoa. As mais caras, uma ou duas pesetas, destinavam-se aos centros operários. Essas pequenas obras artísticas, postais, selos, cartazes, retratos, constituíam uma espécie de democratização da pintura (LITVAK, 1985, p. 70).

Arlindo Machado (2007), refletindo sobre as práticas artísticas e as formas expressivas da contemporaneidade, tenta elencar algumas de suas características, como a multiplicidade, a simultaneidade, a criação de redes de conexões, justaposição e superposição de imagens. Estas características dialogam e se hibridizam com técnicas de montagens, processamento e síntese, edições, manipulações coletivas, processos de metamorfoses. Seus potenciais de interatividade e complexidade transparecem na hipermídia.

Com base na arquitetura não linear das memórias de computador, pode-se hoje conceber obras em que textos, sons e imagens estariam ligados entre si por elos probabilísticos e móveis, podendo ser configurados pelos receptores de diferentes maneiras, de modo a compor possibilidades instáveis em quantidades infinitas. Isso é justamente o que chamamos de hipermídia. Com a obra combinatória, a distribuição dos papéis na cena da escritura se redefine: os polos autor/leitor, produtor/receptor se trocam de forma muito mais operativa. O texto hipermidiático é a própria expressão dessa inversão de papéis, em que o leitor recupera, (tal como nos primórdios da narrativa oral transmitida boca a boca) o seu papel fundante como co-criador e contribui decididamente para realizar a obra (MACHADO, 2007, p. 252).

Machado elege a imagem do labirinto como metáfora da hipermídia, ressaltando que “a beleza e a astúcia da estrutura do labirinto estão na multiplicação das possibilidades e na vivência e espaços simultâneos” (MACHADO, 2007, p. 257).

É preciso relevar que, apesar do grande número e variedade de processos de constituição de museus virtuais, galerias e informações sobre arte, que transitam em redes e conexões via web e flexíveis estruturas da linguagem digital, nem sempre ocorre a reconfiguração de um espaço sociocultural aberto, democrático, não hierárquico. Não é a tecnologia por si só que cria possibilidades de autonomia, mas o modo como as relações sociais constituem e são constituídas por esses artefatos culturais. Por isso, a apropriação destes ambientes tecnológicos híbridos e nômades por parte dos coletivos subverte a lógica do sistema capitalista e evoca a ação colaborativa de culturas compartilhadas, transformando as práticas de produção, recepção e distribuição das imagens/informações.

A cultura digital apresenta-se como uma experiência híbrida, evidenciando o confronto entre diversas realidades e vários arranjos de diferentes linguagens. Estas práticas associam-se ao que Christine Mello chama de poéticas da *wired city*, da cidade conectada.

A cultura urbana movida pelas mídias proporciona uma geração de artistas interessada nos trânsitos entre as linguagens digitais e nos recursos oferecidos pelos meios interativos e pelas comunidades virtuais. Esses criadores preocupam-se com as transformações políticas e sociais estabelecidas a partir disso, criam mediações simbólicas e pesquisam novos significados para o trabalho artístico e sua forma de recepção. Relacionam-se de maneira ativa com a cidade e o contexto midiático, agenciando-os de maneira compartilhada (MELLO, 2008, p. 220).

Essas poéticas dialogam com hábitos e práticas sociais já consolidadas nos usos das novas mídias, no ambiente urbano e nas redes comunicacionais, provocando reflexões e questionamentos sobre os modelos e os sistemas sociopolíticos e econômicos. Nesse sentido, “Ruas, viadutos, transeuntes e grandes anéis vários: links, interfaces, arquivos e servidores. A rede torna-se a própria metáfora da cidade: reproduz no microcosmo informacional a cena urbana, com todas as suas qualidades e infinitos problemas” (MELLO, 2008, p. 221).

É possível detectar em muitas destas práticas artísticas as intenções pedagógicas da arte libertária, construindo um conceito de interatividade muito próximo ao modo como era compreendido por Raymond Williams, como uma “possibilidade de resposta autônoma, criativa”, imprevisível e que pretende, no limite a “substituição total dos polos emissor e receptor” por “agentes comunicadores” (MACHADO, 2007, p. 250-251). Através das práticas de ação direta, rompem com visões dualistas, hierarquizantes e deterministas da arte, evidenciando seu caráter de produção humana na própria materialidade dos seus fazeres. Desta forma, praticam os princípios da educação libertária, ao criarem nos espaços alienados pela apropriação privada do capital, seja o urbano, seja o virtual, as potencialidades para a emancipação e para a autonomia. Esta pedagogia libertária esta intrinsecamente ligada ao processo de constituição de uma cultura libertária, componente imprescindível da organização social alternativa nela embrionária. Nela não há separação entre a materialidade do desenhar, do pintar, do reproduzir e produzir tecnologias digitais, e as lutas sociais pela liberdade. Nesta organização social alternativa de oposição à ordem capitalista vigente, não há separação ou mediação, mas sim, a plenitude do mergulho da consciência na materialização do seu ser social através da ação direta, da junção entre *techné* e *poiesis*.

## THE PEDAGOGY OF DIRECT ACTION BETWEEN NETWORKS AND STREETS: TECHNOLOGICAL MEDIATIONS AND INTERACTIONS

**Abstract:** *This work intends to discuss the use of technology and technological mediations as sociocultural processes of collective production of knowledge and creative expression. Anarchist art presents itself as an instrument of direct action for education and propaganda of the ideals of human emancipation in the urban and virtual space. Collectives of libertarian art in general place themselves within an anarchist conception of culture as a product of humankind and an instrument for the construction of individual and collective consciousness in search of freedom. As a theoretical framework, we will use Raymond Williams and his questioning of the concept of mediation for the understanding of the articulations between base and superstructure.*

**Keywords:** *Mediation. Libertarian education. Technology and culture. Anarchist art.*

## NOTAS

- 1 Sobre o conceito de poiesis ver Dussel (1984).
- 2 Temos consciência das diferentes perspectivas teóricas existentes entre o anarquismo e o marxismo, porém, no caso específico de Raymond Williams, acreditamos que esta aproximação nos permite elementos para a problematização do tema da ação direta na arte, graças ao seu “marxismo aberto e inventivo” (GLASER, 2011, p. 102).
- 3 Para uma outra análise crítica do mecanicismo presente em certas tradições marxistas, ver Thompson (1981).
- 4 Sobre os diferentes conceitos de mediações, em autores como Lukacs, Vigotsky e Adorno ver: Signates (2012), Zanolla (2012), Mészáros (2013).
- 5 A partir das reflexões de Williams, e de outros representantes dos Estudos Culturais, outras acepções de mediações foram desenvolvidas. Na América Latina (Lopes, 2014) consideramos de especial interesse as proposições sobre o conceito elaboradas por Martín-Barbero (1997).
- 6 O grupo Fluxus era formado por artistas, compositores e designers de todo o mundo, entre eles John Cage, George Maciunas, Yoko Ono (1933), Nam June Paik (1932-2006), Joseph Beuys (1921-1986), entre outros. (FARTHING, 2011).
- 7 “A internacional Situacionista foi criada em julho de 1957, em Cosio d’Arroscia, na Itália, a partir da fusão de três grupos: a Internacional Letrista (de onde veio Debord e Michéle Bernstein), o Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista (de onde vinha, entre outros, os artistas Pinot-Gallizio e Asger Jorn, este integrante também do grupo COBRA) e a Associação Psicogeográfica de Londres (que foi criada no próprio encontro, em Cosio d’Arroscia e se resumia a um só integrante, Ralph Rumney)” (SITUACIONISTA, p.14-15).
- 8 Era neto de José Oiticica, filólogo e anarquista, que influenciou muito sua formação e suas propostas artísticas. Durante a infância não teve ensino formal. Oiticica participou do grupo de arte concreta Frente, entre 1955 e 1956, e depois do grupo Neoconcreto, em 1959.
- 9 O grupo 3Nós3 era formado por Mário Ramiro, Rudnilson Jr e Rafael França. O coletivo Manga Rosa era formado pelos estudantes de arquitetura Jorge Bassani, Chico Zorzeti, Carlos Dias, Márcio Prassolo. Vialou Sem Passaporte era formado pelos alunos da ECA-USP, Beatriz Caldano, Celso Santiago, Carlos Alberto Gordon, Luiz Sergio Ragnoli Silva, Marli de Souza, Márcia Meirelles, Marilda Carvalho e Roberto Mello. (FUREGATTI, 2007, p.80).
- 10 O coletivo de artistas E/Ou é do final de 2005 em Curitiba e é atualmente composto por Claudia Washington, Lúcio de Araújo e Newton Goto <<https://coletivoou.wordpress.com>>.
- 11 O projeto CM² ARTE CONTEMPORÂNEA conta atualmente com a participação de artistas como Cildo Meireles, Rosângela Rennó, Anna Bella Geiger, Carlos Vergara, Daniel Senise, Paulo Whitaker, Nino Cais, Rodrigo Braga, Antonio Dias,

Laura Lima, Felipe Barbosa, Rosana Ricalde, Marcos Chaves, dentre outros. (COLETIVO FILÉ DE PEIXE, 2015).

## REFERÊNCIAS

ARTE LIBERTÁRIA. Disponível em <<https://artelibertaria.wordpress.com/>>. Acesso em 11 ago. 2015.

COLETIVO E/OU. Disponível em: <<https://coletivoou.wordpress.com/>>. Acesso em: 10 ago. 2015.

COLETIVO FILÉ DE PEIXE. Disponível em: <<http://www.coletivofiledepeixe.com/>>. Acesso em: 11 ago. 2015.

DUSSEL, Enrique. *Filosofia de la producción*. Bogotá: Nueva America, 1984.

ITAÚ CULTURAL. *Enciclopédia de Artes Visuais*. Fluxus. Disponível em <[http:// http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3652/fluxus](http://http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3652/fluxus)>. Acesso em: 11 ago. 2015 (a).

ITAÚ CULTURAL. *Enciclopédia de Artes Visuais*. Intervenção. Disponível em <[http:// http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo8882/intervencao](http://http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo8882/intervencao)>. Acesso em: 11 ago. 2015 (b).

FARTHING, Stephen. *Tudo sobre Arte*. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

FAVARETTO, Celso. Inconformismo Estético, Inconformismo Social, Hélio Oiticica. In: BRAGA, Paulo (org). *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FUREGATTI, Sylvia. *Arte e Meio Urbano*. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo. 2007. Disponível em <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-12052010-111218/>>. Acesso em: 09 ago. 2015.

GALLO, Silvio Donizetti de Oliveira. *Educação Anarquista: por uma pedagogia do risco*. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de Campinas. 1990.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

GLESER, André. *Raymond Williams: Marxismo Cultural*. São Paulo: Biblioteca 24 horas, 2011.

GOMPERTZ, Will. *Isso é arte?* Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

GRAMSCI, Antonio. *The Antonio Gramsci reader: selected writings, 1916-*

1935. New York, NY: New York University Press, 2000.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Coletivos*. Disponível em <<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/coletivos/>>. Acesso em: 08 ago. 2015.
- HUGHES, Thomas P. *American Genesis: A Century of Invention and Technological Enthusiasm, 1870-1970*. New York, NY: Viking, 1989.
- INTERNACIONAL SITUACIONISTA. *Situacionista: teoria e prática da revolução*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2002.
- LITVAK, Lily. *Arte anarquista espanhola de fins do século XIX*. Coleção Remate de Males v.5, p. 69-85, 1985. Disponível em <<http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/view/2930/2414>>. Acesso em: 02 ago. 2015.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Mediação e recepção. Algumas conexões teóricas e metodológicas nos estudos latino-americanos de comunicação. *Matrizes* (São Paulo), v.8, n.1, p. 65-80, 2014.
- MACHADO, Arlindo. *Pré cinemas e pós-cinemas*. 4. ed. Campinas: Papirus, 2007.
- MARTÍN-BARBERO. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- MATTOS, Olgária. *A Escola de Frankfurt*. Moderna: São Paulo, 2006.
- MELLO, Christine. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.
- MÉSZÁROS, I. *O conceito de dialética em Lukács*. São Paulo: Boitempo, 2013.
- MONTOYA, Miguel. Arte y anarquismo. *Actual Investigación* (Mérida), n. 27, 1993, p. 181-194.
- NEWTON GOTO. Disponível em: <<https://newtongoto.wordpress.com/>>. Acesso em: 10 ago. 2015.
- REZSLER, André. *La estética anarquista*. México: Ed. Fondo cultura econômica. Coleccion Popular, 1974. Disponível em: <<http://bibliotecaanarquistaculturayaccion.blogspot.com.br/p/arte.html>>. Acesso em: 5 ago. 2015.
- SIGNATES, Luiz. Estudo sobre o conceito de Mediação. *Novos Olhares*, São Paulo, n.2, p. 37-49, 2012.
- THOMPSON, Edward P. *A miséria da teoria ou um planetário de erros*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

- WIGGERSHAUS, Rolf. *A Escola de Frankfurt*. DIFEL: São Paulo, 2002.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo y Literatura*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009.
- WILLIAMS, Raymond. *Politics of Modernism*. London: New York: Verso, 2007.
- ZANOLLA, Silvia Rosa da Silva. O Conceito de Mediação em Vigotski e Adorno. *Psicologia Social*, São Paulo, v. 24, n. 1, p. 5-14, 2012.