

PORO: NA LINHA DOS OLHOS

Daniel Toledo
Luiz Carlos Garrocho

Dos cortes e dos fluxos

“O desejo faz escorrer, escoar e cortar”. A expressão de Gilles Deleuze e Félix Guattari, em *O Anti-Édipo*, constitui um sistema de “corte-fluxo”, segundo François Zourabichvili.¹ A condição para escorrer é a de cortar. Assim vemos as intervenções urbanas do Poro: criações que, ao escorrerem, operam cortes no modo como interagimos com a cidade e seus afetos (direções, hábitos perceptivos, sensações e pertencimentos) - e que, ao cortarem, fazem escorrer.

E um fluxo comporta dois regimes de corte: um que é *significante*, outro que é *a-significante*. O primeiro nos remete a todo o campo da significação que buscamos para estabilizar o mundo, por meio das representações. O segundo nos remete ao inconsciente maquínico, ao desejo, às micropercepções, às rupturas com os modos de viver no meio urbano. O meio sempre é passageiro e dotado apenas do acidente, logo, incorporado como fator “explicado”. O Poro cria outros modos de escorrer.

1. ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

“Mãe, vem aqui na janela pra ver o que tem na rua”. “Pronto!”: a mulher estranhou a ausência de qualquer freada ou buzina, mas tinha certeza de que era uma batida. Foi à janela buscar a filha e descobriu um jardim de flores vermelhas feitas com papel celofane. De repente lhe veio um sentimento antigo e acabou gastando algum tempo pensando que as flores eram pra ela.

Não vivemos sem representações. Elas tomam o campo da visibilidade, do reconhecimento, dos lugares demarcados, dos espaços estratificados. Mas também somos invadidos, evadidos e tomados incessantemente por forças que fogem às representações. O Poro lida com os dois regimes. Até porque há reconhecimento constante. Porém, as intervenções urbanas trazem imagens e objetos que não são dedutíveis da paisagem pré-fabricada das nossas cidades. E, então, operam cortes na “linha dos olhos”, como sugere um dos panfletos divulgados na internet. Ou os cortes nas “moedas de troca” (intervenções no papel-moeda com carimbos). E esses cortes se fazem *a-significantes* sobre dois aspectos principais: um, que diz do circuito convencional das artes (museus e galerias) e modos correlatos de exibição, e outro, que corta a cidade nos seus fluxos e trocas cotidianas, numa existência efêmera, passageira.

Seria “natural” e “significativo” que os artistas do Poro, imbricados na palavra, na imagem e na plasticidade, mostrassem seus trabalhos nos diversos espaços destinados à fruição estética e, por tabela, no mercado afim. Veríamos a cidade por esse viés e estaríamos seguros, no entanto. Mas o Poro não se vincula a isso: a uma coisa ou outra. Porque transformar as ruas em espaços vivos e poéticos não substitui, em qualquer medida, museus e espaços culturais. Na série *Espaços Virtuais*, por exemplo, a dupla ocupa o espaço da galeria, afixando em seu piso imagens de bueiros e outras passagens para os espaços subterrâneos da cidade. Se o fator compra e venda de produtos parece estar descartado, vemos que os ambientes convencionalmente destinados à recepção de obras artísticas ainda podem ser incorporados ao trabalho do Poro, desde que se integrem a alguma das estratégias que façam parte de sua *máquina de guerra*.

A presença do Poro em tais circuitos convencionais poderia ter, então, algo a ver com a necessidade de tornar suas intervenções “menos efêmeras”? Não vemos nisso uma questão necessária às estratégias desse ativismo artístico. Mais do que isso, entrar nesses espaços é um modo de ocupar os “lugares de ver”, quem sabe para dizer que o cubo branco não está assim tão isolado. Então, passamos a nos relacionar com o

ambiente da galeria sob outros aspectos. E realmente, a partir disso, somos tocados por esses sentidos: quando andamos nas ruas, olhamos as tampas dos bueiros e vemos suas formas, texturas e relevos, coisas a que não atentamos normalmente. Há, de fato, um mundo esquecido sob nossos pés – e outros universos que igualmente desconhecemos, seja no andar de cima, em um prédio, ou dentro de um ônibus que atravessa a rua. O Poro nos convida a entrar neles.

Aquilo que hoje é cinza e sem graça pode um dia ter sido colorido, azulejado, pintado e enfeitado à exaustão. Cada muro é um palimpsesto que esconde azulejos e mãos de tinta, mesmo que essas belas estampas não estejam mais lá ou jamais tenham estado em outro lugar senão no campo de desejos daquele que, um dia, com satisfação, empilhou o último tijolo.

Do fluxo monetário e das validações institucionais

A via do Poro não nos parece, então, uma oposição binária aos espaços convencionais. Abrimos aqui um pequeno parêntese: a questão da negatividade. Muito do que se convencionou como “arte contemporânea” é entendido como negação do suporte, da pintura etc. Obviamente há um direcionamento de mercado, via curadorias e grandes verbas que investem na chamada “desmaterialização da arte”. Há um fluxo monetário percorrendo essas linhas, assim como as necessidades de legitimação dos governos e de visibilidade de corporações e instituições. É uma *imagosfera*, segundo a expressão de Suely Rolnik,² que se faz hegemônica e dominante, operando numa “lógica mercantil-midiática”, imposta pelo capitalismo cultural.

A escolha do Poro é por outras vias, como veremos, mais ainda, adiante. Entretanto, não cabe situá-la (e sitiá-la) com as cores de um romantismo antimercado – o que sempre é confortável, principalmente do ponto de vista de quem produz tal sobrecodificação. Na economia da cultura, ao contrário do que vinga em outras áreas, as conexões e atravessamentos são mais interessantes do que as oposições simples.

Dos outros cortes

Como uma arte tão efêmera pode sobreviver? Insistimos na ideia de que não é o espaço das galerias que a tornará “mais durável”. Até porque as

2. ROLNIK, Suely. “Desentranhando futuros”. *Com Ciência, revista de jornalismo eletrônico científico*, SPC. Disponível em: www.comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&id=423 (Acesso em maio 2009).

obras sumirão dali também e não se destinam, como tais, à propriedade privada ou institucional. Como conservar as imagens-fluxo do Poro no “sistema de arte”? Para nós, essa é uma falsa questão e, acreditamos, para eles também. O que o Poro faz é inventar suas *máquinas* de recepção-multiplicação: desde aquelas que são controladas pelo sistema de validação da arte (galerias, curadorias e análises críticas), até as que lhe escapam por completo, como a internet (disseminando panfletos, imagens, comentários etc.), a lembrança de quem viu e os comentários imprevisíveis e diversos, nos diversos encontros da vida. Que arena poderia ser mais generosa e potente do que a memória?

Vejamos, por exemplo, as *Folhas de Ouro*. Assim como em muitos outros trabalhos do Poro, a existência passageira dessa obra conduz a uma situação em que a grande maioria do público só pode conhecê-la por meio do seu registro. Nesse caso, qual seria o lugar da fruição? Seria a obra, o registro ou (o que nos parece a resposta adequada) ambos? De um lado, a efêmera e irreproduzível experiência de quem, por oportunidade ou acaso, pôde conviver com a obra. Do outro, o registro duradouro que, a todos que não tiveram a sorte dos primeiros, permite conhecer outras faces do mesmo trabalho.

Há outro corte: o anonimato. Nas intervenções urbanas e ações efêmeras pelas cidades, não há referências sobre a autoria. Quase ninguém fica sabendo que ali atrás está a assinatura de Brígida Campbell e Marcelo Terça-Nada. Aos olhos do espectador, cada trabalho articula-se mais ao seu entorno imediato do que ao conjunto da obra dos artistas. Não há como inserir o Poro no formato tradicional de um “escritório de arte”, no qual o direito de propriedade intelectual é reivindicado.

O Poro deve ser compreendido na velocidade de seu percurso: ativismo artístico molecular. Porém, antes de pensar por modelos excludentes e binários (ou isto ou aquilo), é necessário entender que o Poro, como agente de arte e cultura, insere-se num outro regime de economia: o da abundância, e não o da escassez. Suas ações podem, inclusive, ser copiadas. Aliás, a estratégia de distribuição, em alguns casos é adotada, principalmente via internet. Há, nesse modo de ativar sentidos e críticas, uma radicalização da apropriação dos espaços e tempos que se fazem disponíveis e rizomaticamente conectáveis. Assim, os *cortes* e modos de *fazer escorrer* do Poro se multiplicam e convocam, para tanto, os mais diversos recursos. Cada obra estrutura-se a partir de um dispositivo singular – mais ou menos discreto, mais ou menos direto.

Depois de conseguir incluir a cidade na rede de energia elétrica, a associação de moradores exigiu que o prefeito acrescentasse interruptores em cada um dos postes de luz. “É bom que as ruas estejam iluminadas durante a madrugada, mas algumas noites precisam ser aproveitadas na plenitude das suas estrelas.”

Voltando ao plano de velocidade do Poro, entendemos que o mesmo pode ser observado a partir dos quatro traços (trabalho colaborativo, dimensão ética, dimensão política e virtualidades) apresentados por Simon O’Sullivan,³ quando fala da prática de uma *arte expandida*:

O trabalho colaborativo

Envolve uma prática rizomática, conectiva e participativa. Na circulação, por exemplo, o “público” distribui as notas carimbadas porque está envolvido no seu próprio cotidiano. Repassa-as ou não. Mas, ao participar, interage diretamente no jogo distributivo. E a transformação do espectador passivo em um colaborador ativo tem a ver com a mudança que a obra sugere ao comportamento do sujeito-cidadão.

A dimensão ética

No sentido de Espinosa, como arte dos bons encontros. O outro nome de ética, nessa linha, é experimentação. Os corpos são dados na sua potencialidade, e não na sua obrigação moral. Ao contrário: há um plano de fruição aberta, que não é o da apropriação individual. Você leva “para casa” o quê? Sensações e mudanças nos seus afetos.

A dimensão política

Encontramos nas ações do Poro uma dupla crítica: da ordem capitalista mundial e do individualismo. E uma estratégia para desconstruir os regimes de significação. Diz O’Sullivan que “uma ação política pode ser uma afirmação de outros modos de ser, de outros estilos de vida (uma afirmação das capacidades do corpo para agir e experimentar)”⁴. A intervenção intitulada *Contra as palavras de ordem*, por exemplo, parece ir nessa direção. Com simplicidade e clareza, a obra toca a essência do trabalho do Poro – e também de grande parte dos grupos e pessoas que, nos últimos anos, têm se dedicado à intervenção urbana. A estratégia de afixação dos cartazes não deixa dúvidas quanto ao desejo de substituir a lógica da cidade imperativa

3. O’SULLIVAN, Simon. “Four Moments/Movements for an Expanded Art Practice (following Deleuze following Spinoza)”. Disponível em: www.simonosullivan.net/writings.html (Acesso em maio 2009).

4. *Idem. Ibidem.*

por outra, em que há tempo para contemplar e disposição para trabalhar sem compromisso, ou qualquer finalidade prática, contabilizada no plano dos meios e fins.

Os problemas da vida urbana e cotidiana são incorporados, então, como valores artísticos. Constituídos como prática crítica, os trabalhos do Poro relacionam-se, na perspectiva da pesquisadora Vera Pallamin, a uma das principais vias de ação da arte urbana pós-1990. O Poro lança investigações artísticas sobre “como e por quem os espaços da cidade são determinados, que imagens, representações e discursos são aí dominantes, quais ações culturais contam ou quem tem exercido o direito à fruição, participação e produção cultural”.⁵

Cabe notar, além disso, que algumas ações do Poro, como *Tem crédito?*, *Reduza a Velocidade* e *FMI*, assumem viés fortemente político e investem na desestabilização de pensamentos e práticas corriqueiras, enquanto outros trabalhos costumam abrir-se a relações mais subjetivas e imprevisíveis. Mais uma vez as palavras de Vera Pallamin são certeiras e tocam algumas das propostas já realizadas pelo Poro: “criar situações de visibilidade e presença inéditas, apontar ausências notáveis no domínio público ou resistências às exclusões aí promovidas, desestabilizar expectativas e criar novas convivências, abrindo-se a uma miríade de motivações”.⁶

São, nesse sentido, obras que motivam atitudes, iluminam lugares e muitas vezes se apresentam como enigmas poéticos discretamente incorporados a uma ou outra narrativa que se desenrola no cotidiano da cidade.

Quem via aquelas letras saindo pelos canos-escoadouros da rua não poderia imaginar. A moça havia chegado em casa depois de tornar-se, diante da lei, ex-mulher do homem que ainda amava. Precisava dizer-lhe tanta coisa, e tanto precisava que não poderia dizê-lo a mais ninguém. Numa tentativa de acalmar o corpo e acomodar-se na cama, decidiu tomar um banho quente. Teve a impressão de sair do banho bem mais leve do que entrou, como se as palavras de amargura, vermelhas que só elas, houvessem escorrido pelo ralo do chuveiro.

5. PALLAMIN, Vera. *Cidade e Cultura: esfera pública e transformação urbana*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

6. *Idem. Ibidem.*

As virtualidades

O virtual não deve ser entendido como oposto ao real, mas sim ao atual; deve ser pensado como o que ainda não se tornou visível sob a estratificação e as relações pontuais. As ações do Poro inserem-se, na nossa compreensão, nesse espaço de virtualidades, em que há uma “crítica do presente e um chamamento do futuro”,⁷ confluindo com o passado e tratando-o como força viva e impulsionadora. Alguns trabalhos parecem materializar aquilo que já acontece no campo do pensamento, ou seja, aquilo que já é real, mas ainda é invisível. Outras ações, por outro lado, aproveitam-se de elementos do cotidiano das cidades para inserir, no contexto urbano, aquilo que ainda não existe, mas que, cedo ou tarde, pode vir a ser.

Para cortar e fazer escorrer

O Poro trabalha com intervenções, acima de tudo, possíveis. De modo geral, essas intervenções partem de elementos e imagens que já existem na vida urbana, atribuindo-lhes novos tratamentos e promovendo novas relações entre esses objetos e os transeuntes-espectadores. São faixas, cartazes, adesivos, panfletos, cédulas, flores de papel, folhas de árvore, imagens projetadas e, por vezes, tiras de papel arremessados no céu. Em certo sentido, até mesmo a ação aparentemente mais estranha poderia ser vista, pelo transeunte desatento, como um acaso ou um pequeno e poético acidente doméstico. Em outras palavras: para cada ação poderia ser inventada uma explicação corriqueira, que lhe afastaria do campo das artes e lhe traria, de vez, para a poesia espontânea do cotidiano das cidades.

A arte do Poro convoca o espectador a vivenciar a existência urbana de outra maneira. Convida-nos a caminhar por cidades cujos caminhos estimulam seus caminhantes, chamando cada um de nós a atentar-se, surpreender-se e despertar-se.

Atentar-se à cidade e aos seus acontecimentos; surpreender-se com a poesia, a graça e a vida em si, potencialmente presentes em qualquer percurso urbano; e, finalmente, despertar-se para a real possibilidade de interferir nos espaços da cidade, recriá-los à sua maneira e transformá-los em ambientes mais propícios à vida que desejamos viver.

7. O’SULLIVAN. Op. cit.



SUPERFÍCIE DA CIDADE
TUDO É PROPAGANDA NA LINHA DOS MEUS OLHOS



PORO: IN THE EYE LINE

Daniel Toledo
Luiz Garrocho

About cuts and flows

“The desire makes it drain, flows and cuts.” The expression of Gilles Deleuze and Felix Guattari, in *The Anti Oedipus*, constitutes a system of “cut-flow”, according to François Zourabichivili.¹ The condition for flowing is cutting. Thus we see the urban interventions of Poro: creations that, while flowing, create cuts in the way that we interact with the city and its affections (directions, perceptive habits, feelings and belongings) – and when they cut, they make them pour.

And a flow contains two ways of cutting: one that is significant, one that is *non-significant*. The first one takes us to the whole realm of meaning that we seek to stabilize the world by the means of representations. The second leads us to the “machinic” unconscious, desire, to micro-perceptions, disruptions of the ways of living in urban environment. The way is always ephemeral and made up of an accident that is soon incorporated as an “explained” factor. Poro creates other ways of draining.

1. ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

“Mom, come to the window to see what’s on the street.” “Here I am!”: the woman was surprised at the absence of any honking or braking noises, but she was sure that there had been a car crash. She came to the window to look for her daughter and discovered a garden full of flowers made of red cellophane. Suddenly she got an old feeling and ended up spending some time thinking that the flowers were for her.

We don’t live without representations. They take the field of visibility, recognition, marked places, stratified spaces. But we are also invaded, evaded and incessantly taken by forces that escape representations. Poro deals with both schemes. Especially since there is a constant recognition. However, the urban interventions bring images and objects that are not deductible from the pre-fabricated landscape of our cities. And then, they cut along the “line of the eyes”, as it is suggested by one of the pamphlets distributed on the Internet. Or cuts on the “exchange currency” (stamped interventions on currency paper). And these cuts are made *non-significant* considering two main aspects: one that deals with the conventional circuit of the arts (museums and galleries) and related modes of display; and another one, that cuts the city with its the daily flows and exchanges into an ephemeral, passing existence.

It would be “natural” and “significant” that Poro’s artists, connected with the word, the image and the plasticity, show their work in different spaces destined to aesthetic enjoyment and, of course, to the art market. We would see the city on this bias and feel safe. But Poro doesn’t commit itself to one thing or another. Because transforming the streets into living and poetic spaces does not replace in any measure, museums and cultural spaces. In the series *Espaços Virtuais* (Virtual Spaces), for example, the pair occupies the gallery space, affixing images on the floor of gutters and other passages to the underground spaces of the city. If the factor purchase and sale of products seems to be discarded, we see that the environments conventionally intended for the reception of artistic works can still be incorporated to Poro’s work under the condition that they integrate some of the strategies that are part of its *war machine*.

Could the presence of Poro in such conventional circuits have something to do with the need to make their interventions “less ephemeral”? We don’t see this as a necessary question to consider the strategies of this artistic activism. More than that, enter these spaces is a way to occupy the “places to see,” perhaps to say that the white cube is not so isolated. So we start to relate with the gallery’s environment in other ways. And from then on we can really be touched by these sensations: when we walk on the streets,

looking at the lids gutters and drains and see their shapes, textures and surfaces, things that we normally do not pay attention to. There is indeed a forgotten world beneath our feet – and other equally unknown universes might be upstairs, in a building, or on a bus crossing the street. Poro invites us to explore them.

What is gray and dull nowadays could have been colorful, tiled, painted and excessively decorated one day. Each wall is a palimpsest that hides tiles and coats of paint, even if these fine prints are no longer there or have never been there if not in the imagination of someone that one day, with satisfaction, piled the last brick.

About monetary flow and institutional validations

Poro's strategies do not seem to express a binary opposition to conventional spaces. We open a small parenthesis here: the matter of negativity. A large amount of what was established as "contemporary art" is understood as a denial of support, of painting etc. Obviously, there is a direction of the art market composed of curators and a large financial support that invests in the "dematerialization of art". There is a monetary flow along these lines, as well as there are needs of legitimacy of the government and the visibility of corporations and institutions. In the words of Suely Rolnik², it is a dominant and hegemonic *imagosphere* that is operating a "mercantilist-media logic", which has been imposed by cultural capitalism.

As we will see later on, Poro's choice is made differently. However, there is no possibility to place (and besiege) it in the colors of a romantic anti-market – which is always comfortable, especially from the point of view of those who produce such over coding. In the economy of culture, unlike what happens in other areas, connections and crossings are more interesting than simple oppositions.

About other cuts

How can such an ephemeral art survive? We insist on the idea that it is not the space of the art gallery, which would make the works "long-lasting". It is because they would disappear from there as well and they are not intended to become private or institutional property. For us, this is not a real question

.....
2. ROLNIK, Suely. "Desentranhando futuros". *Com Ciência, revista de jornalismo eletrônico científico*, SPC. Available from: www.comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&id=423 (May, 2009).

and we think they would agree. What Poro does is to invent *machines* of reception-multiplication: from those controlled by the system of validation of art (like galleries, museums and critical analysis) to the totally uncontrolled ones like the Internet (spreading folders, images, commentaries etc.) or memories of people who watched their works and several unpredictable commentaries in diverse encounters of life. What arena could be more generous and potent than memory?

Let's see, for example, *Folhas de Ouro* (Gold leaves). As many other Poro's works, its short existence creates a situation in which the large public is able to see it only through its documentation. In this case, where does the fruition take place? Would it be the place of the work, the documentation or of both (which seems to be the most suitable answer)? On one side the ephemeral and unrepeatable experience of those who, by chance or by accident, could see the work. On the other side, the lasting documentation that permits everybody that didn't have the same luck of being present at the first moment to get to know another aspects of the same work.

There is another cut: anonymity. In urban interventions and ephemeral actions by cities, there are no references on authorship. Almost nobody knows that behind these actions there was the signature of Marcelo Terça-Nada and Brígida Campbell. In the eyes of the viewer, each work is more structured by its immediate surroundings than by the other works of the artist. There is no way of inserting Poro within the traditional frame as an "art office", in which the intellectual property right is claimed.

Poro must be understood in the speed of its journey: molecular artistic activism. Though, before analyzing it through excluding or binary models (this or that), it is necessary to understand that Poro, as an artistic and cultural agent, is part of another economic system: that of abundance and not that of scarcity. Their actions inclusively can be repeated. Moreover, the distribution strategies adopted in some cases is mainly the Internet. In this way of activating the senses and critical perception there is a radicalization of the appropriation of time and space that is made available and infinitely connectable. So, the *cuts* and the ways *creating drains* are multiplied and convoke different aids. Each work is structured from a singular device – more or less discrete, more or less straightforward.

After connecting the city to the electrical power grid, the neighborhood association went to the mayor to demand the addition of switches on each light post. "It is good that the streets are illuminated at night, but some nights must be spent enjoying the completeness of the stars".

Returning to Poro's, we understand that it can be observed through the four basic traits (collaborative work, ethical dimension, political dimension and virtualities) presented by Simon O' Sullivan³ to talk about *expanded art*:

Collaborative work

It involves a rizomatic, connective and participatory practice. In the circulation, for example, the "public" distributes the stamped notes because they are involved in their own daily life. Pass them on or not. But, while they are taking part, they interact directly in a distributive game. The process of a passive spectator becoming an active collaborator is related to the change of the behavior of the subject-citizen, which has been suggested by the work.

The ethical dimension

It is, according to Espinosa, the art of good encounters. In this perspective, the other word for ethics is experimentation. The bodies are considered in their potentialities and not for their moral obligations. On the contrary, there is free fruition, which is not experienced through individual appropriation. What do you take "back home"? Sensations and changes in your affections.

The political dimension

We found a double critic in Poro's actions: of the global capitalist order and individualism; and a strategy to deconstruct the systems of signification. O'Sullivan says "Political action might be understood here as the affirmation of the other modes of being, other lifestyles (an affirmation of the body's capacity to act and to experiment)"⁴. For example, the intervention called *Contra as palavras de ordem* (Against slogans and battlecries) seems to go in that direction. Simple and clear, the work touches the essence of Poro's work – and also of the works of a large part of groups and people that have been devoted to urban intervention over the last couple of years. The strategy of displaying posters leaves no doubts about the desire of replacing the city's imperative logic by another; one where there is time to contemplate and disposition to work without any practical objective or commitment accounted by the perspective of ends and means.

The problems of the urban and everyday life are then incorporated into the artistic values. Organized as a critical practice, Poro's works are related, according to Vera Pallamin's view, to one of the most important ways of making urban art post-1990's. Poro starts artistic investigations about

.....
3. O'SULLIVAN, Simon. "Four Moments/Movements for an Expanded Art Practice (following Deleuze following Spinoza)". From: www.simonosullivan.net/writings.html (Accessed: may. 2009).

4. *Idem. Ibidem.*

*“how and by whom the spaces of the city are determined; what images, representations, and discourses are dominant; what cultural actions matter or who has practiced their rights of fruition, participation and cultural production.”*⁵

Moreover, it is necessary to remember some Poro’s work as *Tem crédito?* (Need credit?), *Reduza a velocidade* (Slow down) and *FMI - Fome e Miséria Internacional*⁶ which have a strong political bias and invest in destabilizing thoughts and everyday practices, while others open up relations which are usually more personal and unpredictable. Once again, Vera Pallamin’s words are accurate and remind us of some Poro’s purposes: *“creating new situations of visibility and presence, pointing at absences in the public domain or resistance to exclusion promoted there, destabilizing the expectations and creating new convivialities, opening itself to a myriad of motivations.”*⁷

In this way, the works motivate attitudes, enlighten places and they often reveal themselves as poetic enigmas that are discretely incorporated within one or other narrative which takes place in the city’s everyday life.

Who saw those letters flowing out of the pipe of the street could not imagine it. The young woman had just come home after becoming legally the ex-wife of the man she still loved. She had to tell him so many things and need to do it so much that she could not say it to anybody else. In an attempt to relax her body and rest on her bed, she decided to take a warm shower. She had the impression that she got out of the shower a lot lighter, as if the words of bitterness, red like only they could be, had flown down the shower drain.

Virtualities

The virtual should not be understood as the opposite of the real, but as the opposite of the current; it must to be thought as something that has not yet become visible through the stratification and the punctual relations. Poro’s work inserts itself, in our comprehension, in this place of virtualities, where there is “a critique of the present and a call to the future”⁸ converging with

5. PALLAMIN, Vera. *Cidade e Cultura: esfera pública e transformação urbana*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

6. “FMI” are the initials in Portuguese for “Fome e Miséria Internacional” (International Famine and Misery) and also for “Fundo Monetário Internacional” (International Monetary Fund)

7. PALLAMIN. *Op. cit.*

8. O’SULLIVAN. *Op. cit.*

the past and treating it as a living and driving power. Some works seem to materialize things that already take place as thoughts, or in other words as things which are real, but still invisible. On the other hand, there are actions which use cities' everyday life to insert elements that don't exist yet but sooner or later may come to be in the urban context.

For cutting and making it flow

Poro works with interventions which, above all, are possible. In general, those interventions start from elements and images which already exist in urban life, giving them new treatments and promoting new relations between those objects and the passersby-spectators. They are banners, posters, stickers, pamphlets, bills, flowers made of paper, leaves of a tree, projected images and sometimes paper-strips thrown into the sky. In a way, even the strangest action could be seen as a chance or as a small poetic domestic accident by the absent-minded passerby. In other words: for each action, it would be possible to create an ordinary explanation, which would become distant from the field of arts and would definitely bring it to the spontaneous poetry of the city's daily life.

Poro's art calls the spectator to live the urban existence in another way. It invites us to walk around the cities whose ways stimulate their walkers, calling each of us to be attentive, to surprise ourselves and to wake up.

Paying attention to the city and to its happenings; surprising oneself with poetry, charm and life itself, potentially present in any urban way; and finally wake up for the real possibility of interference in the city's spaces recreating them in a personal way and changing them into places that are more suitable to the life we want to live.



ORGANIZAÇÃO [Organization]
PROJETO GRÁFICO [Graphic Design]
Brígida Campbell e Marcelo Terça-Nada!

TRADUÇÃO E REVISÃO INGLÊS [English Translation and Revision]
Bruna Di Gioia, Ines Linke, Nayara Pinheiro Teixeira e Ronan Morais Pena

REVISÃO PORTUGUÊS [Portuguese Copyediting and Proofreading]
Letícia Féres

CRÉDITO DAS FOTOS [Photographers]
Página [page] 23 (Júlio Martins); 92-93 (Cláudia Tavares);
185 (Newton Goto); 191 (Anderson Almeida).
Todas as outras fotos foram realizadas pelo Poro.
[All other photos were taken by the Poro]

TIRAGEM DA VERSÃO IMPRESSA [Print Run]
1500 exemplares [Copies]

→ www.poro.redezero.org
poro@redezero.org

Editora RADICAL LIVROS
Caixa Postal 2255 | São Paulo, SP | Brasil | 01031-970
Tel.: (11) 3256-4178 / Fax: (11) 3129-5069
radical@radicallivros.com.br
www.radicallivros.com.br



Atribuição-Uso não-comercial 3.0 Brasil
www.creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/br/

Este livro pode ser utilizado, copiado, distribuído, exibido ou reproduzido em qualquer meio ou forma, seja mecânico ou eletrônico, incluindo fotocópia, desde que não tenha objetivo comercial e sejam citados os autores e a fonte.

Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported
www.creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/

You are free to copy, distribute, exhibit and reproduce this book, mechanically or electrotronically, including photocopy, but you may not use this work for commercial purposes and you must give the author credits and specify the source.

Intervalo, Respiro, Pequenos deslocamentos: Ações poéticas do Poro = Interval, Breathing, Small displacements: Poro's poetical actions / organização: Brígida Campbell, Marcelo Terça-Nada!; [tradução para o inglês: Bruna Di Gioia, Ines Linke, Nayara Pinheiro Teixeira e Ronan Morais Pena]. – São Paulo: Radical Livros, 2011.
192 p.: il.; 21 cm.

Texto em português com tradução em inglês.

1. Poro (MG) – ensaios 2. Arte – séc. XXI 3. Intervenções urbanas
4. Artes e sociedade I. Campbell, Brígida II. Terça-Nada!, Marcelo
III. Título.

CDD: 709.05

Ficha catalográfica elaborada pelo setor de referência da Biblioteca da
Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais



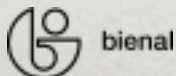
Ministério
da Cultura



> O Poro é uma dupla de artistas que atua desde 2002 realizando ações poéticas, irônicas e/ou de cunho político. As intervenções urbanas e ações efêmeras do Poro procuram levantar questionamentos sobre os problemas das cidades e buscam apontar sutilezas, trazer à tona aspectos da cidade que se tornam invisíveis pela vida acelerada nos grandes centros urbanos, refletir sobre as possibilidades de relação entre os trabalhos em espaço público e os espaços institucionais, utilizar meios de comunicação popular para realizar trabalhos e reivindicar a cidade como espaço para a arte.

> Poro, composed of two artists, acts since 2002 performing poetic, ironic and/or political actions. Poro's urban interventions and ephemeral actions aim at raising questions about urban problems and try to point out subtleties, calling attention to aspects of the city that have become invisible due to the accelerated rhythm of life in the big urban centers. Poro intends to reflect upon the possibilities of the relationship between public and institutional spaces and uses popular means of communication to create works and reclaim the city as place for art.

www.poro.redezero.org



CONTEM
POR
BRASILARTE ANEA

Ministério
da Cultura



ISBN 978-85-99600-14-7



9 788598 600147