



PROVOS

ARTE, CONTRACULTURA
E SOCIEDADE DE CONSUMO

LÉA ARAUJO

Aviso de Copyleft: Esta publicação é uma ferramenta de luta contra o capitalismo, a colonialidade e o patriarcado em todas as suas expressões. Por isso, pode e deve ser reproduzida para ler em qualquer lugar, discutir em grupo, promover oficinas, citações acadêmicas, rodas de conversas e fazer impressões para fortalecer o seu rolê anarquista / banquinha de zines / coletivo. Compartilhar não é crime. Pirataria é multiplicação.

Provos: Arte, contracultura e sociedade de consumo. *Léa Araujo.*

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – código de financiamento 001.

Revisão e diagramação: *Claudia Mayer*

Capa: *Tiago Jaime Machado*

Escola de Belas Artes

Programa de Pós-Graduação em Artes – Sala 2025

Universidade Federal de Minas Gerais – Campus Pampulha

Av. Antônio Carlos, 6627

Belo Horizonte – MG

31 270-901

ppgartes-administrativo@eba.ufmg.br

Editora Monstro dos Mares

Caixa Postal 1560

Ponta Grossa – PR

84 071-981

www.monstrodosmares.com.br

editora@monstrodosmares.com.br

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)

A663p Araujo, Léa.
Provos [livro eletrônico] : arte, cultura e sociedade de consumo /
Léa Araujo. – Ponta Grossa, PR: Monstro dos Mares, 2022.
180 p. : foto. color.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-86008-20-3

1. Movimentos de protesto – Países Baixos – Amsterdam.
2. Contracultura. 3. Arte. I. Título.

CDD 303.484

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

*Para Filipa.
Continue sendo realista
e demandando o impossível.*

PÁGINA INTENCIONALMENTE EM BRANCO

AGRADECIMENTOS

Ao suporte fornecido pela Coordenação de Aperfeiçoamento de pessoal de Nível Superior (CAPES) e pelo Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Ao excepcional time de professoras que me acompanharam durante e após esse percurso: Prof^ª. Dra. Angela Grando, Prof^ª. Dra. Renata Gomes Cardoso e Prof.^a Dra Maria Angelica Melendi.

À Monstro dos Mares, pelo trabalho incansável, por acreditarem e realizarem este projeto. Especialmente, à Claudia pelas trocas, paciência e dedicação.

Hartelijk dank voor de vriendelijkheid van Janna Schoenberger, Frank van Reemst, Willy Lindwer, Jan Pen, en Joren Jaring. Also to Dalle Smith for the kindness.

Às amigas deste e do outro lado do oceano, que me ensinaram a diferença entre distância e distanciamento, por todo afeto em tantos anos.

A Nídia e Antonio pelo apoio e acolhimento.

Ao meu velho e indivisível avô José (*in memoriam*) e avó Léa, pelos ensinamentos desde muito cedo, principalmente sobre o privilégio dos estudos, que me fizeram e fazem cumprir a promessa de nunca parar.

À Mônica, que me deu à luz, me dá a luz e me ilumina, por pavimentar meu caminho e nunca soltar minha mão desde os primeiros tropeços.

Ao Tufi pela aventura, pelo olhar e escuta e por nunca me deixar um só dia sem sorrir.

Por fim, agradeço à pessoa que me emprestou uma nova forma enxergar o mundo e, mesmo sem saber, faz tudo ter sentido, todos os dias. Obrigada, Filipa.

PÁGINA INTENCIONALMENTE EM BRANCO

SUMÁRIO

Apresentação	9
I. Meio mundo	11
II. <i>Zeitgeist</i> e contracultura	23
III. Entre Brasil e Holanda	35
IV. Totens da selva de asfalto	45
V. Entre K's e o <i>Lieverdje</i>	71
VI. O monstro de várias cabeças sem um líder	85
VII. 12	109
VIII. Comitê de Liquidação	115
IX. Planos	125
X. Depois da morte do Provos	139
BIBLIOGRAFIA	158

PÁGINA INTENCIONALMENTE EM BRANCO

APRESENTAÇÃO

Este livro nasceu de um funeral. No ano de 2009, a cidade de Amsterdam ofereceu de volta o que Robert Jasper Grootveld ofereceu em vida. O centro mágico de Grootveld reviveu cada narrativa que lhe foi apresentada em vida, em cada elemento presente no enorme *happening* ali ocorrido. Este livro nasceu ali, nasceu como curiosidade, cresceu como pesquisa, organizou-se como dissertação e transformou-se em livro.

Durante dois anos, Grootveld atuou como uma das cabeças do monstro de várias cabeças sem um líder que foi o Provos holandês. Entre os anos de 1965 e 1967, o Provos atuou das mais diversas formas, como *happenings*, ações, protestos, panfletos, periódicos e planos. O eco do Provos quebrou o limite fronteiro holandês, mas todas as cabeças ali presentes também foram influenciadas pelo espírito de sua época. Questões relativas ao pós-guerra, ao início da arte contemporânea, à sociedade de consumo e à contracultura estão presentes em cada respiro do Provos.

O pouco conhecido Provos se torna facilmente relacionável através de movimentos ideológicos e ações concretas, pois em seu curto espaço de tempo existencial, justificado pelos integrantes que se opunham à transformação de suas ideias iniciais para o conglomerado, o Provos como uma avassaladora onda engoliu arte, ativismo, ecologia e política, ressoando a atualidade de seu tempo e evocando questões pertinentes passados mais de cinquenta anos.

Para que cheguemos aos turbulentos anos de 1965 em solo holandês existe uma jornada prévia, e para acompanhar o eco após a dissolução consciente do Provos uma jornada póstuma. Mas em toda trajetória há uma incômoda semelhança com a atualidade questionada e demandada pelo Provos.

PÁGINA INTENCIONALMENTE EM BRANCO

I. MEIO MUNDO

Seria um tanto quanto óbvio apontar a Segunda Guerra como um marco histórico na historiografia mundial, uma vez que, durante os anos de conflito intenso, as estruturas sociais se modificaram e diversas tecnologias foram desenvolvidas. Tais mudanças, de fato, não foram ignoradas após a derrocada do polo hitlerista e se desdobraram no tempo:

[...] seguiram-se cerca de 25 ou 30 anos [...] de extraordinário crescimento econômico e transformação social, anos que provavelmente mudaram de maneira mais profunda a sociedade humana que qualquer outro período de brevidade comparável. (HOBSBAWM, 1995, p.15)

Novas potências econômicas mundiais, como os Estados Unidos, emergiam de forma acelerada, enquanto outros tentavam se reerguer da destruição da guerra. A polarização pós-guerra se traduziu em uma espécie de contenção antissoviética no ocidente, na era de ouro desenvolvimentista do capitalismo, como analisado pelo historiador Eric Hobsbawm em seu livro *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991*. As empresas estadunidenses se empenharam em administrar grande parte do comércio exterior e atuavam, de fato, na reconstrução dos países da Europa Ocidental, além da intervenção direta em países da América Central e do Sul, garantindo uma consolidação de seu poder. O modelo capitalista também havia sido reformulado, caso comparado ao modelo da antiga burguesia, da baixa taxa de desemprego. Os benefícios concedidos pelos dominantes resultaram na cooptação da classe trabalhadora e seu afastamento do comunismo. Ao tratar de classe trabalhadora, é necessário salientar que os beneficiados eram:

[...] fração profissional, branca, masculina, adulta, nacional e sindicalizada da classe trabalhadora, à custa da reprodução da fração proletária não qualificada ou semiqualificada, feminina, negra, jovem e migrante. (BRAGA, 2012, p. 17)

Como preestabelece Mariutti (2004, p.1) em seu texto *Violência, capitalismo e mercadorização da vida*, o “capitalismo é essencialmente, um sistema de exploração e, como tal, não pode prescindir da violência para se manter em funcionamento”.

O grande desenvolvimento tecnológico durante a guerra, como a criação de métodos mais eficazes para interceptação e aniquilação a longas distâncias, alterou a sociedade como um todo. Sabemos atualmente que os códigos criados nessa época serviram como base para o desenvolvimento da tecnologia atual, dos microcomputadores à internet, dentre outros recursos adaptados para promover a facilidade e o conforto da vida cotidiana. Tudo isso se soma ao crescimento exponencial da tecnologia e dos métodos de produção em massa, responsáveis, por exemplo, pelo sucesso da implementação do fordismo na época, contando com a mão de obra operária que contribuiu para o crescimento das cidades. As áreas rurais também foram afetadas pelo processo de industrialização, com a utilização de grandes máquinas e outras facilidades, como pesticidas industriais. No entanto, apesar dessas transformações, o processo de migração da população rural para as grandes cidades, em busca de emprego, não foi interrompido.

A expectativa de vida aumentou durante esse período, não só pelos experimentos médicos que ultrapassaram o desumano, realizados em pessoas subjugadas durante a Segunda Guerra, ou pelo crescimento da indústria farmacêutica e técnicas instauradas em atos desesperados na tentativa de lidar com soldados em situações flagelantes, mas também pela consequência direta do fim da guerra. Essa expectativa também

pode ser considerada uma vez que a população masculina já não estaria determinada a enfrentar um campo de guerra depois de determinada idade e poderia prosperar nessa nova sociedade.

Outra consequência seria ligada à taxa de natalidade, com o fenômeno conhecido como *baby-boomers*, nascidos entre 1945-1964. Muitos desses jovens foram os responsáveis pelo embate imediato com a geração dominante formada por seus pais, empregadores e representantes políticos. Para que essa parcela de novos jovens conseguisse o sucesso profissional, precisaria de maior grau de escolaridade, que foi possibilitado pelo surgimento do modelo de escolarização atual. Estudos prolongados e especializações profissionais e técnicas se tornariam indispensáveis para o alcance de melhores oportunidades de emprego.

Não seria possível abranger grande parcela da população, no caso, as minorias sociais, principalmente negros, mulheres e imigrantes, além de populações inteiras de países que estavam saindo de um sistema colonial ou ainda se encontravam presos e oprimidos pelas maiores potências políticas e econômicas.

Esse ganho de espaço dos jovens, como um período preparatório para a vida adulta, mostrou-os como uma parcela que deveria ser monitorada e receber atenção de forma diferente do restante da população. Os jovens passaram a ser notados pela indústria cultural e, até mesmo, receberam um local destinado a eles na cultura de massa. Os jovens universitários, neste momento, passaram a ser uma das prioridades da sociedade de consumo e da mídia. De acordo com Hobsbawn (1995, p.292) formou-se uma “cultura popular jovem” e uma maneira internacional de propaganda e consumo destinado a esses jovens. A indumentária, a maneira de se comunicar, os filmes e as músicas específicas para esse novo público e a prosperidade econômica que países como os Estados Unidos vivenciavam habilitou o desenvolvimento dessas novas camadas de potenciais consumidores:

Pela primeira vez, as massas têm acesso a uma demanda material mais psicologizada e mais individualizada, a um modo de vida (bens duráveis, lazeres, férias, moda) antigamente associado às elites sociais. (LIPOVETSKY, 2007, p. 33)

A cultura de massa pode ser compreendida como próprio produto da indústria cultural, apropriando-se das ideias e conceitos de um determinado grupo. Assim, utiliza-se dessas informações para desenvolver produtos específicos, visando seu consumo imediato. A padronização de um determinado grupo beneficiaria o consumismo, tendo como alicerces os meios de comunicação de massa. Com a predominância do capitalismo na sociedade ocidental e o aumento do desenvolvimento de novas tecnologias, os meios transmissores de comunicação se proliferaram neste período, atingindo parcelas cada vez maiores da população.

Durante a Segunda Guerra, a propaganda e a publicidade foram tratadas com seriedade, uma vez que, gradativamente, foi verificada a eficácia das propagandas que circulavam através dos meios de comunicação de massa. O fenômeno foi característico na Alemanha, sobretudo, que teve suas campanhas publicitárias dirigidas por Joseph Goebbels, ministro da propaganda e da informação pública, cujos preceitos feriam todo e qualquer tipo do que definimos hoje como direitos humanos. O poder da propaganda e de seu ministro garantiu a devida atenção à publicidade e a compreensão de sua importância. Desta forma, a publicidade passou a ser muito mais valorizada e utilizada para construir imagens que ultrapassariam os limites das artes gráficas, do rádio, de jornais e discursos públicos, mesmo quando as mensagens disseminadas eram de ódio e de antissemitismo, defendidos sob o disfarce do discurso de salvação de uma nação. Outros países, como os Estados Unidos e a União Soviética, também recorreram à propaganda das mais diversas formas, veiculadas pela comunicação de massa ou presente nas mãos de designers e artistas plásticos, com o objetivo de disseminar e fortalecer os valores, princípios, convicções e posicionamentos de seus governos.

Um episódio histórico, que atestou o poder da veiculação da comunicação de massa e suas consequências, foi a transmissão da dramatização, em 30 de outubro de 1938, da ficção científica *Guerra dos Mundos* de H. G. Wells pela rádio CBS (Columbia Broadcasting System). Essa transmissão ocasionou pânico coletivo e fuga em massa de habitantes em, pelo menos, 1,2 milhão dos ouvintes crentes na veracidade dos fatos, como explicado pelo jornalista e pesquisador Eduardo Meditsch em seu livro *Rádio e pânico: a Guerra dos Mundos, 60 anos depois*, publicado em 1998.

Em 1947 Theodor Adorno e Max Horkheimer, ao publicarem *Dialética do Esclarecimento*, desenvolveram e aplicaram o termo “indústria cultural” como forma de se referir aos meios de comunicação de massa e aos produtos veiculados por este sistema, como uma espécie de transmutação da cultura em mercadoria. Os autores também sinalizaram certa preocupação com os veículos transmissores dessas mensagens como o rádio e o cinema, amplamente utilizados em favor de ideologias perversas. Ambos também condenaram veementemente a *mimesis*:

Pois a cultura contemporânea confere a tudo um ar de semelhança. O cinema, o rádio e as revistas constituem um sistema. Cada setor é coerente em si mesmo e todos são em conjunto. (ADORNO, HORKHEIMER, 2006 p.113)

Tanto sua forma quanto seu conteúdo foram desprezados pelos autores, mas a culpa desse desenfreado consumo, de acordo com os autores (2006, p.115), não seria apenas do público, visto que este era a vítima do sistema. Os consumidores estariam, de fato, se autoalienado, uma vez que “a racionalidade técnica [...] é a racionalidade do próprio domínio, é o caráter repressivo da sociedade que se autoaliena” HORKHEIMER; ADORNO, 1982, p.160).

Sendo assim, esses indivíduos eram suprimidos pela força do sistema vigente, comandado pelos grupos economicamente fortalecidos e responsáveis pela movimentação dessa indústria empenhada em massificá-los, levando-os a consumir sem perceber que esse consumo era um projeto desenvolvido racionalmente pela indústria.

A indústria cultural veio como uma resposta e criação de um sentido para esse novo modelo de vida. O jovem, agora, com o estudo prolongado, encontrava um emprego massivo e teria como incentivo à sua produção na vida civil a possibilidade de adquirir os bens de consumo que estavam sendo apresentados exaustivamente pela mídia capitalista:

Na era da estatística, as massas estão muito escaldadas para se identificar com o milionário na tela. [...] A felicidade não deve chegar para todos, mas para quem tira a sorte, ou melhor, para quem é designado por uma potência superior – na maioria das vezes a própria indústria do prazer, que é incessantemente apresentada como estando em busca dessa pessoa. (ADORNO, HORKHEIMER, 2006, p.24)

As propagandas voltadas a determinados tipos de indivíduos geravam essa nova necessidade do consumo exacerbado dos mais diversos tipos produtos, como podemos encontrar em propagandas da época. Nesse momento, foi criada a imagem do chefe da família patriarcal, branco e heterossexual que fumava seu cigarro – cujo aroma de fumaça poderia atrair jovens moças solteiras –, e que dirige um automóvel, a cada ano mais sofisticado, gerando a necessidade da troca do modelo anterior, já ultrapassado. Da mesma forma, é construída a imagem da dona de casa, que poderia ter seu trabalho doméstico reduzido ao adquirir eletrodomésticos, como um forno micro-ondas ou um aspirador de pó.



Figura 1: Propagandas diversas publicadas em revistas estadunidenses durante as décadas de 60 e 70.

Essas narrativas criadas pela propaganda da época foram demonstradas na atual indústria do entretenimento midiático em séries televisivas como *Mad Men* (2007-2015), cuja trama acompanha essa transição mundial a partir do ponto de vista de um publicitário bem-sucedido vivendo esse sonho americano e, também, pela construção de personagens femininas, como sua esposa, dona de casa e mãe infeliz à beira de um colapso nervoso, e as funcionárias do escritório durante a segunda onda feminista, que será tratada futuramente nesta pesquisa.

A Segunda Guerra Mundial, assim como a Primeira, foi também determinante para o cenário de produção de arte e cultura ocidental. Fora aproximadamente na virada do século, antes mesmo da eclosão da Primeira Guerra Mundial, que se desenvolveram os primeiros movimentos artísticos, as chamadas vanguardas artísticas. Tais movimentos foram surgindo em diferentes lugares da Europa, com uma concentração considerável em Paris, razão pela qual o próprio termo vanguarda tem ali sua origem:

Vem do francês *avant-garde* e significa o movimento artístico que “marcha na frente”, anunciando a criação de um novo tipo de arte. Esta denominação tem também uma significação militar (a tropa que marcha na dianteira para atacar primeiro), que bem demonstra o caráter combativo das “vanguardas”, dispostas a lutar agressivamente em prol da abertura de novos caminhos artísticos. (HELENA, 1993, p. 08)

Apesar da origem francesa da palavra, as vanguardas surgiram em várias partes do território da Europa Ocidental, com artistas oriundos de diferentes regiões, resultando em movimentos artísticos como o Futurismo Italiano, o Dadaísmo iniciado no Cabaret Voltaire em Zurique e a vertente alemã do Expressionismo, cada um com suas especificidades e manifestos.

As vanguardas dão abertura ao que comumente é denominado como modernismo, que, por sua vez, teve como uma característica importante a capacidade de absorver e se apropriar de questões da realidade, do contexto político e sociocultural de sua época, o que, de fato, já havia ocorrido em outros momentos da história da arte. No entanto, a partir deste contexto, também houve a influência das novas tecnologias, o advento da fotografia, a linguística, a semiótica, o cientificismo e a psicanálise, que afetaram diretamente o que cada um desses aglomerados de artistas produzia. Os movimentos artísticos de vanguarda propunham mais do que a superação de valores estéticos: configuravam um processo de reflexão a respeito da própria arte, como explica Peter Burguer em *Teoria da Vanguarda*, tomando o Dadaísmo como exemplo:

[...] o mais radical entre os movimentos da vanguarda europeia, não exerce mais uma crítica às tendências artísticas precedentes, mas à instituição de arte e aos rumos tomados pelo seu desenvolvimento na sociedade burguesa. (BÜRQUER, 2017, p.6)

Além disso, o autor classifica as instituições como o “aparelho produtor e distribuidor de arte predominantes” que “determinam a recepção das obras” (BÜRQUER, 2017, p.7) Sendo assim, a arte vanguardista se voltaria tanto contra o “aparelho distribuidor” a que a obra estaria submetida, quanto “contra o status da arte na sociedade burguesa”. Mesmo considerando que essa recondução proposta pela vanguarda tenha fracassado, Bürger admite que:

[...] ainda assim, a obra de arte passou a desenvolver uma nova relação com a realidade. Não só a realidade, em sua variedade concreta, penetra a obra, como a própria obra não se fecha mais contra a realidade. (BÜRQUER, 2017, p.202)

Levando em conta as afirmações do autor, mesmo que de fato as vanguardas tivessem fracassado, não se pode ligar o mencionado fracasso à diminuição de importância histórica das transformações que proporcionou no cenário artístico, visto que muitas das práticas, dos artistas e grupos a serem analisados e discutidos posteriormente são frutos de uma forte referência às ações vanguardistas.

Durante o período da Segunda Guerra, os líderes nazistas na Alemanha classificaram como “Arte Degenerada” qualquer tipo de arte que estivesse fora dos critérios tradicionais que determinavam um padrão de “arte oficial”. Tal ideário circulava em torno do termo *Entartung*, que apareceu como título do trabalho de crítica social realizado por Max Nordau e publicado em 1892. O livro teve como tradução “Degeneração” e o autor serviu como fonte de inspiração para outras publicações racistas como “Arte e Raça” de Paul Schultze-Naumburg, em 1928, como defesa da supremacia da harmonia, equilíbrio e perfeição dos padrões clássicos alemães.

“Arte Degenerada” veio a ser o título da infame exposição ocorrida em Munique no dia 19 julho de 1937, contendo mais de seiscentas obras. Essas obras haviam sido confiscadas de coleções, muitas

das quais foram queimadas em atos públicos. No mesmo período, houve também uma série de censuras a manifestações artísticas, como peças de teatro, cinema, literatura e exposições, seguidas de perseguições aos artistas e seus simpatizantes.

A histórica escola Bauhaus criada em 1919, por exemplo, foi dissolvida no ano de 1933 por pressão nazista. A escola até hoje alimenta discussões e inspira métodos pedagógicos para criação e produção em arte. De acordo com seu fundador, o arquiteto alemão Walter Gropius, esse método tinha como objetivo:

Concretizar uma arquitetura moderna que, como a natureza humana, abrangesse a vida em sua totalidade. Seu trabalho se concentrava principalmente naquilo que hoje se tornou uma tarefa de necessidade imperativa, ou seja, impedir a escravização do homem pela máquina, preservando da anarquia mecânica o produto de massa e o lar, insuflando-lhes novamente sentido prático e vida. (GROPIUS, 1972, p.30)

Estiveram presentes na Bauhaus nomes relevantes como Paul Klee e Wassily Kandinsky, que ministraram cursos de tipografia, vidro, desenho e pintura. Como uma importante escola modernista, a Bauhaus oferecia aos alunos uma grade curricular diversa com cursos de arquitetura, design e pintura, além de outras propostas, como oficinas de fotografia, tecelagem e tipografia.

Além dos danos irreparáveis à esfera artística, com obras perdidas ou destruídas, artistas perseguidos, mortos ou condenados ao ostracismo, no contexto da Segunda Guerra Mundial houve uma intensa migração de artistas e intelectuais para os Estados Unidos, entre eles o holandês Piet Mondrian e o russo Marc Chagall, que se refugiaram na cidade de Nova York. Ambos se tornaram conhecidos da colecionadora Peggy Guggenheim, responsável por adquirir várias obras que sobreviveram a esse período. Atualmente, a Coleção Peggy Guggenheim se encontra no museu que leva seu nome, na cidade de Veneza.

Naquele momento, os Estados Unidos haviam se estabelecido como grande potência econômica mundial. E, estando do lado “vencedor” da guerra, o país agora era também o novo lar para artistas, músicos, cientistas e intelectuais europeus que haviam migrado para o continente americano. Isso resultou em uma espécie de transferência do centro das artes de Paris para Nova York. Muitos artistas foram acolhidos e incentivados pelos estadunidenses, visando o crescimento ainda mais acelerado de seu domínio político e cultural no Ocidente.

PÁGINA INTENCIONALMENTE EM BRANCO

II. *ZEITGEIST* E CONTRACULTURA

O termo alemão *zeitgeist* pode ser traduzido como “espírito do tempo”, “da época” ou até mesmo “sinal dos tempos”, uma forma de conglomerar aspectos intelectuais e culturais referentes a uma determinada época. Cunhado em meados do século XVIII por Johann Gottfried Herder e difundido por Friedrich Hegel, que inseria a arte em sua teoria, em um *zeitgeist* específico. Podemos observar que, em determinados momentos da história ocidental, houve um fluxo contínuo de ideias e manifestações que conduziram alguns aspectos artísticos difundidos em diferentes lugares por diferentes artistas. Esse “espírito do tempo” guia também outras tendências, como comportamentos, difusão de ideias e ideais, assim como outros aspectos modais. Ao lançar um novo olhar sobre acontecimentos e períodos passados, cria um conceito inicial formado por aspectos comuns onde paira nosso imaginário.

Muito do que consta no imaginário coletivo a respeito da década de 1960 está diretamente relacionado à contracultura. A nova geração, que amadureceu longe da possibilidade dos campos de batalhas e horrores da guerra, dedicava grande parte da vida ao estudo prolongado, em busca de trilhar um caminho distinto do que seus pais, líderes e chefes trilharam no passado. A nova maneira de pensar e agir desse grupo jovem foi imediatamente absorvida pela mídia, que passou a dedicar um grande espaço ao novo mercado consumidor. Tais fatores fizeram com que as diferenças entre essa nova juventude e a juventude da geração anterior fossem insuperáveis, resultando no embate geracional, ainda que embates geracionais não fossem exclusividade dessa geração. Estes jovens estavam diante de seus pais,

avós e chefes, que viveram os horrores das guerras, aclamando pensadores e promovendo debates em espaços dedicados a eles, como as universidades, contrariando todas as regras de normatividade estabelecidas em tempos anteriores.

A Guerra dos Estados Unidos contra o Vietnã serviu como um grande estopim para os jovens que estavam, em sua grande maioria, completamente desinteressados da obrigatoriedade de participação em um conflito armado de grandes proporções. A Guerra do Vietnã durou vinte anos, entre 1955 e 1975, parte de um conflito maior denominado Guerra Fria. Caracterizou-se como um conflito em que dois governos lutavam pela consolidação de seu domínio em um país unificado. Os Estados Unidos, principalmente após a China se tornar um país comunista e da derrocada francesa nos conflitos da Indochina, apoiavam o governo ditatorial sul-vietnamita. O país temia a ameaça comunista vietcongue e mais de dois milhões de jovens norte-americanos foram enviados ao campo de batalha, causando a morte de mais de um milhão de vietnamitas. Informações posteriores revelaram que não havia esperança de vitória estadunidense em tal conflito.



Figura 2: Manifestações nas ruas dos Estados Unidos: "Nós não lutaremos outra guerra de homens ricos".

Uma das imagens mais atreladas ao imaginário que paira sob a década de 1960 está diretamente ligado ao conflito no Vietnã e a contracultura o movimento *flower power*, que pregava o famoso bordão “paz e amor”. Esses jovens indignados com a guerra se vestiam de forma semelhante, desenvolveram um gosto musical parecido e se reuniam em grandes aglomerações em shows e festivais como Woodstock, ocorrido já no final da década, demonstrando como todos esses aspectos foram rapidamente sequestrados pela mídia.

A contracultura foi mais do que o estereótipo de *hippie*, contrapondo aqui uma ideia genérica que o movimento ganhou em nosso imaginário. Com a identidade resumida a um conjunto de estereótipos delimitados pela indústria midiática, esses jovens se revoltaram, primeiramente contra sua própria criadora:

Começavam a se delinear, assim, os contornos de um movimento social de caráter fortemente libertário, com enorme apelo junto a uma juventude de camadas médias urbanas e com uma prática e um ideário que colocavam em xeque, frontalmente, alguns valores centrais da cultura ocidental, especialmente certos aspectos essenciais da racionalidade veiculada e privilegiada por esta mesma cultura. (PEREIRA, 1986, p.7)

Esses jovens tinham uma única certeza: a de que os valores da sociedade à qual pertenciam deveriam ser questionados e subjugados. Para contrapor uma sociedade em que cada um deveria trabalhar para adquirir seus bens de consumo e constituir uma família, que viveria em um ambiente doméstico e privado e não se relacionaria com o mundo externo e público, estes jovens desenvolveram um senso de coletivismo, de viver juntos respeitando a diversidade, buscando incentivar a criação de comunidades nas quais seus integrantes produziriam conjuntamente e compartilhariam os produtos

desse trabalho. A ideia de coletividade e a dissolução da autoria foram mais do que marcos importantes desta geração – foram atos revolucionários.

De acordo com Theodore Roszak (1972, p.54), o conceito de Contra-cultura pode ser definido como “uma cultura tão radicalmente dissociada dos pressupostos básicos de nossa sociedade que muitas pessoas nem sequer a consideram uma cultura”. Essa cultura descrita por Roszak foi resultado de uma grande quantidade de influências e referências de diferentes campos de conhecimento, que culminaram na postura combativa e revolucionária de jovens dispostos a lutar contra o regime vigente:

Admito que a alternativa se apresenta vestida com uma bizarra colcha de retalhos; suas vestes foram tomadas emprestadas de fontes variadas e exóticas – a psiquiatria profunda, os adocicados remanescentes da ideologia esquerdista, as religiões orientais, o Weltschmerz romântico, o anarquismo, o dadaísmo, o folclore indígena norte-americano e, suponho, a sabedoria sempiterna. (ROZAK, 1972, p.8)

Nota-se, a partir dos escritos de Roszak, que essa mistura de referências, apesar de atual, não era inédita. A novidade freudiana e junguiana na psicologia fora de extrema importância em diversas instâncias artísticas. O Surrealismo, por exemplo, alimentou-se da psicanálise durante todo período de sua existência. As ideologias de esquerda, o comunismo, já haviam tomado diferentes formatos. A cultura oriental já havia sido explorada em sua forma de produção pictórica por Vincent Van Gogh, dentre outros, e as culturas consideradas “primitivas” de “lugares remotos” foram objeto de estudo de Paul Gauguin. O termo anarquismo e a oposição à hierarquia já havia se transmutado em diversas correntes, e assim por diante. A tal colcha não era tecida por fios novos, e sim por uma ligação entre fios passados adaptados a uma nova realidade. Alguns desses conceitos ainda serão resgatados e ressignificados ao longo desta discussão.

Em seu livro *A Contracultura*, de 1972, Roszak se dedicou a investigar a influência de filósofos, como Herbert Marcuse, cujo nome é, constantemente, vinculado aos ideais da década de 1960. O filósofo e sociólogo alemão, radicado nos Estados Unidos, obteve destaque na Escola de Frankfurt, no Instituto de Pesquisas Sociais, juntamente a Theodor Adorno e Max Horkheimer. Marcuse atrelou o pensamento marxista à psicanálise, se opôs à sociedade capitalista vigente e embasou teoricamente diversos líderes da juventude revolucionária da década de 1960 com obras como *O homem Unidimensional*, publicada em 1964, na qual o autor examina a criação do homem que não é capaz de reconhecer a essência das coisas. O homem denunciado por Marcuse é um homem que não possui liberdade crítica para avançar, aceitando e sendo conformado. Marcuse acreditava que a arte deveria ser revolucionária e não estar ligada a nenhum sistema, para que fosse capaz de denunciar essa ideia de homem unidimensional. Mais do que isso, para o filósofo, a arte não deveria pertencer ao próprio sistema revolucionário e, até mesmo, a recusa da arte poderia ser uma forma de arte.

A *Contracultura*, de acordo com Roszak, não se atinha ao conflito de classes, a ideia tradicional marxista emaranhada no conceito de esquerda e revolução. O inimigo maior é, de acordo com o autor (1972, p.1), a tecnocracia. Por tecnocracia entende-se a “forma social na qual uma sociedade industrial atinge o ápice de sua integração organizativa”. Sua influência excede o industrial e passa a moldar o comportamento humano:

A política, a educação, lazer, o entretenimento, a cultura como um todo, os impulsos inconscientes e, inclusive, como veremos, o protesto contra a tecnocracia mesma, tudo se transforma em objeto de exame puramente técnico e de manipulação puramente técnica. (ROSZAK, 1972, p. 19)

Desta forma, a tecnocracia busca linearidade e segurança a partir de inquestionáveis especialistas técnicos, não sobrando espaço para nada que não se embase na autoridade máxima e no conhecimento científico. É um discurso que pregava a estabilidade em troca da submissão. O pensamento de Roszak se atrela ao de Marcuse quando o segundo trata da incapacidade de crítica do homem unidimensional, como um fruto da tecnocracia que, por sua vez, supre a insatisfação, levando a uma submissão que impede a capacidade de racionalizar e, conseqüentemente, compromete a capacidade de protestar. Este rompimento com a submissão e a amplitude de olhar, como fenômeno social, leva a Contracultura a abarcar também diversos outros movimentos de minorias sociais, que lutavam e protestavam por seus direitos das mais diversas formas.

O movimento de luta pelos direitos civis que marcou os anos imediatos após o fim da Segunda Guerra Mundial serviu, também, como incentivo para organização e protesto de diferentes grupos, como foi o caso das mulheres norte-americanas, cuja organização seguida por ondas de protestos, durante a década de 1960, ficou conhecida como a Segunda Onda Feminista. Durante a Segunda Guerra o número de homens em campos de batalhas era muito alto, mulheres perdiam seus filhos, pais, maridos e entes queridos e foram levadas a ocupar o vácuo deixado na indústria pela ausência dos homens. Assim, as mulheres passaram a ter uma jornada dupla de trabalho, uma vez que, além do trabalho na indústria, também precisavam se dedicar ao trabalho doméstico e à educação dos filhos. Pela falta da mão de obra masculina, mulheres passaram a ocupar os mais diversos cargos. Porém, ao fim da guerra, houve também uma tentativa de destinar as mulheres novamente ao ambiente doméstico, o que, para muitas dessas mulheres, já havia se tornado uma condição inaceitável, assim como não era aceitável se manter longe

do estudo prolongado em universidades e da política social. As questões feministas perpassavam o ambiente fora e dentro da rotina doméstica, a violência sofrida e a desigualdade de gênero.

Após a guerra, surgiram também muitas publicações de autoras que até hoje são utilizadas para discutir as questões de gênero. A filósofa francesa Simone de Beauvoir publicou *O Segundo Sexo* em 1949. O texto propõe uma reflexão sobre o processo de subjugação do gênero feminino e sua condição de submissão diante do gênero masculino. Beauvoir questionou as justificativas oferecidas para a hierarquia do gênero masculino sobre o feminino e alegou que tal condição é uma construção social que sustenta a organização social patriarcal da cultura ocidental.

Na década de sessenta ocorre o que chamamos de segunda onda, quando diversas obras foram publicadas com questionamentos distintos sobre o subjugado papel feminino na sociedade. *A Mística Feminina*, livro de Betty Friedan publicado em 1963 é considerado, neste sentido, um texto fundamental da Segunda Onda Feminista¹, pois trata do papel da mulher no ambiente doméstico, como mãe e esposa, na tentativa de corresponder às imposições da sociedade patriarcal. Questões como sexo e direitos reprodutivos também passaram a ser fonte de questionamentos com o advento da pílula anti-concepcional, que levou as mulheres a reivindicar o poder sobre seu próprio corpo e a controlar a natalidade.

1 A Primeira Onda Feminista pode ser localizada temporalmente no fim do século XIX e meados do XX. Marcado principalmente pelas Sufragistas, que lutavam pelo direito ao voto e participação política. Para as mulheres negras como Sojourner Truth (1797-1883) a luta ainda era pelo fim da escravidão. A Segunda Onda Feminista acontece em meados da década de 50, quando há uma discussão sobre o papel de gênero, direitos reprodutivos e condições igualitárias no âmbito social, doméstico e profissional.

As condições das mulheres negras nesse ambiente eram ainda mais degradantes e problemáticas, considerando a forte herança da escravidão: corpos ainda mais violados pela ausência do direito à liberdade e suas consequências históricas, com uma representatividade, naquele momento, quase nula. Uma figura de destaque no sentido dos direitos das mulheres negras foi Angela Davis, justamente uma ex-aluna exemplar de Marcuse e professora de filosofia da Universidade da Califórnia.

Como representantes da luta por direitos nessa época destacam-se também nomes como Rosa Parks, Dr. Martin Luther King Junior e Malcolm X, ambos assassinados na mesma década. O ativismo negro e a luta pelos direitos civis também tangenciaram o movimento de oposição à guerra do Vietnã e o movimento de contracultura, assim como o movimento dos Panteras Negras, formado em 1966, que visava proteger comunidades negras da violência racista policial. De acordo com o autor James Campbell, a contracultura não foi uma “escolha por ideologia dos negros estadunidenses, mas uma estratégia de sobrevivência em meio à recusa da sociedade” (CAMPBELL, 1999, p.272).

Ainda nesse período, também se organizou o movimento pelos direitos igualitários GLBTQI+:

A data que ficou como marca na história do moderno movimento gay mundial foi 28 de junho de 1969, quando a rebelião de GLBTT contra as arbitrarias batidas policiais no Bar Stonewall, em Nova Iorque. No primeiro aniversário da rebelião, 10 mil homossexuais, provenientes de todos os estados norte-americanos marcharam, sobre as ruas de Nova Iorque, demonstrando que estavam dispostos a seguir lutando pelos seus direitos. Desde então ‘28 de junho’ é considerado o Dia Internacional do Orgulho GLBT. (REIS, 2007, p.102)

A contracultura também esteve presente na literatura com o movimento Beat, formado por intelectuais que transpunham para as páginas toda sua indignação geracional, em um movimento paralelo com as artes plásticas e visuais, afastando o moralismo e a ideia transcendental do artista ou autor tocado por inspiração divina e aproximando-se cada vez mais da realidade, do cotidiano e da vida.

A Contracultura, assim como muitos outros fenômenos culturais, foi absorvida pela mídia, como mencionado anteriormente. A cultura popular jovem absorvia, produzia e vendia seus conteúdos de forma eficaz. Revistas destinadas a esse público ofereciam o modo de se vestir, onde adquirir os produtos e principais aspectos comportamentais, com o objetivo de massificar tudo aquilo que poderia ser hegemônico, causando menos pânico social e reduzindo a ameaça aos mais conservadores.

Um fenômeno que pode ser considerado paradoxal é a comercialização de atitudes questionadoras, que pode ser observada tomando como exemplo uma banda que atravessou todos esses períodos e permanece com incontestável legado. Durante a década de cinquenta, o *rock'n'roll*, com seus penteados, jaquetas, jeans e atitudes, tornou-se o hino rebelde de uma “juventude transviada”². Quatro garotos de Liverpool se encantavam com esse estilo e o mudaram para sempre. Os Beatles se tornariam uma fonte de lucro jamais vista na história do entretenimento. A banda se inicia com seus integrantes comportados e arrumados, com cortes *moptop* afirmando que “ela o ama, sim, sim, sim”³.

Simultaneamente nos Estados Unidos, mas com outra vertente musical, de senso crítico apurado e palavras desenfreadas, surge um dos maiores nomes atrelados à contracultura, Bob Dylan (1941-),

2 Título em português do filme *Rebel Without a Cause*, estrelado por James Dean em 1955.

3 Trecho da canção “She Loves You”, no original “*she loves you yeah, yeah, yeah*”, do single homônimo do ano de 1964.

que a partir de suas letras afiadas em paralelo à não agressividade do *folk*, criou uma espécie de vínculo instantâneo com a juventude inconformada com a guerra do Vietnã, com seus horrores televisio- nados e escancarados nas salas de jantar estadunidenses. Dylan se tor- nou um fenômeno que arrastou multidões em suas turnês, afirmando que nada havia sido feito a não ser “construir para destruir”⁴, Versos de Dylan poderiam, e de fato cabiam, nas estrofes literárias dos Beats.



Figura 3: Michael McClure, Bob Dylan e Allen Ginsberg.
São Francisco, 1965. Foto de: Dale Smith.

4 Trecho da canção “Masters of War”, na original “*build to destroy*” do álbum *Freewheelin’*, lançado no ano de 1963.

O uso abusivo de alucinógenos e, em certa medida, a ingenuidade do lema “paz e amor” preparou o terreno para aproveitadores e facilitou o surgimento de seitas que utilizavam como fachada religiões orientais, como a Source Family fundada e liderada por Father Yod. A seita pregava o amor livre, o *rock’n’roll* e o uso de alucinógenos, assim como outra “família” que ficou muito conhecida, a de Charles Manson.

PÁGINA INTENCIONALMENTE EM BRANCO

III. ENTRE BRASIL E HOLANDA

Os ideais da contracultura não se restringiram à Europa e aos Estados Unidos. O Brasil, assim como diversos outros países da América Latina, encontrava-se sob um regime político opressor. Os ideais de liberdade propagados ao redor do mundo não eram bem-vistos pelos governantes do período. Os brasileiros viviam em outro contexto, distinto do conflito no Vietnã e da aniquilação pós-guerra, mas ainda assim um contexto de violência que exigia resistência.

As décadas de 1960 e 70 no Brasil ficaram marcadas pelo regime ditatorial militar, situação que foi apoiada pelo governo norte-americano com sua agenda anticomunista. O contexto sociopolítico brasileiro confluiu com o *zeitgeist* mundial. Os movimentos estudantis brasileiros foram muito fortes e configuraram parte fundamental da oposição ao regime político. Tais movimentos eram formados majoritariamente por jovens, dos quais muitos foram assassinados, torturados, exilados, acusados de terrorismo por defender e buscar a liberdade de expressão e a democracia.

Mesmo sob forte censura, a contracultura brasileira se difundiu, como na Europa e Estados Unidos. Enquanto os veículos transmissores de informações filtravam o que a população poderia ou não acessar, a imprensa alternativa ganhava força, com jornais como *O Pasquim*⁵, que conseguiam, por vezes, driblar a censura de forma irônica. Nele foi publicada, entre 1968 e 1971, a coluna *Underground*, editada por Luiz Carlos Maciel, um dos maiores nomes da contracultura brasileira. Maciel tratava de assuntos de pauta nacional e internacional em consonância

5 Semanário alternativo fundado em 1968 pelo cartunista Jaguar e os jornalistas Tarso de Castro e Sérgio Cabral, que circulou no Rio de Janeiro até 1991.

com o que era lido, debatido e representado por jornalistas, escritores e artistas, por vezes até traduzindo e transcrevendo outros autores, mantendo o tom humorístico e a linguagem informal.

Sobre a contracultura no Brasil e no restante do ocidente, o discurso de Maciel muito se assemelha ao de Rozak. Tal discurso se encontra presente na obra de Pereira (1986, p. 20-22). Maciel compreende a contracultura de duas maneiras. Por um lado, um conjunto de movimentos da rebelião da juventude, como os *hippies*, a música rock, certa movimentação nas universidades, viagens de mochila, drogas, o orientalismo e assim por diante, ou seja, um fenômeno datado e situado historicamente. Por outro lado, poderia se referir a algo mais abstrato, como um certo espírito, modo de contestação, de enfrentamento diante da ordem vigente, com um caráter que seria profundamente radical e bastante estranho às formas mais tradicionais de oposição. Uma contracultura entendida desta forma aparece de tempos em tempos.

No cinema brasileiro, aparece na forma do Cinema Novo, que denunciava a desigualdade utilizando uma linguagem mais intelectualizada, propondo um fazer cinematográfico que pudesse ser um contraponto às grandes produções humorísticas e românticas do cinema hollywoodiano. O Cinema Novo não recorria à exuberância de meios, mas à sensibilidade e um olhar mais atencioso aos acontecimentos de sua época.

Durante a década de 1960, a música brasileira viveu um de seus momentos históricos mais transformadores, no qual o movimento “iê iê iê”, influenciado pela primeira fase dos Beatles, era cada vez mais colocado de lado em favor de uma nova música brasileira que fosse capaz de resgatar a “brasilidade”, valorizando sonoridades e instrumentos ligados à cultura brasileira. Essa representação essencialmente brasileira veio também em forma de protestos, como a polêmica

Marcha Contra a Guitarra Elétrica⁶, realizada em 1967, que na verdade foi uma crítica ao domínio da música estrangeira que ocupava parcelas significativas das transmissões de rádios e televisão e que acabava influenciando excessivamente a produção de música no Brasil, como aconteceu, por exemplo, com o movimento da Jovem Guarda⁷.

A guitarra elétrica nunca foi, de fato, abandonada, mas de certa forma transformada. Outros instrumentos foram redescobertos e a temática das canções já não apresentava a ingenuidade da Jovem Guarda. Os Mutantes, com a emblemática voz de Rita Lee, cantavam sobre a loucura de ser diferente, de pensar de outra maneira. Os Novos Baianos mesclavam a guitarra com instrumentos brasileiros e letras que clamavam a “hora dessa gente bronzada mostrar seu valor”⁸, mas se assemelhando ao movimento *hippie*, compondo e vivendo em comunidade em meio à natureza. O maior expoente da música na contracultura brasileira foi o movimento conhecido como Tropicália, composta por atuais grandes nomes da música brasileira como Rita Lee, Nara Leão, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, dentre outros. Novamente, podemos observar a união de jovens formando uma comunidade transgressora, que se alimentava de diferentes formas de expressão. O nome escolhido para o movimento foi inspirado na importante obra do artista Hélio Oiticica, de 1967.

Oiticica explorou diversos materiais e suportes no seu trabalho, resultando em projetos artísticos que proporcionaram novas experiências aos espectadores como, por exemplo, obras que requeriam a interação ou participação ativa dos observadores. As obras de Oiticica exigiam essa participação, oferecendo a cada indivíduo um contato

6 Ocorrida no ano de 1967 na cidade de São Paulo, teve a presença de grandes nomes da música brasileira, como Elis Regina, Edu Lobo, Jair Rodrigues, Geraldo Vandré, entre outros.

7 Movimento musical brasileiro, cujo nome fora retirado de um programa televisivo, datado em 1965. Caracterizado pela influência do rock estrangeiro e letras de temática adolescente.

8 Canção “Brasil Pandeiro” do álbum *Acabou Chorare*, lançado no ano de 1972.

direto e sensório, fazendo com que o trabalho dependesse, também, da experiência pessoal de cada um. A obra *Tropicália* (1967), por exemplo, fez parte de seu *Programa Ambiental*. Todo o ambiente de jardim tropical composto por elementos da natureza, somado a um labirinto de sensações, que, acompanhado de um dispositivo de imagens televisivas, instigava o espectador a percorrer a obra:

Eternamente móvel, transformável, que se estrutura pelo ato do espectador e o estático, que é também transformável ao seu modo, dependendo do ambiente em que esteja participando como estrutura; será necessário a criação de “ambientes” para essas obras – o próprio conceito de “exposição” no seu sentido tradicional já muda, pois de nada significa “expor” tais peças... (OITICICA, 1986, p. 76).

Oiticica (1986, p.78) ainda explica que “ambiental” seria a reunião de todas as modalidades em do artista criador, “cor, palavra, luz, ação, construção etc.” as distintas características do ambiental de Oiticica culminam na participação do outro, do próprio participante ao tomar contato com a obra. Desta maneira, todos esses processos e ações dependem do outro. Oiticica transgrediu uma série de estigmas da arte, seu diálogo, ou até mesmo suas antecipações, com proposições da arte contemporânea, amparados por seus escritos e pesquisas sobre a enorme gama de produção.

As questões preconizadas pelo artista confluem com a contracultura e integram à arte questões políticas, anárquicas, e de valores éticos-sociais, sendo esta uma importante discussão para o cotejamento com os movimentos e propostas artísticas internacionais, confluindo com o *zeitgeist* que ocorria nos demais países ocidentais. O artista moveu para a instituição o samba, a favela, os estandartes, a dança, o teatro e a dura realidade da periferia com *slogans* como “Seja marginal, seja herói” (1968), jogando um holofote sobre temáticas e minorias que, em vez de ocupar o nobre espaço dos museus e galerias,

ocupavam páginas de jornais. A vida do artista e a arte, seus afetos, posicionamentos e questões ficam expostas, enquanto sua arte é usada, vestida, manipulada e vivida, encurtando distâncias de mais diversas maneiras e evidenciando que o museu era, de fato, o mundo. Ao investigar minuciosamente todos esses pontos, Oiticica causou o rompimento da barreira entre arte e vida.

Está fora dos objetivos deste texto traçar um contexto de diferentes artistas que estiveram no centro dos desdobramentos e experiências que se multiplicaram nos anos 1960 e 70 na arte brasileira. Contudo, cabe dizer que este período é sinalizador da expansão do território de investigação de artistas que, como Hélio Oiticica, Lygia Pape e Lygia Clark, trazem na exploração das múltiplas fisionomias que a obra poderia assumir um elenco de transformações que conduzem a arte brasileira em sua passagem da modernidade para a contemporaneidade.

Apesar de declarar neutralidade no início da Segunda Guerra, a Holanda foi ocupada pelos nazistas em maio de 1940. Menos de uma semana após a invasão, devido principalmente aos bombardeios na cidade de Rotterdam, a força armada se rendeu e a ocupação nazista ocorreu. Grande parte dos membros do alto escalão governamental, assim como a família real, mudou-se para Londres. A princesa Juliana e seus herdeiros Beatriz, Irene e Margarida foram para o Canadá. Entre 1944 e 1945, o país se deparou com um de seus piores momentos, conhecido como *Hongerwinter*, ou o inverno da fome, decorrido após o bloqueio de vias de transporte como forma de retaliação alemã pela construção de uma ferrovia que facilitaria o acesso das tropas aliadas. Quando o bloqueio cessou, as baixas temperaturas invernais impediam o transporte por meio dos canais congelados. Entre dezoito e vinte duas mil pessoas morreram devido à escassez de suprimento. Mesmo após retomarem a normalidade, diversas pessoas sofreram com doenças relacionadas a este período.

A história da holandesa é marcada por atos de resistência como o da secretária Miep Gies, responsável por guardar o diário de Anne Frank e prestar assistência à família Frank e Van Pels. Ambas dividiam o mesmo anexo, no bairro Jordaan, para se esconder dos oficiais nazistas. Assim como a história de Corrie Ten Boom, católica devota, enviada junto com sua família a três campos de concentração por ajudar a esconder judeus em um cômodo secreto de sua casa e relojoaria, no bairro de Haarlem, Amsterdam. Atualmente, ambos anexos atraem grande quantidade de turistas, funcionando como importantes museus e mantendo viva a memória da resistência dos cidadãos holandeses durante a Segunda Guerra Mundial. Registros apontam um percentual numérico superior a setenta por cento de judeus residentes na Holanda enviados a campos de concentração e extermínio, sendo alguns destes dentro do próprio país.

O epicentro da resistência holandesa esteve localizado no bairro do Jordaan, palco e cenário de grande parte dos acontecimentos retratados nesta pesquisa e berço do Provos, lar de todos seus integrantes. Construído no século XVII, o nome Jordaan é uma adaptação holandesa da palavra francesa *jardin*, ou jardim. O bairro se tornou lar da classe trabalhadora e de imigrantes. Originalmente um local pobre e superlotado, sua população era estimada em mais 80 mil habitantes, com pequenas moradias que, por vezes, abrigavam grandes famílias aglomeradas em um único cômodo. Nesse bairro, desde séculos passados, o baixo custo de vida já havia atraído artistas, filósofos e poetas, como o escritor Joost van den Vondel, o pintor Rembrandt Van Rijn, e o pintor impressionista e precursor da fotografia de rua George Breitner.

O bairro é também berço do anarquismo e do socialismo holandês e lar de diversas revoluções, como a *Palingoproer*⁹ de 1886, quando a polícia decidiu interromper uma competição em que diversas tripulações,

9 Insurreição das Enguias.

dispostas em barcos, procuravam se apossar de troféus em forma de enguias vivas, o que resultou em 26 mortos e centenas de feridos. Outro evento no local foi o *Aardappelrelletjes*¹⁰ desencadeado pelas moradoras do Jordaan, durante a Primeira Guerra, no ano de 1917, quando o governo optou por vender toda colheita para Inglaterra e Alemanha, com enorme lucro, deixando a população faminta sem sua principal fonte de alimentação, as batatas.¹¹

Outras revoltas ocorreram, como a de 1934, que foi liderada por desempregados durante a depressão, até a mais contemporânea delas, em 1996, desencadeada por jovens e trabalhadores da construção civil. Em decorrência de tantas revoluções o Jordaan foi um dos primeiros bairros da Europa a ter suas “ruas asfaltadas a fim de evitar o uso de paralelepípedos para erguer barricadas”. Atualmente, a população do bairro é de 20 mil habitantes e após severo processo de gentrificação passou a ser uma das localidades com maior custo de vida, atraindo turistas com seus diversos mercados ao ar livre, lojas de antiguidade, galerias de arte e belos jardins abertos à visitação.

A contracultura e os novos ideais dessa emergente classe consumidora, composta por jovens do pós-guerra, estiveram fortemente presentes na juventude holandesa, se assemelhando ao *zeitgeist* ocidental. Jovens holandeses se apoderavam do espaço público e desafiavam as autoridades em busca de liberdade e novas oportunidades, por sua vez oferecidas pela sociedade de consumo.

Na capital holandesa, notava-se uma grande aglomeração destes jovens no Nieuwendijk¹², o que gerou certa curiosidade local. Três artigos foram publicados na revista de opinião *Vrij Nederland* no

10 Motim da Batata.

11 O Pintor Vincent Van Gogh (1853-1890) retratou a família holandesa à mesa com sua principal fonte de alimento em “Os comedores de batata”, datado de 1885.

12 Importante rua que atravessa o centro de Amsterdam com início na praça central, existente desde a época medieval.

ano de 1955 pelo jornalista Jan Vrijman e o fotógrafo Ed van Elksen, intitulados *De Nozems Van Nieuwendijk*¹³. Natural do Jordaan, o jornalista reivindicou tal terminologia até o fim de sua vida, mesmo que sua origem permaneça obscura até hoje, não existindo uma tradução literal para o termo, que é usado para denominar essa tribo de jovens que muito se assemelha aos jovens estadunidenses e ingleses, que gostavam de bebidas, brigas, jaquetas de couro, motocicletas e topetes, semelhantes à figura do rebelde cinematográfico James Dean. Para concluir seus três artigos, Vrijman tentou se infiltrar nesta comunidade, caracterizada por jovens raivosos, com um cigarro na boca, montados em suas motocicletas, vestidos em jaquetas de couro, ao som de *rock'n'roll*, cometendo atos de vandalismo.

Em paralelo aos *Nozem*, ou *Dijkers*¹⁴, como passaram a ser conhecidos à medida que a década de sessenta se aproximava, estavam os *Pleiners*, denominados assim porque se reuniam no Leidseplein¹⁵, principalmente no café Reijnders. Este outro grupo apresentava uma postura diferente: eram jovens intelectuais, interessados em discutir sobre arte, filosofia, literatura e poesia, usavam outro tipo de vestimenta, como os simbólicos sapatos de camurça, e escutavam jazz. Apesar dos jornais da época noticiarem alguns confrontos entre grupos e a polícia, pequenos furtos e atos de vandalismo, tais atos de enfrentamento nunca chegaram a ser graves, como foram nos Estados Unidos, e confrontos entre gangues também nunca foram relatadas.

Em 1960, o psiquiatra cuja especialidade era em estudos do comportamento juvenil, Gerrit Mik publicou o livro *Onze Nozems*, ou “Nossos *Nozem*”, prosseguindo uma investigação iniciada em sua tese de doutorado, defendida em 1965 e intitulada *Dissociaal gedrag*

13 Os *Nozem* do *Nieuwendijk*

14 Outro nome para a “tribo” *Nozem*, que passou a ser mais utilizado à medida que a década de 1950 avançava.

15 Praça na cidade de Amsterdam marcada por bares, cafés e agitada vida noturna.

bij jongens in de puberteit, que pode ser traduzido literalmente como “Comportamento dissocial entre meninos na puberdade”. Outra tese sobre o assunto foi a do criminologista Wouter Buikhuisen *Achtergronden van Nozem Gedrag* ou “Antecedentes do comportamento *Nozem*”, na qual o autor institui uma nova terminologia, chamando toda essa juventude provocadora de *Provo*, abreviação da palavra holandesa *Provokatie*, ou “provocação”, uma juventude que tinha por seu maior ímpeto provocar. Em sua tese, Buikhuisen traça paralelos entre a juventude que ele considera comum, os jovens com aspirações dentro do sistema vigente, sem questionar, os criminosos que cometiam delitos graves e deveriam ser afastados da sociedade, movidos para o sistema carcerário por representar um risco, e os “*provo*”, jovens que se eram contra qualquer padrão social preestabelecido, questionando normas e valores, com o intuito de provocar todo tipo de reação adversa nos outros.

PÁGINA INTENCIONALMENTE EM BRANCO

IV. TOTENS DA SELVA DE ASFALTO

No ano de 1961, o artista estadunidense Allan Kaprow iniciou a elaboração de seus *happenings*, evento multimídia, através de escritos, valorizando um modo de produção artística que dependia cada vez menos de suportes físicos e se aproximava cada vez mais do espectador, ao ponto de apagar todas as fronteiras entre arte e não-arte. Para Kaprow (1961, p.19), seus *happenings* se assemelhavam ao jazz, pois se concretizavam através do improviso, de modo que não poderiam ser repetidos ou comercializados, rompendo com a ideia de arte como um resultado material a ser adquirido ou consumido e também com os conceitos fundamentais do teatro estruturado e roteirizado, renegando os empórios culturais. Embora partilhasse de características atribuídas a ambos conceitos, tanto teatrais quanto artísticos, funcionando para Cohen (2002, p.44) como uma espécie de vanguarda catalizadora, ao mesmo tempo em que deixa suas influências evidentes, o *happening* é indissociável da espontaneidade, muitas das vezes fruto da determinante participação do espectador, que intervém de maneira direta no fluxo de continuidade do “acontecimento” em si.

Concomitantemente aos eventos estadunidenses, no ano de 1960 em Amsterdam a exposição *Die Welt als Labyrinth*¹⁶ foi idealizada pela Internacional Situacionista, com a pretensão de ser realizada no museu Stedelijk. A ideia da exposição consistia em diversas etapas, sendo uma delas ceder espaços do museu a diferentes artistas com intuito de que cada um deles realizasse diferentes intervenções. Tais espaços evocariam, por sua vez, a ideia de um grande labirinto, onde o transeunte seria exposto a diferentes sensações, como calor,

16 “O mundo como labirinto”.

chuva falsa, claustrofobia, recriação de ambientes internos domiciliares, entre outros. Nas paredes, textos marxistas. O som que ecoaria em todos os ambientes seria de áudios gravados previamente de declamação dos textos de conteúdo marxista. Fora do museu, a Internacional Situacionista ainda propunha um roteiro de três dias de deriva pelas ruas da cidade de Amsterdam.

A Internacional Situacionista (I.S.) surgiu em 1957, oriunda da Internacional Letrista (I.L.) formada em 1954 e dissolvida em 1957, e permaneceu ativa até o ano de 1972. Ambos contavam com a participação ativa e a liderança de Guy Debord, dentre outros artistas plásticos, arquitetos, cineastas e poetas de diferentes países, como sugerido em sua nomenclatura, a exemplo do holandês Constant Nieuwhuijs, envolvido diretamente com a exposição *Die Welt als Labyrinth* mencionada anteriormente.

Constant¹⁷ já havia obtido certo reconhecimento através da sua participação no grupo CoBrA (1948-1951). Criado por artistas de Copenhague, Bruxelas e Amsterdam, a espontaneidade na construção de imagens por vezes referenciava o desenho infantil, ou a arte rupestre, com pinceladas densas. O grupo mantinha uma forte vertente política e social. Parte de sua produção encontra-se no CoBrA Museum of Modern Art (Museu CoBrA de Arte Moderna), construído no ano de 1995 em Amstelveen, na Holanda.

Anos após a dissolução do grupo CoBrA, o discurso social e político de Constant permaneceu o mesmo, e Debord, ao perceber a convergência de suas propostas, convidou Constant a ingressar na Internacional Situacionista, já que ambos questionavam a institucionalização da arte moderna e as demandas do capitalismo vigente. Esses artistas também tinham apreço pelas discussões suscitadas pelo Dadaísmo, pelo marxismo e por posicionamentos filosóficos da escola de Frankfurt,

17 Constant Nieuwhuijs é comumente referido apenas por seu prenome.

com leituras de obras como História da Consciência de Classe: estudos sobre a dialética marxista de Georg Lukács, publicado em 1923, uma coletânea de ensaios escritos entre os anos de 1919 e 1922. Este livro se tornou um marco do pensamento revolucionário dentro desse período histórico, uma vez que importantes revoluções como a Revolução Russa e a Alemã, que ocorreram respectivamente nos anos de 1917 e 1918, pautaram-se ideologicamente e filosoficamente no entendimento a respeito da luta de classes desta publicação. Outra obra importante na formação do pensamento crítico da Internacional Situacionista foi Crítica à Vida Cotidiana de Henri Lefebvre, publicada em 1958. A Internacional Situacionista expõe o problema do cotidiano ligado ao espaço geográfico ocupado pelo indivíduo e propõe repensar o que de fato ocorre e a solução para tais problemas. Esses textos tinham em comum um debate sobre a reinvenção da vida cotidiana contida na projeção de uma nova sociedade, que recusa todo o autoritarismo estatal imposto das mais diversas maneiras. Ou seja, a construção coletiva de uma nova sociedade regida pela expressão espontânea da criatividade, sendo o espaço ocupado e a arquitetura um ponto de chegada a ser alcançado.

Durante seu período de atividade, os situacionistas mantiveram um periódico que contava com textos sobre diversas temáticas relevantes para o grupo, tais como arte, urbanismo e políticas revolucionárias, além da produção de panfletos, intervenções e ações públicas. Dentre elas, destaca-se o conceito de deriva, como uma forma de investigação do espaço social, de maneira lúdica e conceitual, validando as emoções individuais, reafirmando a vivência com o fim de possibilitar alterações urbanas repensadas a partir da maneira como é habitada dentro do cotidiano individual. É uma espécie de jogo crítico à homogeneização capitalista, na qual a proposta de jogo é confundida com competição e os espaços destinados ao lazer são inseridos no final de semana, distanciando-se da vida cotidiana.

A deriva é, então, um exercício contínuo da experiência comportamental ligada às condições da sociedade urbana, realizada através da passagem por variadas ambivalências.

Simultaneamente a este período de produção ativa, Constant dedicava-se ao seu trabalho de maior destaque, denominado *New Babylon* ou “Nova Babilônia” (1957-1971), um projeto extremamente detalhado e complexo que envolvia construção arquitetônica, artística, política, econômica e social. Constant projetou maquetes, plantas, realizou esboços e teorizou as dinâmicas referentes a sua cidade, baseada na utopia. Enquanto isso, Debord, por sua vez, dedicava-se também à produção de sua maior obra literária, *Sociedade do Espetáculo*, publicada em 1967, com grande recepção no movimento estudantil. O texto foi adaptado pelo autor ao formato de longa metragem em 1973, com novo texto adicionado por ele em 1992.

O espetáculo de Debord se aproxima do conjunto relacional social mediado por imagens, uma falsa representação da realidade, inibindo da existência o não-representado. O autor se opõe veementemente a todo tipo de imagem que leva o indivíduo à passividade, a um estado inerte de aceitação dos modos preestabelecidos pelo estado capitalista, causadores do afastamento do indivíduo ao pensamento emancipado, em estado de alienação. Movido pelo consumo exacerbado e interceptado pela comunicação de massa, esse indivíduo acredita na autonomia de seu julgamento e senso de justiça, pois a comunicação de massa, por sua vez, oferece uma multiplicidade de caminhos que levam diretamente à falsa liberdade de escolha. O que antes era vivido havia se tornado uma representação, e esta representação da vida real havia sido levada às últimas consequências no plano da produção cultural.

Esse conjunto de ideias e ações políticas da Internacional Situacionista não reverberou de forma positiva dentro do conservadorismo predominante nos espaços expositivos tradicionais holandeses. O embate de ideias ocasionou um conflito com o diretor do museu Stedelijk, Willem Sandberg, que cancelou a exposição proposta pela Internacional Situacionista antes mesmo de sua produção. Os posicionamentos dos situacionistas poderiam soar extremos a certos grupos de dirigentes, mas eram convergentes aos movimentos, ideias e experimentações da arte ocidental da época. Por isso, alguns meses depois, a decisão da diretoria do museu foi revogada e a exposição reagendada, mas desta vez cancelada pelos próprios integrantes da Internacional Situacionista, sob a justificativa de que a real intenção de seu projeto expositivo para o museu era a de provocar e testar os limites do diretor Sandberg, como de fato ocorreu.

Este acontecimento foi fundamental para que o Stedelijk, juntamente ao artista Daniel Spoerri e o colecionador de arte Pontus Hultén realizassem, posteriormente, a exposição *Bewogen Beweging*, que traduzido para o português significaria algo como “movimento movido”, que seguia os passos da exposição anterior e contava com a participação de mais de setenta artistas. Entre os artistas estava Jean Tinguely, que expôs vinte e oito de suas obras, com uma forte vertente crítica à automação do período pós-guerra.

Em 1962, outra determinante exposição ocorreu. Denominada *Dy-laby*, fazendo referência com a ideia de labirinto, Constant resgatou algumas das propostas iniciais da nunca realizada *Die Welt als Labyrinth*. Seis artistas foram convidados a ocupar salas escuras com experiências distintas. A ideia do labirinto transpunha o espectador e seu movimento dentro do espaço expositivo para uma experiência individual que interligava as demais experiências proporcionadas pelos artistas. Dentre esses seis, o espaço que mais repercutiu foi o reservado

à artista francesa Nikki de Saint Phalle, com uma proposta que instigava o público a atirar em sacos de tintas localizados na parte superior do cômodo, em cima das esculturas produzidas por ela.

Essas exposições funcionaram como uma abertura para a produção posterior holandesa. A aceitação dos espaços institucionais e a participação do público também foram determinantes, até mesmo para os artistas que não buscavam vínculos institucionais com as manifestações realizadas nas ruas de Amsterdam.

Ainda em 1962, em dezembro, ocorreu na cidade o que tem sido considerado o primeiro *happening* holandês, batizado de *Open het Graf*¹⁸ organizado pelo poeta Simon Vinkenoog, pelo ator do New York Living Theater¹⁹ Melvin Clay e pelo produtor cinematográfico Frank Ster. A proposta do *happening* se aproximava dos escritos de Kaprow e estava referenciada também em Wolf Vostell Jean-Jaques Lebel, que eram artistas atuantes na cidade de Amsterdam na época.

O nome escolhido para o *happening* veio em forma provocativa ao programa televisivo *Open Het Dorp*²⁰, especial televisivo com duração de vinte e três horas cuja intenção era arrecadação de fundos para ajudar os vilarejos atingidos por uma recente inundação, somados a certa morbidez do recente óbito da Rainha Guilhermina. *Open het Graf* foi realizado no estúdio do artista Rik van Bentum, na galeria Prinsengracht 148. A decoração contava com carne podre e intestino de vaca, além de pinturas, fotografias, colagens, críticas e sarcásticas homenagens ao consumismo e a ícones cinematográficos como Marilyn Monroe e James Dean, com declarada inspiração em artistas como Duchamp e Constant. Além de Vinkenoog e Lebel, o *happening*

18 “Abra o túmulo”, em tradução livre.

19 Uma das mais antigas companhias de teatro existentes, fundada em 1947, lutou contra a Guerra do Vietnã e pregou a desobediência civil na década de 1960, colocando o espectador como participante ativo das peças.

20 “Abra o vilarejo”, em tradução livre.

contou com outros nomes, como o futuro integrante do Provos Robert Jasper Grootveld e o estudante de medicina Bart Huges. De acordo com Guarnaccia, em razão do acontecimento, Simon Vinkenoog listou os dez mandamentos do *happening*, sendo estes:

- 1) O *happening* não é arte, a arte é um *happening*;
- 2) Pode acontecer a você também;
- 3) Está acontecendo aqui agora;
- 4) O *happening* responde a todas as perguntas;
- 5) O *happening* responde a todo desejo seu;
- 6) Toda palavra é um *happening*;
- 7) Toda pessoa é um *happening*;
- 8) Aconteça agora! Seja humano;
- 9) As pessoas são um *happening* bem-aceito;
- 10) Torne-se um *happening* respondendo imediatamente: o que é um *happening*? (GUARNACCIA, 2010 p.33)

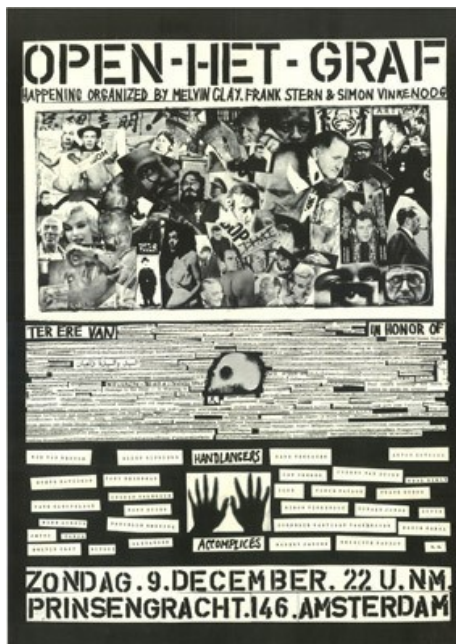


Figura 4: Pôster do Open het Graf. Fotolitogravura, 57,5 x 40,5 cm, 1962.

Vinkenoog, depois desses eventos, viria a ser considerado um dos mais importantes nomes da literatura holandesa, mesmo que não acreditasse na divisão das artes em categorias como teatro, música, literatura e artes plásticas. Dessa maneira, encontrou no *happening* uma ótima solução para a reunião das especificidades e dissolução de papéis específicos, como o dos atores, músicos, poetas e artistas. Fundador de algumas revistas literárias, dentre elas a *Blurb*²¹, Vinkenoog acreditava que o título traduziria a incredulidade no ato de encontrar palavras escabrosas em dicionários inexistentes, escolhendo o balbucio como uma sinopse e, desta forma, as possibilidades se tornariam ilimitadas. Seu nome se tornou o de maior destaque dentre os *Vrijers*

21 “Balbuciar”, em tradução livre.

holandeses, os *beats* dos países baixos. Seu idealizado evento “Poesia em Carré”, realizado nos anos de 1966 e 2006, foi um dos mais bem sucedidos eventos literários holandeses, abrindo espaço para novos artistas em uma crescente mistura entre a leitura e a performance, a exemplo de Johnny van Doorn – mais conhecido como Johnny the Selfkicker – que repetia sua poesia das mais diversas maneiras, até que se tornasse uma espécie de grunhido ou gritos, com postura corporal que acompanhava suas performances num frenesi, cujo resultado vinha em forma de colapso, na maioria das vezes.

Vinkenoog posteriormente esteve envolvido em grandes eventos artísticos holandeses, como o Sigma. Ideia original de Alexander Trocchi, integrante da Internacional Situacionista, que tinha como proposta atravessar barreiras de localidade promovendo a expansão pelo Reino Unido e França, para chegar em solo holandês através de Vinknoog, com a proposta destinada exclusivamente às artes, a partir da união do teatro, da literatura, da música e das artes plásticas. Na Holanda, o Sigma durou apenas um ano, entre 1966 e 1967, paralelamente ao Provos holandês, e foi responsável pelas desavenças entre Vinknoog e Grootveld.²²

Nesta ocasião, o *happening* de Grootveld foi ofuscado pela atenção direcionada a Bart Huges, que atraiu a mídia internacional ao realizar uma trepanação craniana como suposta superação de problemas psicológicos e aumento do estado de consciência, batizado de *Homo Sapiens Correctus*²³. Após realizar o procedimento em formato de

22 Quando Vinkenoog esteve no conselho de vereadores para solicitar subsídio governamental, a proposta foi negada por Bernard de Vries, o vereador da chapa 12, representante do Provos. O argumento do porta-voz governamental do Provos foi que o Sigma era extremamente elitista, sentindo a ausência da criatividade espontânea, que era requerida pelo Provos.

23 Huges nunca concluiu seus estudos em medicina e tampouco perpetuou em sua carreira artística, mas sua fama gerou interesse em grandes personalidades, como os músicos John Lennon e Paul McCartney, que cogitaram a realização da trepanação craniana por Huges, o que de fato nunca ocorreu.

happening em si mesmo, o estudante de medicina se comprometeu a realizar em quem mais solicitasse um buraco em sua caixa craniana com uma broca de dentista. A partir de sua experiência pessoal, Huges afirmou que com a trepanação havia superado suas paranoias, e vivia em um estado mental elevado, como se tivesse atingido o nirvana ou sob o efeito de alucinógenos.



Figura 5: Bart Huges e a trepidação craniana, 1965.
Arquivo coleção fotográfica Elsevier.

Outros artistas ganhavam notoriedade internacional e voltavam olhares à cena holandesa, como foi o caso de Willen de Ridder²⁴. Este momento de transição da arte, em que se observa uma suposta obsolescência da pintura e dos meios tradicionais, causou em alguns artistas uma espécie de crise criativa, visto que a arte expandia seus limites e se aproximava mais de outras linguagens e campos do conhecimento, provocando a dissolução dos limites entre arte e vida. Willen de Ridder transformou esse momento de questionamento a respeito da própria produção na realização da obra *Papieren Konstellatie* (PK), em 1963, que poderia ser traduzido como “Constelação de Papel”, a partir da qual ele questionava a decisão do que era ou não arte²⁵. Sua obra consistia em amassar todos os papéis de desenhos, pinturas e esboços produzidos por ele em bolas de papel, e a partir deles construía superfícies e ambientes, que chamava de constelação de papel. A ideia inicial do artista era de que esses papéis fossem a “última obra”.

Após a primeira experiência, Ridder expandiu o PK para as mais diversas modalidades, ambientes PK, música PK, teatro PK, que poderia ser considerado uma organização que prevenia a arte. Sua constelação ganhou notoriedade tanto do público quanto das autoridades locais, quando seus papéis foram colados ao redor de um veículo que circulou lentamente nas ruas de Amsterdam no dia 16 de dezembro de 1963. O impacto fora tão grande que após tal realização Ridder foi procurado por George Maciunas²⁶, que o informou que ele era Fluxus. A justificativa para Ridder ser considerado Fluxus em

24 Também responsável pela publicação *Hitweek*, um jornal que na teoria pertencia a todos, não havia uma redação e todos os leitores poderiam ser também contribuintes. A revista tratava sobre música alternativa holandesa ou *Nederbiet*, arte, filmes, moda e sexo. Após 1969 a publicação mudou de caráter e passou a se chamar *Aloha*, alterou seu foco para o design gráfico, jovens artistas e quadrinhos.

25 As afirmativas referentes a De Ridder se encontram no documentário *Rebelse Stad* direção de Willy Lindwer, Holanda *Amstelfilm*, 2015.

vez de ser convidado a integrar formalmente o Fluxus se devia ao fato de Maciunas considerar Fluxus um modo de vida (e morte) e não um momento histórico ou movimento artístico.



Figura 6: Constelação de papel, Willen de Ridder 1963. Frame.

O Fluxus era formado por uma comunidade informal de músicos, poetas e artistas que demonstravam essa atitude perante o mundo na prática artística, feita com simplicidade, de caráter anti-intelectual, desfazendo a distância do artista e não-artista, conectando com o cotidiano, com a normalidade da vida, prezando a coletividade e com finalidades sociais (ZANINI, 2004, p.11). Referenciado no Dadaísmo, Futurismo Italiano e Construtivismo Soviético, o Fluxus

26 Apesar de estadunidense, Maciunas idealizou a revista *Fluxus* em seu período na Alemanha, local onde foi realizado o primeiro Festival Internacional *Fluxus* de Música Novíssima. A internacionalização era também uma forte característica e o festival contou com artistas como o alemão Wolf Vostell e o sul-coreano Nam June Paik.

acreditava na filosofia anárquica, na criação coletiva, nos ensinamentos do indeterminismo e do acaso, com a intenção de gerar um embate com os dominantes hábitos da sociedade burguesa. As características atribuídas ao Fluxus muito se assemelham ao contexto internacional da contracultura. Foi uma questão de tempo até o Fluxus organizar seu primeiro *happening* em solo holandês.

No ano de 1965, outro *happening* holandês aconteceu, o *Stoned in the Streets*, em janeiro no café Williamsplace, uma colaboração dos designers, músicos e pintores Marijke Koger, Simon Posthuma²⁷, Bart Huges e uma participação de Grootveld. Na ocasião, Posthuma utilizou o corpo nu de Koger como suporte de tela pintada ao vivo em um palco, e a participação de Grootveld se restringiu a retirar o curativo da cabeça de Huges, no qual estava escrito “Ha Ha Ha” revelando o resultado de sua trepidação craniana.

Ainda no mesmo mês, organizado por Vostell, ocorreu o *Sun in Your Head*, “Sol na sua cabeça”, um festival de cinema Fluxus nomeado após a *décollage* televisiva de Vostell, uma sequência de frames audiovisuais com distorções e legendas. Esta não foi a primeira atuação do Fluxus em Amsterdam, que já havia realizado performances musicais, com Vostell, Paik e de Ridder, cujo próprio Grootveld havia testemunhado e, após o encerramento atraído atenção do público que se dispersava, ao propagar sua tomada de consciência de que Amsterdam deveria ser um “centro mágico”.

27 Koger e Posthuma estiveram diretamente ligados a importantes eventos holandeses, como o “Poesia em Carré”. Posteriormente fundaram o coletivo The Fool e trabalharam com design de vestimentas, murais e capas de discos para diversas bandas, como os Beatles.



Figura 7: Pôster do happening *Stoned in The Streets*, Janeiro de 1965.

Robert Jasper Grootveld foi o grande nome da vertente artística do Provos. Seu envolvimento com a arte começou muitos anos antes do Provos e perdurou por toda vida. Sua produção artística e biografia se misturam de tal maneira que impossibilitam a compreensão de um aspecto isolado do outro.

Nascido em Amsterdam no ano de 1934, a família Grootveld sobreviveu ao traumático “Inverno da Fome” holandês, ocorrido durante a ocupação nazista. Ainda na adolescência, o primeiro dos diversos empregos temporários de Grootveld consistia em montar o letreiro com o nome dos filmes em cartaz em um cinema local. Nesta atividade, em vez de escrever corretamente os títulos, Grootveld remanejava as letras de maneira que outras sentenças eram formadas. Este evento de sua trajetória é considerado por Schoenberger (2017, p.141) como uma das primeiras estratégias do desenvolvimento artístico de Grootveld.

Durante a década de cinquenta, foi voluntário na galeria Le Canard, que funcionou de 1950 a 1957, na Spuistraat, em Amsterdam. O espaço era frequentado por artistas, intelectuais, músicos e entusiastas do jazz e conhecido popularmente como a casa dos membros do CoBrA. A galeria era considerada o centro da inovação artística de Amsterdam, comandada pelo idealista Hans Rooduijn, autodefinido objetor moral ao sistema capitalista. Foram anos de eventos diários, concertos de jazz, exposições de arte, debates políticos, até a falência total da galeria. A Le Canard foi o primeiro contato de Grootveld com um espaço de arte formal²⁸ e seus integrantes, músicos e artistas, como Constant. Apesar da experiência ter feito parte de sua compreensão e formação artística, Grootveld a rejeitou, sob a justificativa de ser um local muito elitista, como afirmado por Duivenvoorden (2009, p.72). O mesmo ocorreu em diversos momentos de sua vida, incluindo no *happening* Open het Graf.

No ano de 1955, construiu seu primeiro *raft*, o início de um trabalho que perdurou até o ano de 2009. Batizado de *Kom Mikky*²⁹, tratava-se um pequeno barco com espaço apenas para um indivíduo, construído inteiramente a partir de materiais descartados.

O pequeno barco fluava à deriva pelos canais de Amsterdam, com apenas Grootveld a bordo, e atraía olhares curiosos. O itinerário do barco não era previamente planejado, por vezes Grootveld remava um pouco para se afastar de obstáculos ou chegar à margem, por outras ele apenas sentava-se e cozinhava em seu fogão de camping. Os canais de Amsterdam, apesar de funcionarem como ponto turístico, não costumavam atrair tanta atenção local. A apropriação desse espaço público despertou a curiosidade de transeuntes para

28 A irmã de Grootveld trabalhava no circo, e este fora considerado por ele também como um espaço de arte, que frequentava como espectador durante sua formação pessoal.

29 Em referência a *Kon Tiki*, o barco utilizado pelo norueguês Thor Heyerdahl em sua expedição pelo oceano pacífico em 1947.

tal anormalidade em suas rotinas. Grootveld demonstrou a ausência de limitações cotidianas, urbanas e capitalistas. Reflexões e conceitos que podem ser observados nesta ação foram mais tarde postos em voga pelos integrantes da Internacional Situacionista, como, a psicogeografia, uma alternativa que se opunha ao funcionalismo tradicional construtivo da concepção dos espaços da cidade, diretamente ligada ao conceito de deriva:

Psicogeografia seria então uma geografia afetiva, subjetiva, que buscava cartografar as diferentes ambiências psíquicas provocadas basicamente pelas perambulações urbanas que eram as derivas situacionistas. (JACQUES, 2003, p. 23)

A deriva, por sua vez, funcionava de forma mais lúdica e experimental dentro da sociedade urbana. Mas ambas são indissociáveis, como conclui Debord na segunda edição da revista da Internacional Situacionista³⁰, na qual o autor se refere também à parte aleatória da experiência. Por mais que Grootveld em sua experiência se movesse de acordo com a correnteza, raramente utilizando seus remos, a aleatoriedade, de acordo com Debord na Teoria da Deriva, não seria um fator determinante, pois o peso da funcionalidade arquitetônica urbana impossibilita a concretização de uma experiência puramente lúdica.

A materialidade de seus barcos permaneceu a mesma até o fim de sua vida. Guarnaccia (2010, p.13) é enfático ao afirmar que há uma preocupação de Grootveld ainda anterior ao surgimento do termo ecologia. Mais de cinquenta anos após esta primeira experiência, Grootveld continuou a construir seus meios de transporte flutuantes inteiramente com materiais orgânicos e descartados, e passou a atrair também a atenção da prefeitura, quando políticas ambientais passaram a ser indispensáveis ao redor do mundo, e ganharam seu lugar na produção artística.

30 A primeira publicação referente ao conceito de deriva ocorreu em 1956.

Em entrevista concedida a um programa televisivo holandês, em 2008, Grootveld aparece juntamente a um de seus aprendizes, afirmando que suas construções fazem parte de uma revolução: uma nova maneira de habitar não só os canais, mas os oceanos, de modo consciente e ecológico. Na mesma entrevista, ele corrige a repórter que denomina suas criações como barcos, pois preferia que fossem referidas como *piepschuim*.

Após ganhar notoriedade tanto do público quanto da mídia, Grootveld zarpou em seu *raft* novamente no mês de novembro do mesmo ano. Adicionando mais um elemento, desta vez, fantasiado como *Zwarte Piet*, satirizando o folclore tradicional holandês. *Zwarte* é a cor preta em holandês e *Piet* um nome como Pedro; no caso do personagem do folclore, trata-se do ajudante de *Sinterklaas*, um senhor semelhante ao papai Noel. De acordo com a tradição holandesa, ambos começam a travessia de barco da Espanha para a Holanda no mês de novembro, mas sua festa ocorre tradicionalmente no dia cinco de dezembro. A chegada dos personagens atrai milhares de crianças, interessadas nos doces e presentinhos, distribuídos pelas ruas holandesas. Adultos de todas as partes do país caracterizam-se como *Sinterklaas*, vestindo roupa e chapéu vermelho, cabelo, barba e pele branca, montado em seu cavalo, levando consigo um saco vermelho e bengala. Alguns se vestem também como Piets, com o rosto pintado de preto, boca fortemente pintada de vermelho, peruca de cabelo curto e crespo e luvas, prática denominada *blackface*, considerada hoje como prática racista, utilizada no entretenimento para ridicularizar pessoas negras, pois a imagem reforça estereótipos negativos de uma população anteriormente escravizada, que permanece a lutar pela igualdade.

As origens da criação desta tradição apontam para o século dezanove, quando *Zwarte Piet* era descrito não como um ajudante que ficou com rosto preto por conta da fuligem dos canos do barco, como se justifica atualmente, mas sim como uma pessoa escravizada.

Atualmente, a prática ainda é comum na Holanda, mesmo com o crescente número de pessoas que consideram essa reprodução ofensiva e criminoso. Pequenas alterações e adaptações têm acontecido em diferentes legislações de localidades holandesas, como a alteração de nome para Piet “chaminé” e a pintura no rosto alterada, de forma que represente apenas fuligem, na cor cinza e em determinadas partes do rosto, ao invés do rosto inteiro pintado igualmente de preto.

Desta maneira, além das questões levantadas por Grootveld na primeira experiência com o *Kom Mikky* nos canais de Amsterdam, ele expôs aspectos problemáticos da sociedade holandesa, como a normatização do racismo na representação caricata de *Zwarte Piet*. Essas datas estão ligadas diretamente à distribuição de presentes, que ocorre vinte dias antes de outro feriado também ligado ao consumismo, tornando dezembro o mês mais lucrativo do comércio holandês.

Após uma série de trabalhos informais e demissões, Grootveld decidiu abordar o jornalista Jan Vrijman, que já havia escrito uma série de artigos sobre o comportamento da juventude rebelde em Amsterdam, com a intenção de trabalhar com ele. No momento da abordagem, o jornalista se dedicava a um longo artigo sobre Marinus van der Lubbe e, após conhecer o jovem Grootveld, contratou-o para o cargo de assistente de pesquisa.

A história de Lubbe é motivo de debate e investigação até a atualidade. No dia 27 de fevereiro de 1933 ocorreu um incêndio no parlamento alemão, o Palácio do Reichstag. Foi informado à população que Lubbe, membro do partido comunista, havia assumido a autoria do incêndio, e que teria agido sozinho. No dia seguinte, foi assinado o “Decreto do Presidente do Reich para a proteção do povo e do Estado”, com o intuito de precaver e extinguir a ameaça comunista. Foi então abolido o sigilo do correio, restringida a liberdade de expressão, opinião e imprensa. O poder de Berlim foi ampliado,

para que pudesse intervir no Estado, a fim de manter a ordem e garantir paz aos cidadãos. Tais eventos ocorreram um mês após Adolf Hitler ter sido nomeado chanceler. Lubbe foi executado em 1934, assim como diversos outros membros do partido comunista, que foram perseguidos, torturados e executados. Jornalistas e historiadores dividem opiniões sobre o evento e a atribuição da autoria a Lubbe, até a atualidade. Alguns acreditam na versão informada, outros indicam que os responsáveis foram os próprios membros do partido nazista, com a intenção de inflamar a indignação popular e justificar a restrição de liberdade a ser implementada. Em 2008, Lubbe foi oficialmente perdoado, considerado herói da resistência e homenageado com um memorial em seu nome.

Após a publicação do artigo, Grootveld partiu em um navio cargueiro para a África do Sul, submetida, naquele momento, a um regime de segregação racial extremo. O Apartheid proibia a circulação livre, a posse de terra, negava diversos direitos à população negra e destinava aos brancos todo poder político, econômico e social. O regime perdurou até a década de 1990. Na ocasião da visita, Grootveld adquiriu uma caixa com supostos pertences de um xamã, que o levou a questionar “qual seria o papel de um xamã na sociedade” e a desejar “entrar em contato com o lado primitivo da sociedade”. Após o retorno, Grootveld teve uma concussão e, no hospital, escutava diversos pacientes clamando por um cigarro. Uma das frases que mais escutou e posteriormente incorporou em seus *happenings* foi “enfermeira, enfermeira, se eu tivesse um cigarro, eu não seria tão irritante”.

Grootveld notou a grande quantidade de propagandas tabagistas na cidade de Amsterdam, denominando-as *Totens da selva de asfalto*. Na época, os malefícios do tabagismo já eram comprovados, mas as propagandas ainda eram deliberadas. A influência midiática de grandes corporações, que por sua vez lucravam sobre a saúde humana,

foi um incentivo sem restrições ao vício desenfreado no tabaco, que atingiu, inclusive, o próprio Grootveld. O artista acreditava que seu corpo funcionava como suporte para uma *performance* vitalícia na qual ele não financiaria a indústria tabagista comprando cigarros e, ajudaria fumantes ao pedir cigarros a eles. Desta forma, Grootveld demonstraria em seu próprio corpo os malefícios do tabagismo. Ele seguiu o plano até o fim de sua vida, no ano 2009, quando faleceu devido a um câncer pulmonar. O tabagismo foi uma questão constante em sua produção: o primeiro trabalho ligado ao tema foi contituído por intervenções realizadas nestes “totens”. Em alguns deles eram escritas a palavra *Kanker* (câncer) e, por vezes, frases inteiras satirizando o consumismo e as consequências do tabagismo, ou apenas a letra K.

Novamente, Grootveld usava o território urbano como prática social, alterando a paisagem cotidiana com uma declarada crítica às instituições e atraía a atenção dos transeuntes. Essa postura pode ser associada ao pensamento de Lefebvre³¹ (1974, p.42) e da Internacional Situacionista, pois refletia sobre o poder exercido pelo espaço comum urbano que dominava o cotidiano dos que ali transitavam e habitavam. Neste caso específico, tal domínio se dava através das propagandas, expondo a sociedade burocrática de consumo dirigido, que coabitava com os que permeavam tal espaço. Uma demonstração de poder público, e a maneira que Grootveld nelas intervinha funcionava como uma forma de resistência aos poderes homogeneizadores impostos através das propagandas.

31 Pelas representações simbólicas, o espaço mantém relações sociais em estado de coexistência e coesão.



Figura 8: Robert Jasper Grootveld realiza intervenção em propaganda de cigarro, 1961.

As intervenções adquiriram diversas conotações na arte contemporânea, mas não eram amplamente realizadas e categorizadas nos anos de 1961-62. As ações de Grootveld eram realizadas em campanhas tabagistas e automobilísticas, reafirmando seus malefícios ocultos sob inserção dessa “obrigatoriedade” social. Grootveld não se propôs a realizar um trabalho vinculado a qualquer tipo de instituição ou grupo de artistas. Apesar disso, uma comparação com a *décollage* realizada na mesma época por artistas franceses como Jacques de la Villeglé e Raymond Hains, é quase inevitável para autores como Schoenberger (2017, p.161). Ambos ligados ao *Nouveau Réalisme*, que questionava os valores sociais do pós-guerra e propunha ressignificações da realidade, através da utilização de materiais cotidianos na produção artística.

Os artistas do *Nouveau Réalisme* estiveram fortemente presentes na arte holandesa, como na já mencionada exposição Dylaby. As *décollages* de Villeglé e Hains eram realizadas sobre propagandas em vias públicas, em oposição aos valores instaurados no período pós-guerra, e eram consideradas, dentro da perspectiva “oficial”, como formas de vandalismo, assim como as de Grootveld. Mas muitas destas foram adquiridas por coleções e expostas em museus, ou então feitas metodicamente, ao descamar, rasgar e intervir em pôsteres ou propagandas, o que mais tarde ocorreu também na fotografia. O trabalho de Grootveld era direcionado a um mesmo assunto, mas seu método se diferenciava ao optar por intervir nas propagandas de maneira direta a partir de frases ou marcações.

Além dos registros artísticos e em relatórios policiais, as intervenções de Grootveld também aparecem em bibliografias sobre o início da história do Grafitti mundial³², e são lembradas também no contexto das intervenções dos situacionistas ou dos estudantes que ocuparam os muros do Quartier Latin, onde se encontra a tradicional Universidade Sorbonne, epicentro dos conflitos ocorridos no maio de 68.

32 Como por exemplo: FIGUEROA, Fernando. *El grafiti de firma. Un recorrido histórico-social por el grafiti de ayer y hoy*. Madrid: Minobitia Editorial, 2014.



Figura 9: Escrito nos muros de Paris, 1968. “Consuma mais você viverá menos”.

Era sabido que tais intervenções eram realizadas de maneira ilegal, mas Grootveld não se preocupava em se esconder ou permanecer anônimo; neste caso, o oposto também não se aplicava. Não havia assinatura no que era realizado, e a intenção primordial nestas intervenções não era autopromoção, mesmo que Grootveld nunca tenha se oposto a esse tipo de exposição de sua imagem ou encontrado dificuldade em fazê-la. As ações ocorriam de maneira aleatória e a única conexão entre elas, além do alvo, era a menção ao câncer. Como consequência de optar conscientemente pela falta de precaução ao realizar uma ação contra a lei, e subverter a imagem das propagandas de grandes fábricas, Grootveld deixou empresários furiosos e, após denúncias, foi detido em flagrante.

Grootveld ficou detido por sessenta dias, que foram decisivos para suas ações futuras. Todo o caso atraiu novamente a atenção dos tabloides e do público em geral. Encarcerado, refletiu e aprimorou seu discurso, teve novas ideias para futuras realizações, utilizando toda a publicidade a ele destinada para atrair ainda mais curiosidade à sua persona. Schoenberger (2017 p.162) menciona uma entrevista concedida por Grootveld em 27 de janeiro de 1962

à publicação semanal Panorama, na qual afirmava que as companhias de cigarro estavam cientes de todos os malefícios à saúde dos tabagistas, mas, mesmo assim, continuavam produzindo forte conteúdo publicitário e ignorando tais fatores, que deveriam ser primordiais. Grootveld também aproveitou o poder midiático para realizar uma breve introdução à sua faceta artística.

Mesmo detido, os K's e as intervenções em propagandas de cigarro tornaram a aparecer nas ruas de Amsterdam. Grootveld havia incitado a desobediência civil em outros membros anônimos da sociedade holandesa, que passaram a repetir seus atos durante seu período de detenção, gerando uma confusão tanto policial quanto dos empresários irritados. Afinal, perante a lei, a autoria é decisiva, mas nas produções artísticas tais questões não são tão assertivas.

Questões relacionadas à autoria não eram novidade no campo das artes na década de 1960. Duchamp apresentou sua *Fonte* no ano de 1917, e a partir daí foram incontáveis os exemplos que despertaram o interesse sobre essa temática em textos e obras, a exemplo de Walter Benjamin, que publicou *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* no ano de 1935. Para discutir a questão da autoria de forma ampla, Benjamin descreve as transformações ocorridas no âmbito artístico, explicadas através das transformações técnicas nos meios de reprodução, resultando na perda da aura, que, como afirma Bürguer (2017, p.88-89) se encontrava em um determinado tipo de relação entre obra e receptor. O conceito de aura pode ser traduzido, da maneira mais simples, como inacessibilidade, e a recepção aurática supõe características como unicidade e autenticidade. Isso foi mais emblemático no advento da câmera fotográfica, além do cinema e questões inerentes a estes novos meios.

No final da década de sessenta, os franceses Roland Barthes em *A morte do autor* (1968) e Michael Foucault em *O que é um autor?* (1969) se debruçaram sobre o tema que pairava também sobre os

estudos literários. A obra de Barthes, datada em 1968, constitui uma espécie de manifesto, no qual a ideia de autor é apresentada e questionada como carregada de autoridade e determinismo; sendo assim, ela deveria desvair-se em prol do nascimento do leitor, pois este sim seria a verdadeira reunião da multiplicidade e da realização da obra. Desta forma, o autor por si só é um indivíduo e um leitor, e não possui total determinação e consciência de significados que podem ser atribuídos por diferentes interpretações de sua obra. No processo da leitura, a obra engloba outros espaços temporais e geográficos que agregam significados e alteram aquele atribuído pelo indivíduo que organizou as palavras e sentenças que a constituem, ou seja, que estariam nas intenções do autor.

Tal pensamento pode ser transposto à produção artística contemporânea, com a multiplicidade de significados que uma obra adquire, dependendo de determinados olhares, da abertura da obra mediante a recepção do indivíduo que agrega à obra seus valores e repertórios pessoais e a transforma. Os significados da obra já não pertencem apenas à instituição ou ao artista. Retornando a Grootveld, sua autoria não comprovada e o coletivo de indivíduos na produção das intervenções ocasionou sua soltura e nas decisões sobre suas ações futuras.

PÁGINA INTENCIONALMENTE EM BRANCO

V. ENTRE K'S E O *LIEVERDJE*

Após a detenção, Grootveld atraiu grande atenção à sua *persona*. Atenção da polícia, da mídia, dos moradores de Amsterdam. Dentre toda comoção, o que foi determinante para sua permanência no cenário holandês foram os jovens que continuaram seu trabalho enquanto esteve preso. A comprovação de que suas ideias e convicções eram compartilhadas por outros garantiu o sucesso de sua nova empreitada, realizada em uma espécie de galpão abandonado perto de Leidsplein e denominada *K kerk*³³ ou *Anti-Smoking Temple* (GUARNACCIA, 2010, p,46). Grootveld passou a se dedicar integralmente à realização de *happenings* e a seu título autoadquirido de “mágico” ou “xamã” antifumo.

O curta metragem de Bas van der Lecq *Jasper em het Rokertje*, datado de 1962, narra documentalmente o processo de Grootveld desde as intervenções, demonstradas a partir de *frames* fotográficos e artigos de jornal, até a construção de seu templo antifumo. Lecq gravou e fotografou Grootveld intervindo na fachada de seu templo, onde explicita o que era de fato contra, ou os K's maléficos da sociedade, aos quais Grootveld foi fiel até o fim de seus *happenings* e de sua vida. A autoria destes K's pertence a Ferdinand Domela Nieuwenhuis, criador da revista de *Vrij Socialist*³⁴ e do movimento antimilitarista (1904-1940). Nieuwenhuis foi um ministro luterano que mudou de vocação, autor de *Recht voor allen* (“Direitos para todos”) em 1879. Nieuwenhuis foi detido pela polícia holandesa em diversas ocasiões, como na revolta das enguias, em 1886, e quando publicou escritos denunciando a falta de comprometimento do rei com seu trabalho. Juntou-se à liga socialista democrática e, após desavenças, tornou-se anarquista.

33 Em tradução livre, “Igreja K”.

34 “O socialista livre”, tradução livre.

Quase levou o país à beira de uma revolução anarquista com a greve de ferrovias em 1903. Grootveld herdou do pai o amor pelo anarquismo, um dos fatores essenciais para junção com o Provos, cujos integrantes se consideravam anarquistas, já que muitos deles eram filhos de anarquistas, como Roel van Duijn, o idealizador do Provos.

Para Grootveld, tais K's se referem ao *Kanker* (câncer), que já aparecia em suas intervenções nas propagandas, e outros como Kerkhof, nome da primeira companhia de tabaco holandesa, que provinha do sobrenome familiar dos proprietários mas, coincidentemente, significa também cemitério em holandês. As iniciais incluíam também Koning, rei, e KLM, a companhia aérea holandesa. Além dos cinco K's maléficos que Grootveld cresceu ouvindo de seu pai, que vinham a ser *Kerk*, *Kapitaal*, *Kroeg*, *Kazerne*, *Krommenie*, que significam respectivamente, a igreja, o capitalismo, o bar, a caserna e uma fábrica holandesa "famosa" por utilizar trabalho infantil (GUARNAACIA, 2010, p.43; KEMPTON, 2007, p.18).

Em 1931, no bairro Jordaan, foi erguida uma estátua³⁵ em homenagem³⁶ a Nieuwenhuis. A estátua apresenta a figura de punhos erguidos em cima de um pedestal com a imagem esculpida de Prometheus³⁷ segurando o fogo dos deuses. De acordo com Guarnaccia (2010, p.21), Amsterdam é a única cidade do mundo que conta com uma estátua em homenagem a um anarquista. Nieuwenhuis foi um grande símbolo e uma inspiração para o Provos e, principalmente, para Roel Van Duijn³⁸.

35 Feita pelo escultor Johan Polet.

36 Domela é de fato um grande ícone holandês, no ano de 1969, com o espírito inflamado pelos acontecimentos em maio de 1968, estudantes da universidade de Amsterdam, ocuparam a *Maagdenhuis*, a sede administrativa da universidade, por cinco dias, a rebatizando com o nome de Domela

37 De acordo com a mitologia, conhecido pela astuta inteligência, roubou o fogo dos deuses e o deu aos mortais. Punido por Zeus, Prometheus foi amarrado em uma rocha enquanto uma águia comia seus rins todos os dias, que se regeneravam dia após dia.

38 O livro *The Conquest of Violence*, escrito pelo seguidor de Domela, Bart de Ligt (1883-1938), leva adiante os trabalhos do anarquista e funciona como uma espécie de manual de resistência passiva, com introdução de Aldous Huxley



Figura 10: Estátua de Domela Nieuwenhuis e, ao lado, bicicleta branca do Provos.

Enquanto trabalhava na fachada de seu templo, Grootveld pode ser visto no vídeo de Lecq, trajando uma roupa estereotipada de artista, boina e cachecol, um figurino atribuído à própria ideia de artista, jogando baldes de tinta na porta de seu templo, como alusão ao expressionismo abstrato e à *action painting*. Quase sempre exagerado, Grootveld utilizava o figurino como recurso para acentuar suas críticas e zombarias, assim como havia feito anos atrás com o personagem folclórico holandês.³⁹ Simon Vinkenoog foi um dos primeiros a

(1894-1963). O livro influenciou pacifistas dos Estados Unidos e Inglaterra, difundiu o ponto de vista anarquista e serviu como base do pensamento do Provos.

39 Há uma série fotográfica que pode ser vista no documentário *Rebelse Stad* realizada por Grootveld e Mike Lorsch, um dos artistas presentes do Open Het Graf e parceiro de longa data. Nesta série, Grootveld zomba dos soldados ao se despir da farda, aos poucos em cada foto, mudando da atitude sisuda e austera de um soldado, até uma faceta tímida, com traços tipicamente relacionados ao feminino, no final.

reconhecer Grootveld como artista, de acordo com Schoenberger (2020, p.83). Vinkenoog comparou, em seu livro publicado em 1965, a porta da *K kerk* de Grootveld com o trabalho de Robert Rauschenberg, dizendo: “Ninguém sabia que tinha em Amsterdam um mágico artista moderno.” (VINKENOOG, 1965, Apud SCHOENBERGER, 2020, p.78). Vinkenoog observa que existia um interesse de curadores em exibir a porta, atestando a amplitude do trabalho de Grootveld.

O templo construído com tábuas de madeira e decorado pelo próprio Grootveld apresentava colagens e cores fosforescentes, e se tornava cada vez mais popular entre jovens do cenário boêmio da região (GUARNACCIA, 2010, p.46-47). Os rituais eram acompanhados com grande entusiasmo, enquanto seguiam os ensinamentos contra os espíritos da dependência e do controle. Entre os visitantes estava o artista Constant, que considerava o templo um exemplo perfeito de “ambiente antifuncional”, ou seja, um ambiente de caráter lúdico, criado a partir de uma não necessidade, contrário à funcionalidade dos espaços destinados à produção do indivíduo, convergente ao que propunha em seu projeto da Nova Babilônia.

Nos *happenings*, Grootveld seguia com ideais contra a propaganda e o tabagismo, repetindo mantras, iniciados no templo, mas que prosseguiram durante o Provos e após o fim do coletivo. “*Ugge, Ugge, Ugge, Ugge*”⁴⁰ e “*Publicity, publicity, publicity moooooore publicity*”⁴¹ se tornaram uma espécie de marca de Grootveld. Para Kempton (2007, p.24) é nítida a influência dadaísta de Theo Van Doesburg⁴² e Kurt Schwitters⁴³ nos *happenings* de Grootveld. Van Doesburg e Schwitters realizaram performances, descritas por Guarnaccia (2010, p.24), como

40 Em holandês o G tem um som gutural, ou seja, a onomatopeia funcionava como uma tosse contínua, em português pode ser traduzido por “cof, cof, cof,cof” GUARNACCIA, 2010, p. 46 e KEMPTON 2007, p.25.

41 “Publicidade, publicidade, publicidade, maaaaais publicidade” KEMPTON, 2007, p.25.

42 Doesburg foi um dos criadores do *De Stijl* e responsável pela propagação das ideias do neoplasticismo, *Nieuwe Beelding*.

delirantes e escandalosas, nas quais Schwitters, pela dificuldade com o idioma holandês, entoava latidos, encabulando discursos e diálogos. Kempton (2007, p.25) expõe a escolha de Grootveld em se basear no dadaísta como “mais ou menos consciente”, e concorda com Guarnaccia ao dizer que Grootveld foi bem sucedido em conceder uma interpretação própria, absolutamente magistral e perfeitamente adequada ao lugar e ao período, a Holanda dos anos 1960.

Grootveld também foi comparado por Van Duijn e Kempton (2007, p.123) a Van Doesburg, no que tange à semelhança do manifesto *What is Dada?* (1923) de Doesburg⁴⁴ com o discurso de Grootveld.

De acordo com Guarnaccia (2010, p.46-47), o templo ganhou muita notoriedade da mídia. O último *happening* ali realizado foi caracterizado pelos jornalistas como “seita antifumo encabeçada por um necromante anteriormente lavador de vidraça”. Grootveld gritou: “Este é um momento histórico! Lembrem-se de Van der Lubbe!” Em seguida, ateou fogo em uma pilha de jornais encharcados de gasolina. Levou um tempo até os participantes perceberem a dimensão do problema criado e saírem do templo. Após a destruição do templo, Grootveld foi acusado de incêndio doloso e respondeu em liberdade condicional, alegando que seu “ritual saiu de controle”.⁴⁵ Mesmo com o templo destruído, ele retornou ao local e prosseguiu com

43 Schwitters foi o criador da *Merz*, como denominava seus processos criativos pois apesar de influências diversas, como o Dadaísmo e o Neoplasticismo, não se encaixavam nos movimentos existentes. A partir de materiais descartados e reestruturados em formato de colagens e críticas sociais estéticas, que contavam também com a produção de manifestos ensaios e poemas.

44 Para Van Doesburg, Dadá não acreditava no conteúdo espiritual da vida, arte, religião, filosofia ou política, mas ao invés disso, confiaram apenas na publicidade e no poder da sugestão. Através da experiência, qualquer um pode conquistar as massas, desde que apele para seus instintos ancestrais por meio de sugestões poderosas e bem publicadas. O artista afirma que o Dadá vê qualquer dogma como uma fórmula paliativa de deixar flutuando o navio que afunda, este navio no caso se trata da civilização ocidental. Notando que a fraude é que mantém cada aspecto da civilização, Dadá declara o mundo falido (KEMPTON, 2007 p.124).

a realização de seus *happenings*. Simultaneamente, os K's reapareceram na cidade, e Grootveld retornou para o cárcere por um breve tempo, mas já estabelecido como herói de vários jovens da cidade.

Após o período em que esteve detido, Grootveld realizou o que Guarnaccia (2010, p.46) classifica como “um jogo bizarro”, no qual o artista se vestia com roupas associadas ao feminino – o que não era atípico – encarnando uma personagem chamada Miep Acetona: dirigia-se a alguma tabacaria local e, enquanto aguardava o atendimento, começava a cuidar de suas unhas, forjando um acidente em que o vidro de acetona caia no chão e estragava todo o aroma do tabaco no local. Concomitante a Miep, Grootveld também experimentou brevemente, como pintor, realizando cerca de trinta e uma pinturas antifumo, que foram expostas na galeria L.S.D na Prinsengracht, na qual discursou:

O que posso opor ao enorme poder do sindicato da droga legalizada? Apenas um ridículo exibicionismo. Exibicionismo contra o fumo. Necessitamos de mais exibicionistas que prestem contra a dependência da nicotina. O tabaco produz câncer e é por isso que o *K-Temple* tem de continuar, é um símbolo e um absurdo econômico, pois a nojenta classe média não pode apossar-se disso para ganhar dinheiro. É um símbolo da revolta dos escravos e representa os nicotinistas conscientes. *Ugge, Ugge, Ugge!* (GUARNACCIA, 2010, p 46)

Se Amsterdam era considerado por Grootveld como o “centro mágico da terra”, como afirma Guarnaccia (2010, p.52); então, a praça localizada no coração da cidade funcionava para ele como “um imã místico ao qual ninguém poderia escapar”, e a estátua localizada no centro da praça se tornaria o maior símbolo referente tanto a Grootveld, quanto ao Provos e aos *happenings* em Amsterdam.

45 Tal passagem é descrita de maneira semelhante nas obras de (GUARNACCIA, 2010, p.48) e (KEMPTON, 2007, p.26).

A praça denominada Spui leva o nome do local antes do calçamento, onde a água fluiu até o ano de 1882. E a estátua chama-se *Lieverdje*, que pode ser traduzido como “queridinho”.⁴⁶ A estátua se encontra na Spui⁴⁷ até a atualidade⁴⁸. Feita em bronze pelo escultor Carel Kneulman, foi financiada pela fábrica de cigarros Hunter Cigarette Cy. no ano de 1960. A companhia de cigarros foi determinante para a escolha de Grootveld, que chamou a atenção para o nome da fábrica gravado em cobre e pregado na escultura. Um símbolo para durar para eternidade, supostamente. “O que é isso além de figura do consumo viciado do amanhã?” (REBELSE STAD, 2015). Por isso, o artista afirmava com veemência que, unidos, deveriam construir um círculo mágico em volta da estátua, que segurasse o espalhamento para fora, sendo o *happening* o conceito central dessa mística. Grootveld dá ênfase ao fato de chamar a estátua de imagem, “*I’ve called a sculpture an image!*”⁴⁹ (REBELSE STAD, 2015). Na entrevista em questão, Grootveld reclamava que a imprensa holandesa, com sua mentalidade lojista doentia, havia se recusado a publicar uma propaganda antitabagista.

Em um sábado à meia-noite, no mês de junho do ano de 1964, foi realizado seu primeiro *happening* na Spui. Não tão dissemelhante aos realizados em seu templo, Grootveld repetia “Imagem! Imagem!”, além de tossir, seguia com frases como “um fumante satisfeito é um tranquilo animal de abate”. Sábado após sábado, Grootveld atraía um

46 Sua nomenclatura é oriunda de uma matéria jornalista do jornal *Het Parool*, do ano de 1947, que contava a história de um garoto de dez anos responsável por salvar um cachorro do afogamento em um dos canais da cidade. A partir dessa matéria a denominação *Lieverdje* se tornou referência aos meninos de rua da cidade, que apesar de sempre causarem confusões, tinham um coração de ouro.

47 Hoje nos arredores da Spui se encontram as maiores livrarias e sebos da cidade, além das feiras literárias semanais. Porém, na época, as redondezas eram repletas de redações jornalísticas.

48 O primeiro modelo foi feito em gesso, no ano de 1959 e se encontrava em outra localidade.

49 “Eu chamei a escultura de imagem!”, tradução livre.

número cada vez maior de participantes com jogos, absurdos, danças e encerrando com uma fogueira ao redor da estátua. Grootveld acreditava que esse processo criativo seria capaz de desenvolver uma consciência coletiva, como mencionado por Guarnaccia (2010, p.56).

Schoenberger (2007, p.177), ao tratar dos *happenings* realizados na Spui, enfatiza o caráter lúdico de seu funcionamento como estratégia para repensar a sociedade. A autora destaca os nomes de Constant e Grootveld como representantes do conceitualismo lúdico, a partir do conceito de *Homo Ludens*, título do livro publicado no ano de 1938 pelo historiador e linguista holandês Johan Huizinga. Grootveld, tanto em sua arte quanto em sua persona pública, traduzia o conceito de lúdico de Huizinga em performance e arte no contexto social. Em sua obra, Huizinga trata o jogo como uma realidade originária. Assim como Grootveld pretende retomar o que há de mais primitivo no ser humano, Huizinga (1999, p.6) aponta o jogo⁵⁰ como uma das noções mais primitivas nas sociedades, antes mesmo da própria cultura, por se tratar de uma noção compartilhada entre o animal e o homem, ultrapassando os limites da realidade física.

No conceitualismo lúdico, para Schoenberger (2017, p.249), o absurdo e os aspectos críticos do jogo recebem a maior atenção, diferenciando-os dos artistas conceituais, que se concentram na linguagem como ferramenta fundamental. Ao aplicar tal conceito a Grootveld, a autora observa que:

A linguagem serve para explicar o objeto de zombaria, ou contexto social e político, ao invés de ser um elemento fundamental, dispositivo ou um gesto antivisual. Desta

50 Para Huizinga, o jogo (“*play*”, em inglês) é uma atividade na qual não há uma demanda por alguma materialidade envolvida. O jogo se opõe ao trabalho, que é instrumentalizado com a finalidade de compensação material para subsistência. O lúdico foi concebido com uma tentativa de escape mercadológico, livre de qualquer troca comercial.

forma, o conceitualismo lúdico usa a linguagem como ferramenta de paródia à cultura dominante. Acima de tudo, distinguida por uma oblíqua crítica da cultura dominante, a partir de uma posição marginal. (SCHOENBERGER, 2017, p. 250, em livre tradução)



Figura 11: Estátua *Lieverdje*. Foto do jornal *Vrije Volk*, 1965. Arquivo de Amsterdam.

Os *happenings* à meia-noite de sábado perduraram até setembro de 1966, mesmo com chuva, neve e interferência policial. As aparições policiais tornaram-se cada mais comuns na vida de Grootveld e dos demais integrantes do Provos, que vinha tomando forma simultaneamente, no âmbito desses primeiros *happenings*. Kempton (2007, p.19) sugere que Grootveld, apesar de não ter instruções formais, tinha pleno entendimento do que era um *happening* e os considerava “eventos que aconteciam num vácuo de tempo, em um tempo de vazios” e para ele, “do caos tudo poderia emergir.”

Em entrevista⁵¹, Grootveld clama que, em volta da estátua, imagens puras devem ser sacrificadas, para que venham outros artistas com imagens puras, em um fluxo que as dissipam das imagens impuras dos sindicatos da morte.

Ainda em 1964, Grootveld se uniu ao artista Aat Velhoen (1934-2018)⁵². Durante a década de sessenta, Veldhoen se dedicou à gravura, com intuito de subverter a tradição da gravura holandesa. O método de produção do artista consistia em desenhar diretamente na chapa de impressão *offset* de alumínio, denominado *Rotaprenten*, posteriormente conhecido como *Rotaprentenplan*, um ideal comum partilhado entre Veldhoen e Grootveld.

As figuras impressas tinham como tema nus femininos e cenas de representação do ato sexual, constituindo uma narrativa que permeou toda a obra de Veldhoen: a concepção, o nascimento e a morte; ou seja, para Veldhoen, as relações humanas. O indivíduo aparecia despido de qualquer vestimenta que pudesse encaixá-lo em algum local determinado na sociedade, o que Veldhoen compreendia

51 Presente no documentário *Rebelse Stad*, 2015.

52 Aat era filho de Arie Veldhoen um pintor holandês que havia deixado a pintura publicitária para se dedicar à arte e aos estudos na *Rijksakademie*, Amsterdam. Assim como seu pai, e posteriormente suas filhas, Aat se tornou um grande nome da arte contemporânea holandesa.

como relações sociais. As gravuras ficavam expostas na bicicleta cargo de Grootveld, cuja proposta original era a distribuição gratuita mas, por fim, foram vendidas por 3 *guilders* durante os *happenings* (SCHOENBERGER, 2020 p.83).



Figura 12: Robert Jasper Grootveld a bicicleta cargo e a *rotaprentenplan*, Spui, julho 1964. Foto de Jac Van Nijs.

A técnica de desenho direto na chapa de impressão da gravura proporcionava a Veldhoen a possibilidade realizar um grande número de tiragens e, a partir disso, uma espécie de revolução da impressão, almejada por ambos. Esse objetivo seria alcançado porque, com o valor ínfimo e as obras vendidas diretamente aos jovens da Spui, qualquer um poderia possuir uma obra de arte. Ambos passaram a procurar e incentivar outros artistas para este tipo de boicote do mercado de arte.

A caixa fixada por um andaime na bicicleta proporcionava a contemplação de mais de vinte obras expostas em cada lado, simulando paredes de uma galeria de arte. Além da temática habitual de Veldhoen, havia também retratos de proeminentes nomes da arte holandesa, como Bart Hugens, Simon Vinkenoog e o próprio Robert Jasper Grootveld.⁵³ Aclamadas pela riqueza de detalhes e realismo, algumas gravuras exemplificavam um dos lemas repetidos pelo Provos por dois anos, retratando chocantes cenas de atropelamento e vítimas do trânsito de Amsterdam.

Após a inauguração da chamada galeria de arte móvel⁵⁴, pelo jornalista Simon Carmiggelt, as cenas de nudez fora do espaço expositivo tradicional chocaram policiais. Em 6 de julho de 1964, essas obras foram apreendidas pela polícia, incluindo cópias de gravuras do artista japonês do século XIX Utagawa Kunisada, sob a justificativa de pornografia. O caso foi levado à justiça, e tanto Carmiggelt quanto Kunisada foram intimados a comparecer no julgamento, atraindo notoriedade por parte da mídia local, que noticiava os ocorridos. A venda das obras, que também se encontravam em uma loja de artigos usados na Prinsengracht, nunca foram tão altas. Schoenberger (2020, p. 83) constata que a venda de obras na loja foram determinantes para o fim da parceria. Grootveld posteriormente criou um trocadilho do sobrenome Aat com uma gíria holandesa para dinheiro, expressando seu desdém pelo desejo de Veldhoen em comercializar arte. Nenhum outro artista aderiu à ideia de disponibilizar trabalhos por preços acessíveis para toda população e, apesar de Veldhoen considerar Grootveld um visionário⁵⁵, encerrou suas atividades gráficas em 1967, em prol da pintura, escultura e fotografia.

53 Posteriormente, Veldhoen também realizou pinturas com os mesmos artistas que foram retratados.

54 O jornalista escreveu sobre a estreia da bicicleta cargo e do Rotaprentenplan no jornal *Her Parool*, 4 de julho de 1964.

55 Entrevista concedida ao *Vrij Nederlands*, em abril de 2008. Texto de Harm Edie Botje e Mischa Cohen.

A somatória das críticas de Grootveld resultava em predições consideradas por Kempton (2007, p.19) como proféticas durante os *happenings*. Em um deles, afirmou que Amsterdam era o “centro mágico da selva de asfalto” e atrairia massiva quantidade de jovens de diversas partes do mundo no futuro. A partir da publicidade, a cidade se tornaria um ímã, que atrairia jovens com seu magnetismo. Em outro *happening*, previu que a imprensa se tornaria tão corrupta que, no futuro, os jornais ilegais iriam se espalhar de tal forma que cada um teria sua espécie de imprensa própria, um jornal pessoal, de experiências humanas com comunicação.

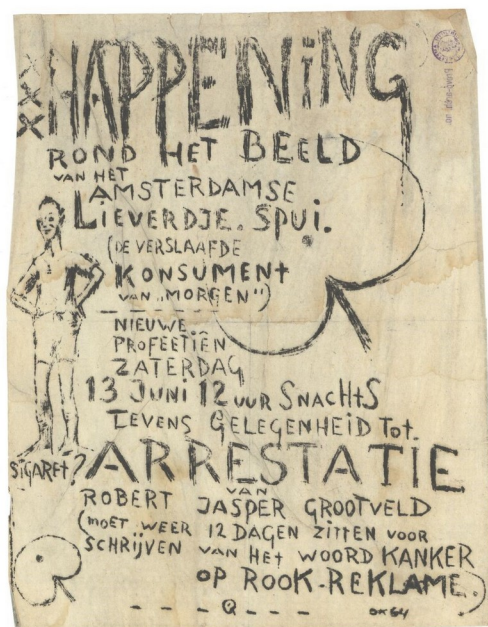


Figura 13: HAPPENING: em torno da escultura *Lieverdje. Spui*. (Consumidores viciados do “amanhã”) – Novas profecias – sábado 13 de junho 12 horas noite. Também uma ótima oportunidade de prender Robert Jasper Grootveld (que precisa de passar mais 12 dias sentado por escrever a palavra câncer em propagandas de cigarro).

A mais profética das falas de Grootveld foi a icônica *Klaas Komt*⁵⁶, ação que adicionou mais um K a sua lista e mais uma mensagem nos muros da cidade. Da mesma maneira que ocorrera os outros K's, sem autoria e coletivamente a mensagem se espalhou rapidamente. E, de certa forma, Klass chegou e se tornou um ponto de virada definitivo para o nascimento e propagação do Provos.

No dia 28 de junho de 1965, Klaas realmente chegou, mas com a grafia alemã, ou seja, Klaus. Klaus von Amsberg⁵⁷ (1926-2002) chegou a Amsterdam, diplomata alemão, que havia servido ao exército nazista, oficializou o noivado com a herdeira do trono de Orange, a princesa Beatriz (1938-). Este acontecimento é mencionado em todas as obras referentes ao Provos e seus integrantes como o grande ponto de virada, ou de partida, para o nascimento e perpetuação do Provos, concretizando a profecia de Grootveld.



Figura 14: “Klaas realmente está vindo”. Foto de: R. Roeghoit.

-
- 56 “Klaas está vindo”, tradução livre. Klaas. é o apelido dado ao nome Nicolaas, cuja referência remete o já mencionado *Sinterklaas*, bem como ao padroeiro da cidade de Amsterdam, São Nicolau. Klaas não seria Grootveld, de modo que ele seria apenas um mensageiro exibicionista (Kempton 2007, p.20).
- 57 Por vezes também referido como Claus, sendo seu nome completo Klaus-George Wilhelm Otto Friedrich Gerd von Amsberg.

VI. O MONSTRO DE VÁRIAS CABEÇAS SEM UM LÍDER

Klaus não foi recebido com muita simpatia por grande parte da população holandesa,⁵⁸ cujas cicatrizes do pós-guerra ainda não haviam se curado plenamente. Robert Jasper Grootveld também não deixou o passado de Klaus-Klaas ser esquecido. Seus *happenings* na Spui passaram a atrair cada vez mais jovens, dos rebeldes *Nozem* aos intelectuais *Pleiners* e estudantes, artistas... Dentre estes, destaca-se a dupla Roel Van Duijn e Rob Stolk.

Van Duijn se mudou de Den Haag para Amsterdam no ano de 1963. Nesta cidade, de acordo com Kempton (2007, p.38), foi expulso de um progressivo Liceu Montessori depois de organizar protestos pacíficos contra a Guerra do Vietnã. Ativo no movimento *Ban-The-Bomb*⁵⁹, ele foi responsável pela organização de muitos desses protestos, rechaçados pela polícia. Entre o final de 1964 e 1965, escreveu para a mais antiga revista anarco-socialista, *De Vrije*, fundada por Domela Nieuwenhuis.

58 A mídia passou a apresentar Klaus como uma figura simpática, havendo uma espécie de autocensura por parte dos órgãos de informações. Visto a recusa da população a aceitar um novo membro da família real ex integrante do partido nazista. De forma que apenas o Partido Socialista Pacifista se mostrou opositor ao casamento, a essa altura já aprovado pelo parlamento holandês, apoiado inclusive pelo forte Partido Comunista que por conveniência, se absteve (Guarnaccia, 2010 p.60).

59 Movimento pacifista formado em 1958, cujo foco principal é o desarmamento nuclear.



Figura 14: Rob Stolk e Roel Van Duijn. Foto de Joost Evers, 1965.

Em 1965, a imprensa holandesa deu grande notoriedade à publicação da tese de *Wouter Buikhuisen Achtergrond van Nozemgedrag*⁶⁰. Buikhuisen classificou o objeto de sua pesquisa como uma juventude “provo”, palavra derivada de *provokatie*, ou seja, uma juventude provocadora. Ao ler isso, Van Duijn optou pela apropriação e subversão do termo. Em entrevista para o documentário *Rebelse Stad*, (2015), Roel Van Duijn justifica que Provo seria sinônimo da juventude rebelde politicamente engajada, funcionando como abreviação da palavra *Provoariat*, um trocadilho com o termo proletariado. O Provos se anunciou oficialmente por es-têncil, em um panfleto datado de 25 de maio de 1965.

60 Histórico do comportamento *nozem*, em tradução livre. A tese analisa o comportamento deliberadamente provocativo e antissocial dos adolescentes versus a sociedade adulta, no bem-estar social moderno. Kempton, 2007, p.38-39.

Irmão mais novo do conceituado designer gráfico Swip Stolk, Rob Stolk aprendeu desde cedo o ofício da tipografia e foi o idealizador da revista *Barst*⁶¹, quando conheceu Van Duijn, dando início a uma parceria que perduraria pelos próximos anos. Sara Stolk-Duijs⁶² descreveu a relação entre Rob e Roel como sendo mais próxima de uma simbiose que de uma amizade de fato.



Figura 15: Revista *Barst* (16 páginas), 21,8 x 17,2 cm.
Capa impressa em offset, interior mimeografado. Abril, 1965.

-
- 61 Com tiragem de 300 exemplares e apenas uma edição, a revista contou com a participação de integrantes da revista anarco socialista *De Vrije*, e do responsável pelas publicações do Partido Socialista Pacifista,
- 62 Integrante do Provos e companheira de Rob, em entrevista presente no documentário *Rebelse Stad*, 2015.

O longo manifesto inicial do Provos⁶³ começa com um certo pessimismo, anunciando a dissolução do movimento antibomba e a perda de força da esquerda holandesa ao tentar novos caminhos na obtenção de resultados concretos. O Provos se anuncia como pacifista desde o princípio, argumentando que a dissidência não violenta poderia ser valiosa, mas a estratégia só poderia funcionar de fato, caso fosse generalizada, “quando *slogans* e gestos já não conseguem nenhum resultado, é preciso passar à ação e ao ataque”. O Provos pregava que apenas um movimento revolucionário de esquerda pode produzir mudança, e pretendia “renovar e difundir o anarquismo para nova gerações”, após a perda de força no momento posterior à guerra.

O modo que encontraram para difundir ideias, informar e construir ideias está expresso em seu próprio manifesto: com PROVO, uma revista mensal, com início em junho de 1965. No manifesto, eles perguntam e respondem sobre as motivações para uma oposição à sociedade vigente, sendo estas:

- Porque esta sociedade capitalista está se envenenando sozinha com sua mórbida sede de dinheiro. Seus membros são levados a adorar o Ter e desprezar o Ser.
- Porque esta sociedade burocrática está se sufocando sozinha com o conformismo e suprimindo toda forma de espontaneidade. O único modo pelo qual seus membros podem se tornar criativos e desenvolver a própria individualidade é através de uma conduta antissocial.
- Porque esta sociedade militarista está cavando o próprio túmulo sozinha, fabricando paranoicas armas atômicas. A única perspectiva de seus membros é a morte por radiações atômicas. (GUARNACCIA, 2010, p.67)

63 O manifesto se encontra traduzido para o português no livro de Guarnaccia, 2010, p.66-67.

A partir dessas motivações iniciais para formação do Provos, entende-se que há um forte alinhamento com o pensamento ou contexto da contracultura, como a rejeição ao consumo e à sociedade de consumo, destrinchada posteriormente por Debord em sua obra *A sociedade do Espetáculo*, de 1967. A segunda justificativa para esse alinhamento pode ser conectada ao pensamento de Huizinga, abordado anteriormente, sobre o lúdico e o conceito de jogo, que, por sua vez, está intrinsecamente ligado à produção de Constant, em seu projeto Nova Babilônia, assim como a produção de Grootveld, integrante do Provos. Para a terceira justificativa, nota-se que o movimento pacifista antinuclear não foi de fato extinto, mas estaria sendo apenas remodelado pelo Provos, dentro de uma gama mais ampla de questões, indignações, provocações e, posteriormente, planos. Após a justificativa de suas motivações, o Provos compreende que deve escolher entre “uma revolta desesperada ou uma derrota trêmula”. Por conta de tais projeções dicotômicas, Kempton (2007, p.39) comenta que a imprensa holandesa considerou o texto como o manifesto mais pessimista já escrito no nascimento de um movimento político moderno.

O manifesto discorre sobre o estímulo à rebelião, onde quer que esta seja possível, e admite que o “Provo sabe que no fim perderá, mas não pode deixar escapar a possibilidade de provocar toda esta sociedade pela quinquagésima vez.” O apelo da mudança de forma utópica já não cabia no ano 1965, e grande parte dos jovens estava ciente disso. Van Duijn, por exemplo, intelectual, estudante de filosofia e ciências políticas, nunca alimentou a esperança de remodelar a sociedade, e como autor da grande maioria dos escritos publicados pelo Provos, nunca difundiu de fato um discurso sobre causar uma mudança drástica permanente nas estruturas sociais.

Guarnaccia (2010, p.13) argumenta que o Provos se diferencia de outros movimentos principalmente por essa vertente, ou seja, enquanto os *beatniks* buscavam uma fuga da sociedade, com seus lemas *drop out* ou “cair fora”, e os *hippies* se isolavam cada vez mais em suas comunidades alternativas, e dentro delas criavam suas próprias normas de convenção social. O Provos nunca teve como pretensão esse afastamento social, e insistia na permanência; a partir desta, pretendia provocar, de acordo com o autor, um curto circuito social, transformar a sociedade em suas raízes. Outra distinção discutida é entre o Provos e o maio de 68, ocorrido quase um ano após a dissolução consciente do Provos. O movimento francês queria levar a imaginação ao poder, já o Provos utilizou a imaginação como ferramenta contra o poder.

Ainda neste manifesto, o Provos menciona as inspirações e os conteúdos a serem debatidos posteriormente em seus periódicos. O Provos propôs edições especiais dedicadas ao anarquismo, a Sade, ao Dada, ao militarismo e exército holandês, à prostituição e às condições de vida no Jordaan, dentre outros temas. Prometeram, ainda, tomar iniciativa de todo tipo de ação direta e reunir um cerne resistente de juventude anarquista, além da promessa da produção de folhetos como o *Provokatie*. Por fim, pedem ajuda em letras garrafais, pois, como estudantes sem um tostão no bolso, os “custos de produção [eram] realmente altos”, finalizando com o pedido gentil, mas “PROVOcativamente: mandem um montão de dinheiro o mais cedo possível para nosso endereço administrativo”.

O segundo panfleto *Provokatie* realmente atingiu uma ampla notoriedade, com o título, *Claus von Amsberg, persona non grata – sinais de nasença: loiro, óculos pretos, tipo alemão, 38 anos, diplomata, (ex?) fascista*. A partir deste, o Provos começou uma estratégia criativa de distribuição, escondendo os folhetins dentro do jornal conservador *De Telegraaf*. Deuse, assim, início à batalha entre o Provos e a mídia.

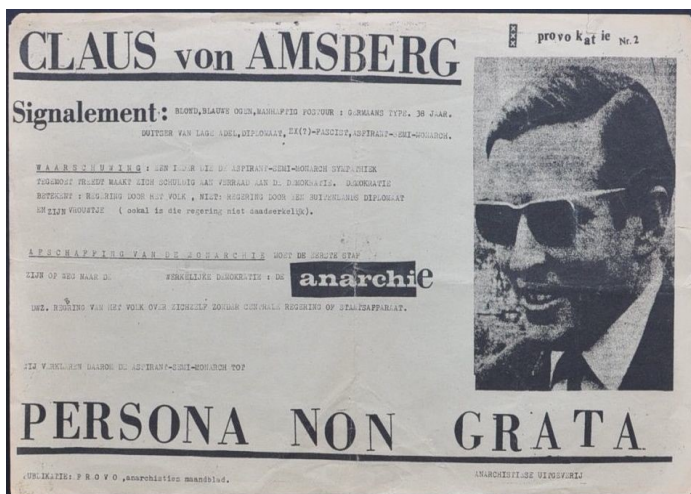


Figura 16: *Provokatie* #2, texto de Roel Van Duijn, 25 de junho de 1965.

Van Duijn, atento a todos os acontecimentos, soube que os *happenings* ao redor da estátua do *Lieverdje*, organizados por Grootveld, constituíam a ocasião perfeita para disseminação dos ideais do Provos, pois estavam, de acordo com Guarnaccia (2010, p.68), muito mais interessados em apelar para classe ociosa do que para a classe trabalhadora. Grootveld, por sua vez, interessou-se pelos ideais do Provos, que convergiam com o seu pensamento e proposições. Van Duijn escreveu sobre Grootveld:

Estou escrevendo sobre Jasper pois ele fez a juventude de Amsterdam madura para o Provo, antes que qualquer um tivesse ouvido o nome (do Provos). Sua parte no movimento-Provo foi particularmente a introdução das atividades de rua, assim como os *happenings* os simbolismos e vocabulário utilizado pelo Provos. (SCHOENBERGER, 2017, p.182 *apud* *Provo #15* em livre tradução)

Ainda de acordo com Schoenberger (2017, p.182), Van Duijn afirmou recordar que Grootveld disse que seu pai era anarquista, e que deveriam trabalhar juntos. Outro ponto importante destacado pela autora foi o *Gnot*, o desenho simbolístico de Grootveld datado em 1962 (2009, p. 221), adotado pelo Provos como seu símbolo. Para Grootveld, o desenho não pertencia a ninguém e poderia ser usado por qualquer um, pois se tratava de uma representação gráfica do “centro mágico”, cuja linha representava a intersecção do rio Amstel. A autora apresenta também diversas outras interpretações dadas ao *Gnot*, como a do historiador Richter Roegholt, que sugeriu um embrião com o cordão umbilical, uma caricatura do consumidor com um cigarro em sua boca, uma nuvem cogumelo formada por uma bomba atômica⁶⁴, dentre outros.

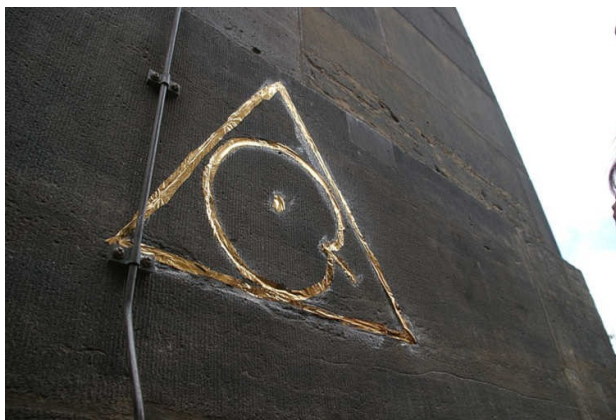


Figura 17: Monumento temporário do *Gnot*, Amsterdam, julho 2012.
Foto de: Paul Goudover.

64 Explicação presente em SCHOENBERGER, 2017, p. 184 e PAS, 2015 p.66.

Após a primeira reunião entre Grootveld, Stolk e van Duijn, quando decidiram unir forças, definiram também a figura que representaria a principal oposição do Provos. Em entrevista (REBELSE STAD, 2015), os integrantes são questionados sobre “qual seria o adversário natural do Provo? Seria a polícia?” Roel Van Duijn responde que a polícia é um símbolo, e o real inimigo é a mentalidade autoritária das pessoas. Esse é o verdadeiro adversário.

Simultaneamente a esses eventos, a princesa Beatriz decide apresentar seu noivo aos seus súditos, após a aprovação governamental para a realização do casamento. As tensões passaram a crescer novamente, principalmente na cidade de Amsterdam.⁶⁵ Diversos pequenos protestos ocorreram: flores foram depositadas no monumento de resistência localizado na praça Dam, bandeiras foram postas a meio mastro durante o passeio de barco pelos canais de Beatriz e Klaus, além da chuva de panfletos Provo jogados sobre eles ao passarem por uma das várias pontes⁶⁶ presentes nos canais onde a princesa e seu noivo navegavam. A polícia de Amsterdam, comandada pelo prefeito Gijsbert Van Hall, passou a ser cada vez mais repressora, formando uma equação confusa. Quanto mais reprimidos pelos policiais, os manifestantes adotavam uma postura ainda mais pacífica, de não reação aos ataques, e quanto menos eles reagem, mais a polícia se irritava. Esses jovens zombeteiros deixavam os policiais cada vez mais indignados e violentos.

65 Três rabinos chefes discursaram em nome dos cidadãos judeus, que ainda não haviam esquecido os mais de 100 mil judeus deportados da cidade durante a guerra. Dezoito dos quarenta e cinco vereadores, unidos à associação estudantil, se opuseram fortemente, e a indignação cresceu entre o povo holandês. Guarnaccia, 2010, p.68 e Kempton, 2007, p.45.

66 Primeiras ações atribuídas aos Provos. KEMPTON, 2007, p.43; GUARNACCIA, 2010, p.69.

A repressão policial foi direcionada principalmente aos jovens participantes dos *happenings* na Spui, regidos por Grootveld. Os ataques funcionaram como um perfeito golpe de publicidade, com propagandas negativas que circulavam pela cidade dizendo “em nome do prefeito os *happenings* estão proibidos!”, que passaram a funcionar como um lembrete semanal e mais uma frase entoada por Grootveld aos sábados, para uma multidão jovem crescente.

A ascensão de Grootveld alarmou a imprensa holandesa, não só da cidade de Amsterdam, pois a mensagem já havia se espalhado para outras localidades⁶⁷. Kempton (2007, p. 55) menciona que cidades foram varridas pela moda anarquista. O jornal *The Utrecht Stadsblad*⁶⁸ chamou o fato de “Doença do *Lieverdje*” e exigiu que a polícia tomasse conta de todos os pacientes. Carl Kneulman, o escultor do *Lieverdje*, expressou sua insatisfação ao ver sua obra “assar” sábado após sábado, e afirmou que não compreendia a motivação da raiva dos jovens, visto que Amsterdam possuía uma estátua de significado muito mais sinistro e negativo, em homenagem a Johannes van Heutz.

A estátua mencionada por Kneulman de fato se tornou um dos outros alvos localizados na cidade de Amsterdam. Van Heutz havia sido um militar declarado pela coroa como governador-geral das Índias Orientais Holandesas.⁶⁹ O monumento foi inaugurado em 1935, pela rainha Guilhermina⁷⁰. Em outras palavras, tratava-se de um monumento para celebrar o colonialismo, homenageando um gene-

67 Como Utrecht, Maastricht, Arnhem, dentre outras grandes cidades, principalmente onde estavam localizadas universidades.

68 Revista da cidade de Utrecht, em tradução livre.

69 Considerado o herói pacificador da Sumatra, fato que lhe rendeu um monumento, feito pelo arquiteto Gijsbert Friedhoff em parceria com o escultor Friets Van Hall (1899-1945), responsável por diversas outras estátuas localizadas em outras cidades como Den Haag e Bergen op Zoom.

70 A rainha compareceu presencialmente mesmo sob forte protesto dos partidos comunista e social-democrata.

ral responsável por ordenar ações cujo resultado foi a destruição de diversas comunidades e aldeias da Indonésia, estando diretamente ligado ao assassinato de mais de três mil pessoas.

O memorial foi escolhido para realização de alguns *happenings*, sendo o primeiro deles a procissão silenciosa organizada por Grootveld, na qual coletou água do espelho d'água que circunda a estátua para distribuir como “água-de-colônia”. A ação representava também todo desprezo do Provos por tais símbolos, que eles não deixariam em paz até o fim de sua existência.⁷¹ A estátua de Van Heutsz era constantemente pintada de branco, por vezes com os dizeres “Provos” ou “Image!”⁷² A repressão policial no local não foi muito diferente das ocorridas no *Lieverdje*. Willy Lindwer afirma em seu documentário que foi atingido na nuca por um bastão policial enquanto estava no monumento, cujas sequelas perduraram por anos.⁷³

Dia 12 de julho de 1965, após três panfletos, *Provokatie*, a primeira revista Provo entrou em circulação. O primeiro número do periódico Provo atraiu a atenção e preocupação de autoridades, principalmente por um conteúdo específico: a reprodução de um panfleto anarquista datado em 1900 sobre o uso da dinamite para atingir a reforma social. O texto continha instruções de produção e manipulação de bombas caseiras. A intenção, de acordo com Van Duijn

71 O Provos se voltou contra Portugal e Espanha, o primeiro por conta de sua política colonial e o segundo pelas violações dos direitos humanos. Ambos países com governos alinhados ao fascismo, enfrentaram pela primeira vez desde a guerra civil, greves ilegais, crescimento de grupos antifascistas, que sofreram severa repressão através de tortura e penas de morte. O Provos apoiava a luta dos combatentes espanhóis e organizaram *happenings* em frente ao consulado espanhol exibindo garrotes.

72 O monumento também foi incluso no plano das Cidades Brancas, e na pauta eleitoral, exigindo sua completa erradicação, que foi considerado justificável anos mais tarde.

73 Depoimento em *Rebelse Stad*, 2015 (1:11).

(REBELSE STAD, 2015), era apenas ensinar uma lição e todas as receitas eram de fato piadas. Principalmente uma pequena parte do papel que continha um local delimitado, onde leitor deveria martelar, para que ocorresse uma explosão. Esta explosão demarcaria o início da revolução em sua própria vida. Toda atenção a este conteúdo resultou em um grande aumento do número de membros, simpatizantes, e apoiadores, que subiu, de 50 para 5 mil nos meses subsequentes, ainda que o Provos não tivesse um registro oficial de participantes. De acordo com Stolk, “nós não os registramos, a polícia é quem faz isso” (REBELSE STAD, 2015).

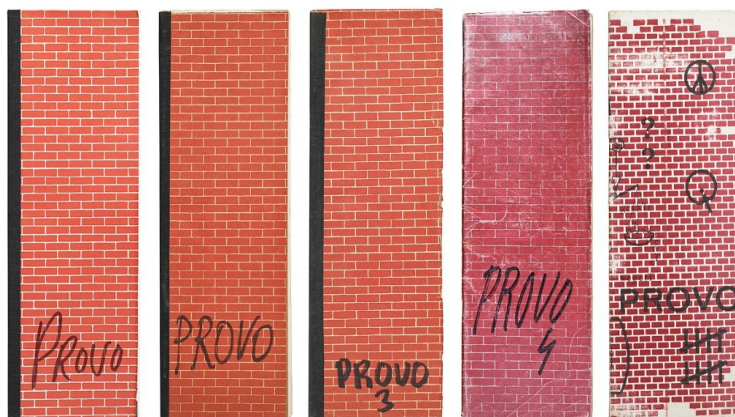


Figura 18: Capa das edições 1,2,3,4 e 10.

A saga do Provos contra a monarquia holandesa perdurou por meses. Uma carta aberta escrita por Hans Tuynman convidava a rainha para um debate na frente do palácio real. Obviamente, a rainha não compareceu mas, de acordo com Kempton (2007, p.51), aproximadamente mil pessoas sim. Carregando um grande cartaz em formato de aparelho de televisão, com a imagem da rainha Juliana e a palavra “*Image!*”⁷⁴ a multidão indignada incendiou o cartaz. Em setembro de 1965, durante o *Troonrede*⁷⁵, van Duijn distribuiu *Provokatie* #7. No discurso hipotético descrito no panfleto, a rainha planejava abdicar do trono, distribuir a fortuna real para seus súditos e abrir os palácios para desabrigados, dentre outras ações que jamais convergiriam com a realidade. Grande parte das cópias do panfleto foram confiscadas. A partir desse momento, houve diversas tentativas (algumas delas bem-sucedidas) de indicar os mais diversos motivos para a prisão de Van Duijn, Stolk e relativos.

No ano de 1966, houve uma junção do Provos com o Partido Pacifista da Juventude Socialista, o Círculo de Encontro Socialista e a Juventude Socialista de Amsterdam. Essa união de esforços foi efetivada com a realização de uma série de protestos contra a guerra do Vietnã, além da criação do comitê do Provos, denominado *Provo Oranje – Committee de Pareel van de Jordann*⁷⁶.

74 “Imagem!” Em tradução livre. Palavra proferida por Grootveld durante seus *happenings*, que costumavam terminar de maneira incendiária.

75 “Discurso do trono”, em tradução livre; Denominação dada ao discurso anual da rainha realizado na sede do governo holandês, localizado na cidade de Den Haag.

76 Comitê Provos-Oranje a Pérola do Jordaan. Conhecido como a “Pérola do Jordaan”.

DE TROONREDE

Waarom kon de Koningin die 20 de opening van de Staten-Generaal 1965-'66 had moeten uitspreken.

LIEDE DER STATEN - GEMENSAK.

Het is mij wonderlijk te noede. Vandaag verheuen mij in een droom zigs overgrootvader koning Willem III. En hij sprak tot mij: "Mijn kind, in 1848 ben ik in de naam van een conservatief liberaal geworden. Dat was mijn antwoord in de troonrede van die ene vorstin van Willem de Zwijger tot Wilhelmina in moeilijke tijden stond geproefd heeft voor ons volk. Het is nu jouw beurt en in de naam van ons grootste anachete te worden. Doe aliter en ik niet verzoen". Toen verdween hij. In dit telen, in hoe zinnig, zal ik - voor de laatste maal - de troonrede uitspreken. In het is op dit historische moment, dat ik de betekenis van mijn woorden: "Wie ben ik, dat ik dit mag doen?" eerst recht beaaf.

INTERNATIONALE PROBLEMEN

Allereerst zullen we ons oog moeten richten op de emancipatie van de Derde Wereld. De Verenigde Staten van Amerika schijnen deze emancipatie te willen frustreren. Vietnam behoudt als koloniaal bezit, de meeste in hun eigen land brengen zij op alle mogelijke manieren tot verkoop. De V.S. zullen zich, in het belang van de wereldvrede en de vrijheid van de Aziatische landen, ernstiglijk en geheel en al uit Vietnam moeten terugtrekken.

De V.S. spelen daar een hoogst gevaarlijke rol. Als de oorlog in Vietnam zich uitbreidt tot een stome-oorlog zullen de V.S. daartoe in de belangrijke mate hebben bijgedragen. Een stome-oorlog in Vietnam kan het geheel noordelijk halfrond van de aarde onveilig voor de mens onbewoonbaar maken.

Daarmee raken we het volgende grote internationale probleem: de Bevrijdingswedloop. Binnen afzienbare tijd zullen niet alleen Amerika, Rusland, Engeland, Frankrijk en China de beschrijving hebben over stome-oorlog, maar ook India, Indonesië, Israël, Egypte, Israël en andere landen.

Het gevaar dat er uit een plaatselijke oorlog, zoals in Vietnam, een wereldoorlog, die het atoomwapen bemint zal worden, ontstaat, neemt met de dag toe. De kanslucite, dat onze wereld aan de rand van een nucleaire ondergang staat, lijkt gewettigd.

Daarom heeft de wereld te maken met het probleem van de bevoorte-erplote. Dit zijn er ruim 7 miljard mensen. In het jaar 2000 zullen het er 7 miljard zijn. Het is naar de vraag of de wereld deze 7 miljard mensen dan zal kunnen voeden en huisvesten. Zouwer, daar we dat nu al niet kunnen.

E A T. KAN. NEDERLAND. ROE. J.

Mijn regering heeft zich het duaver in noodende mate voor deze acute problemen geïnteresseerd. Zij liet zich wilens leiden door de politiek van de Verenigde Staten en de NAVO.

Ons land zal, net als het best, een actieve rol in de internationale politiek spelen. Een gena oplet en fundamentele aandacht bij te dragen aan een peiging de wereldvrede en de menselijke te redde.

Daarvoor is in de eerste plaats nodig het verrijken van een goede verstandhouding met de machten van het Oosten, en een beschikbare rol te kunnen spelen. Een volledige spraking van de sporen van ons koloniaal verleden is dan ook nodig. Het kunnen nu de volgers van Indonesië en Zuid Oost Azië ont recht in de ogen. Niet als wij in Amsterdam en Copenhagen, dan Louis, die denken van hun landgenoten heeft laten afslechten, om verzoen met de mensheid. Het is zaak dat deze aansluiting verrijkt worden.

Andere maatregelen die in dit kader getroffen zullen moeten worden zijn de omvattende-lybelsverrijking van de aarde en de bevrijding van de verrijking van de aarde. Westering en een bereiking van onze houding van mensen van de nu-III-militairen.

Ons land zal opropen moeten richten aan de Verenigde Staten om de strijd in Vietnam te staken, tot de Verenigde Naties en communistische China als zij te accepteren.

E.O.S.

Figura 19: Provokatie #7 De Troonrede, 20 de setembro de 1965.

Às vésperas do casamento de Beatriz, depois de diversos membros presos, soltos, em condicional e sob constante vigilância policial, mais alguns panfletos do *Provokatie*, algumas ilustrações e uma série de textos provocativos, o comitê lançou uma campanha anti-presente, anti-festividades e anti-fogos de artifício, com a proposta de arrecadar dinheiro para o anti-presente de casamento da realeza. Em 25 de fevereiro de 1966, Roel Van Duijn publicou um artigo convocando o *Provotariat*⁷⁷, sendo estes:

[...] os que não querem uma carreira que os levará a uma vida irregular; aqueles que vem das selvas de asfalto [...] e não se sentem adaptados a essa sociedade...O PROVOTariado é o último elemento da rebelião no nosso país “desenvolvido”. O proletariado é escravo de políticos. Vendo TV. Se juntou a um inimigo velho, a burguesia [...] A nova classe de oposição nos nossos países é o PROVOTariado contra essa massa. (KEMPTON, 2007, p.59-60)

Roel van Duijn afirma que o provotariado não é uma classe, e convoca todos os moradores de selvas de asfalto das grandes capitais europeias para uma união. De acordo com Kempton (2007, p.57), van Duijn alegava que o anarquismo demanda revolução. E para o Provos o anarquismo é o único conceito social admissível, única arma contra a força autoritária. Kempton (2007, p.60) e Guarnaccia (2010, p.101) destacam a passagem em que Van Duijn afirma “a PROVOCação se tornou, face às circunstâncias, a única arma, única chance de atingir as autoridades, que reservam ao provotariado suas armas violentas”. E continua:

[...] Eles serão forçados a mostrar sua real natureza; queixo para frente, sobrancelhas enrugadas, olhos vidrados de rai-va, ameaçando direita e esquerda, comandando, proibindo, convictos. Eles vão se fazer mais e mais impopulares e a

77 “Provotariado”, em tradução livre.

consciência popular vai amadurecer para anarquia. A CRISE VIRÁ. É nossa última chance. UMA CRISE PROVOCADADA PARA AS AUTORIDADES [...] (KEMPTON, 2007 p.60)

A tensão e a atenção direcionada ao Provos aumentou consideravelmente à medida que 10 de março de 1966 se aproximava. Guarnaccia (2010, p.102) relembra que diversos boatos se espalharam pela cidade de Amsterdam, todos sobre possíveis ações que ocorreriam no casamento, por mais delirantes que parecessem, a exemplo de espalhar fezes de leões coletadas do zoológico de Amsterdam para assustar os cavalos da carruagem da princesa. Nesta ocasião, o Provos aproveitou para cobrar um valor específico pelas entrevistas concedidas a cada diferente tipo de mídia. Os valores variavam de 200 florins para imprensa alemã a 20 para imprensa de esquerda.

A falta de tato da organizacional diante da maior questão que envolvia o noivo da princesa, ou seja, seu envolvimento prévio com o partido nazista, ficou bastante clara quando a polícia solicitou que a Casa de Anne Frank⁷⁸, localizada ao lado da Westerkerk⁷⁹, fosse transformada em um posto policial temporário.

78 Anexo onde a família de Anne Frank (1929-1945) se escondeu durante o período da segunda guerra, posteriormente transformado em museu no ano de 1960.

79 Maior igreja da cidade, construída entre 1619 e 1631, a igreja abriga os restos mortais do pintor Rembrandt, e é constantemente citada por Anne Frank em seu diário, devido à proximidade e ao ressoar de seus sinos.



Figura 20: 10 de Março Dia da Anarquia, 10 de fevereiro de 1966.

Bernard de Vries (1944-2016), um estudante e redator do jornal estudantil *Propria Cures*⁸⁰, em parceria com um jovem de dezesseis anos⁸¹, entusiasta da química, conseguiu material para preparação de ao menos duzentas bombas caseiras de fumaça, com a finalidade de serem utilizadas na data do casamento real. De acordo com Guarnaccia (2010, p.106), no dia da cerimônia Robert Jasper Grootveld permaneceu em sua casa, Rob Stolk saiu da cidade e Roel Van Duijn se refugiou na casa de amigos.

80 Jornal estudantil satírico fundado em 1890.

81 O garoto chamava-se Harmen de Bont, e posteriormente redigiu uma carta a rainha pedindo desculpas; GUARNACCIA, 2010, p.104.



Figura 21: *Provokatie* #3 “Quem é o maior democrata?” versão não censurada, 1 de julho de 1965. A figura do meio é Klaus vestido com uniforme militar.

As bombas de fumaça foram amplamente utilizadas [Fig. 50], manifestantes faziam referências ao nazismo e à violenta força policial, como de costume, que atacou quem estivesse por perto, sem discrepância alguma, ocasionando uma forte hostilidade por parte dos jornalistas feridos. Rapidamente, confrontos ocuparam lugar de destaque em diversos jornais europeus, e mesmo sem organização ou presença dos integrantes, os ataques foram imediatamente ligados ao Provos, comprovando o argumento de Guarnaccia (2010, p.103) quando diz que o Provos “nada mais é que um estado de espírito”. Não podendo ser classificado como “partido político ou clube particular”, o Provos jamais teve líderes.



Figura 22: Protestos durante o casamento da princesa Beatrix.
Arquivo Nacional, 1966.

“*Multi-headed monster without a leader*”, foi uma frase usada para descrever o Provos por seus próprios integrantes.⁸² E foi dessa maneira que o Provos prosseguiu. Após o dia 10 de março, estudantes decidiram organizar uma exposição fotográfica denominada 10-3-66 e realizada na galeria Polak & Van Gengracht, cuja temática foi a brutalidade policial, no dia 19 de março, um sábado. A abertura ficou por conta do escritor, pintor e escultor Jan Wolkers⁸³. Wolkers pretendia abrir a exposição com um *happening*, no qual penduraria uma nota ao povo vietnamita em uma galinha branca e, quando esta chegasse ao Vietnã, todos teriam paz (KEMPTON, 2007, p.69). As coisas não correram tão bem e a galinha⁸⁴ acabou sendo arremessada sobre o público que aguardava na fila (GUARNACCIA, 2010, p.117). Após Wolkers recuperar sua galinha e realizar um discurso,

82 “Monstro de várias cabeças sem líder”. A frase pode ser ouvida em entrevista presente no documentário *Rebelse Stad*.

83 Wolkers havia recentemente recusado um prêmio de 2.500 florins concedido por Van Hall, como protesto contra repressão da polícia comandada pelo prefeito. KEMPTON, 2007, p.69.

84 Outras dezenove galinhas também se encontravam no local. GUARNACCIA, 2010, p.117.

declarou a exposição aberta. Com essa ação, as galinhas brancas passaram a ser um símbolo reconhecido do Provos, bem como um termo pejorativo para o tratamento de policiais na Holanda.⁸⁵ Mediante tamanha confusão, a polícia apareceu e a violência contra visitantes da exposição fotográfica, que era justamente sobre brutalidade policial, gerou um novo *happening*, classificado por Van Duijn como “*spiegelbeeld provokatie*” (KEMPTON, 2007, p.69).⁸⁶ Após o forçado fechamento da exposição e a apreensão das galinhas, o episódio fomentou diversas outras manifestações subseqüentes, nas quais, durante os tumultos, algumas pessoas ficaram feridas e duas outras sofreram traumatismo craniano devido a violência praticada pela polícia. Na noite de sábado, como de costume, um grande número de jovens se reuniu na Spui e bloqueou o caminho da *Stille Omgang*⁸⁷. A data em questão coincidiu com a do “Milagre de Amsterdam”⁸⁸, história pela qual Grootveld era fascinado, como demonstrado na *Provokatie* número seis.

85 *Kip*, ou galinha seria o equivalente ao *pig*, porco, tratamento pejorativo referido aos policiais nos Estados Unidos.

86 “Provocação Espelhada”, de acordo com Kempton.

87 “Procissão Silenciosa”, em livre tradução.

88 História datada de 1345, quando um homem moribundo recebeu e regurgitou uma hóstia, seu vômito foi jogado no fogo, mas a hóstia permaneceu intacta. A hóstia, foi então recolhida e levada de volta a igreja, mas desapareceu e reapareceu na casa do homem, por duas vezes consecutivas. No local foi construída uma capela, que atraía numerosos fiéis europeus. No ano de 1578, o catolicismo foi proibido e a procissão só foi autorizada novamente em 1881, mas como forma de protesto passou a ser realizada em total silêncio.



Figura 23: Happening da galinha. Foto de Joost Evers, 1966.
Arquivo Nacional

De acordo com a narrativa de Kempton (2007, p.72), em consequência da dimensão da importância da procissão, a polícia, por ordem de Van Hall, ficou restrita a intervir apenas em atos considerados criminosos, para que não houvesse pânico ou tumulto durante a procissão, visto que metade de seu eleitorado era composto por católicos. Nessa mesma noite, os jovens se dividiram, alguns acenderam fogueiras nos portões do palácio real e outros passaram a noite uivando na janela da residência do prefeito.

Guarnaccia (2010, p.118) também menciona os acontecimentos, tanto os da galeria, quanto os subsequentes. Após a cobertura televisionada, Van Hall pediu “um período de calma” e recebeu do Provos um prêmio por sua atitude cidadã, que consistia em dois frangos assados. Um dos resultados do dia 19 de março foi o filme dirigido por Louis van Gasteren, denominado *Omdat Mijn Fiets dar Stond*⁸⁹. O filme conta com imagens da violenta recepção da polícia na ocasião. Várias das filmagens também presentes foram retiradas

89 “Porque minha bicicleta estava lá”, em livre tradução.

de telejornais. Com a justificativa de que os congelamentos de tela distorciam a noção da realidade dos fatos ocorridos, o filme foi censurado. O nome vem da justificativa de um jovem estudante de psicologia atingido por cassetetes e chutes por quatro policiais, enquanto justificava que estava no local apenas “porque sua bicicleta estava lá”.

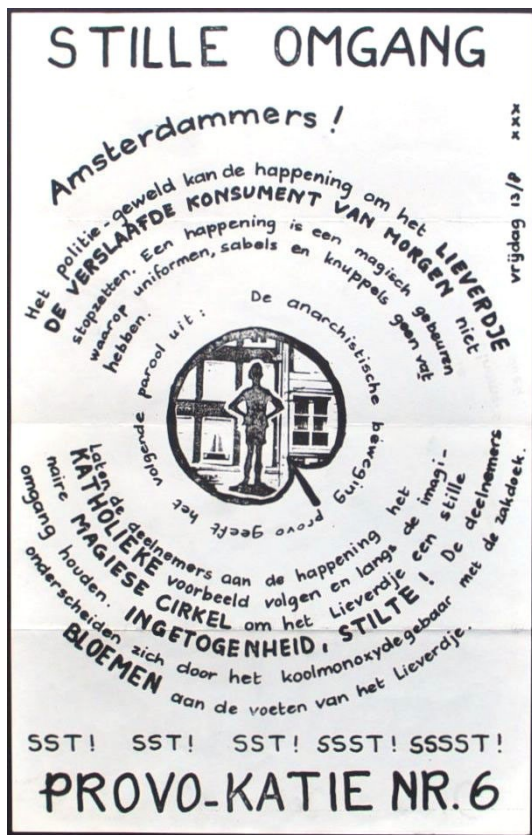


Figura 24: Procissão Silenciosa. *Provokatie* #6 13 de agosto de 1965.

Sentindo-se pressionado devido à extrema violência aos inocentes atacados e também pela fala do prefeito Van hall⁹⁰, Grootveld optou pelo afastamento da situação em geral, não só do Provos mas do país, retornando apenas em setembro do mesmo ano. Grootveld relatou em entrevista seu descontentamento:

Eu não inventei o Provos, mas eu fui o primeiro nome ligado a ele. Eu me senti responsável. Eu pensei que alguém poderia acabar morrendo e eu não sei o que faria em relação a isso. Eu também não sabia em que direção [o Provos] estava indo [...] eu era apenas contra o sindicato das drogas, a nauseante classe média, e a imprensa que conspirou com o sindicato da droga para espalhar a imagem do fumante feliz. (SCHOENBERGER, 2017 p. 201, em livre tradução)

Grootveld se disse assustado, não falava com os outros membros do Provos e vivia com medo, em uma profunda paranoia. Após sua saída, e até a dissolução do Provos, uma enorme quantidade de protestos, publicações e ações ocorreram. Obviamente, muita coisa já ocorrida também não foi comentada, mas o período subsequente até mesmo Guarnaccia (2010, p.118) considera demasiado longo e maçante para mencionar a lista de eventos, mesmo que, relativamente, o período tenha sido breve.

Após a coalisão do Provos com grupos estudantis, Jovens Socialistas e o Partido Comunista, representados politicamente por Van Duijn, o Provos teve todas suas propostas rejeitadas e reagiu à sua maneira, com o *Provokatie* #12. O panfleto convocava as pessoas para um *não-happening* e uma coexistência temporária com os *klootjesvolk*⁹¹.

90 Na ocasião, o prefeito mencionou que jovens haviam sido antissemítas frente a um policial judeu. KEMPTON, 2007, p.73.

91 Termo utilizado pelo Provos para definir o cidadão comum. KEMPTON, 2007, p.77.

Desto maneira, no sábado seria realizado um *happening* de ausência. A intencional ausência demonstrava o poder do Provos em realizar uma tarefa ordinária, que a polícia e o prefeito haviam tentado incessantemente, sem sucesso. Após o não-*happening*, representantes do Provos voltaram a se encontrar com Van Hall, mas, novamente, não chegaram a uma solução satisfatória para ambos os lados. Houve sucessivos protestos, assim como sucessivas prisões, até que, em abril de 1966, foi decidido durante uma reunião, que o Provos participaria das eleições municipais, no dia primeiro de junho.

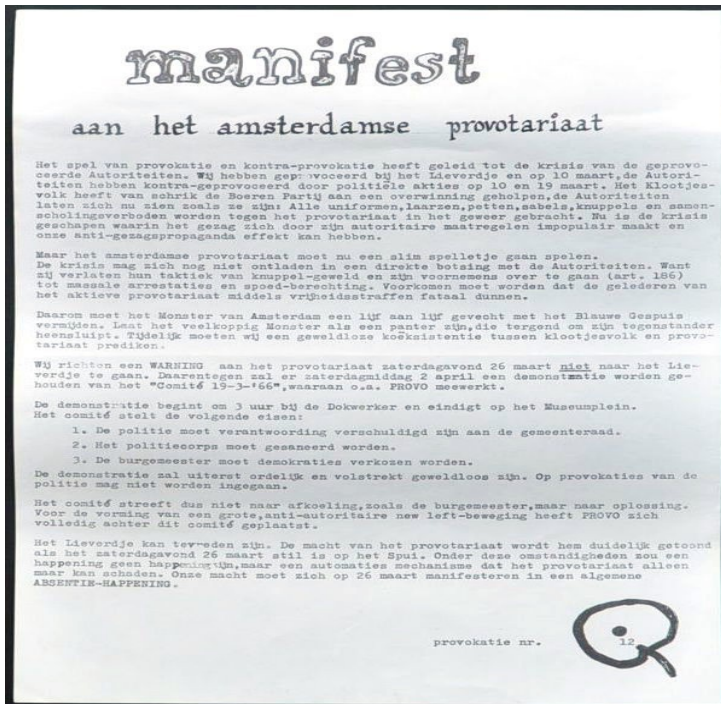


Figura 25: *Provokatie* #12 "Manifesto ao Provotariado de Amsterdam".
 Texto de Roel Van Duijn, 26 de março de 1966.

VII. 12

Alguns membros se opuseram veementemente à formação da chapa e candidatura dos integrantes. De acordo com Kempton (2007, p.80), foi alegado que haveria perda do caráter original e criativo do movimento anarquista baseado nas ruas. Eram quarenta e cinco assentos na *Gemeenteraad*⁹² – o número de assentos disponíveis depende do tamanho da população da cidade – e Amsterdam era (e continua sendo) uma das maiores cidades em número populacional. Durante as eleições, cada partido envia uma lista de candidatos, elencados em ordem preferencial. Os eleitores votam em um candidato específico, o número de candidatos eleitos se dá a partir da proporção do percentual de votos recebidos na legenda de seu partido representante.

O Provos enviou uma lista com treze candidatos, o primeiro da lista era o jovem Bernard de Vries. A segunda, a ativista feminista Irene Donner-Van der Weetering, que estava detida no momento. Dentre os outros da lista estavam Koosje Koster, uma jovem que esteve também detida em flagrantes, distribuindo uvas-passas. Durante a revista policial, a jovem foi obrigada por três policiais homens a se despir e ficar apenas com suas roupas íntimas. Também constavam na lista o artista Costant Nieuwenhuis, o escritor e poeta Jef Last, dentre outros. Van Duijn aparecia na quinta posição da lista e sua recusa em ocupar as primeiras posições vinha da negação em ser reconhecido como líder do Provos.⁹³

92 Conselho local, equivalente a prefeitura municipal.

93 Existem controvérsias a essa hipótese, visto que Van Duijn estava detido durante a feitura da lista, e não se mostrou favorável a De Vries como primeira opção. KEMPTON, 2007, p.80

Cor Jaring (1936-2013), um fotógrafo *freelancer* e amigo de Grootveld, após constante presença fotografando seus *happenings* desde o princípio, foi o responsável por trabalhar junto à imprensa para ajudar na produção fotográfica e audiovisual do Provos, algo que não chegou a ocorrer de fato devido a perseguição policial. Kempton (2007, p.83) menciona este evento, no qual cerca de 200 oficiais da polícia nacional, a *Rijkspolitie*, perseguiram Jaring e mais quatro jornalistas.

Em 30 de abril, na tradicional festa *Koningsdag*⁹⁴, o Provos optou por celebrar provoritariamente.⁹⁵ Iniciaram as festividades com uma gravação chamada “performance Provonadu Orquestra”, jogaram pó de suco de limão na fonte do Leidsplein e realizaram um concurso de miss Provo, no qual foi coroada uma garotinha de dois anos.⁹⁶ A celebração foi encerrada, novamente, com prisões.



Figura 26: “Vote Provos e dê gargalhadas”. Foto de Joost Evers, 1965.

94 Dia da rainha.

95 Termo cunhado por van Duijn (livre tradução) KEMPTON, 2007, p.84.

96 A espécie de anti-concurso de miss funcionou como uma provocação ao instituído padrão de beleza. Concursos de beleza femininos nesta época já eram alvo de grupos feministas no ocidente.

A campanha da chapa de número doze contou com grandes apoiadores da cena artística holandesa. Um deles foi o compositor Peter Schat, autor do *Labirinth*⁹⁷, uma espécie de ópera experimental, uma forma de teatro total, que envolvia não apenas teatro, mas também cinema, balé, oratório e complô anarquista. Schat disponibilizou o porão de sua casa como sede para o Provos, onde foi instalada uma tipografia semiclandestina, permitindo uma produtividade que foi incessante durante toda a campanha. Entre as produções, foi feito o *De teleraaf*⁹⁸, uma paródia provocativa do jornal conservador *De telegraaf*. Vinkenoog escreveu inclusive, uma poesia eleitoral para o Provos.

[...] Vocês nem podem ser vocês mesmos, eles lhe dizem como vocês têm de ser. Vocês nem podem ficar em casa, no fodido cantinho de vocês, eles rosnam em cima de vocês e derrubam sua porta. Au, Au, Au Late a Autoridade Pública. Cuidado com o cachorro do poder. Cuidado com a morte de farda preta. Manifestem sua liberdade. Mostrem que estão pouco se lixando para as botas deles. Não se pode comprar a vida. Riam na cara do poder deles: votem Provo! [...] Procurem pensar além do nariz de vocês! Votem pelo futuro! Provo chapa 12. (Naturalmente, o voto consciente vale o dobro.) (GUARNACCIA, 2010 p. 123)

97 “Labirinto”.

98 “O corvo”, em tradução livre.



Figura 27: *De Teleraaf*, 15 de abril de 1967. Colaboração do Provos com o escultor e letrista J Bernlf e o poeta Simon Vinkenoo. Manchete: “Resolução Definitiva do Problema-Provo”.

Enfim, no dia primeiro de junho ocorreram as eleições municipais⁹⁹ e a chapa 12 obteve 13 mil votos, ou seja, 2,5% dos votos. Elegeram, assim, apenas uma cadeira (GUARNACCIA, 2010, p.130), destinada a Bernard De Vries, que era considerado uma espécie de galã do Provos. De acordo com Guarnaccia (2010, p.133-134), a presença do integrante como vereador não alterou a cena da cidade. De Vries saía de casa todos os dias de pés descalços e totalmente vestido de branco. Em sua primeira aparição, esteve com rosto e mãos pintados de branco, convertendo-se em uma prova viva de que o Provos, além de não querer, também não sabia o que fazer com o poder. Posteriormente, De Vries afirmou que esteve na câmara apenas

99 Era exigido que votantes holandeses tivessem 23 anos ou mais.

para descobrir os segredos burocráticos, ao afirmar que: “não era um político, porque o Provo não era um partido, e sim um movimento espontâneo” (REBELSE STAD, 2015).



Figura 28: De Vries visita primeiro ministro. Foto de Ron Kroon, 1966. Arquivo Nacional.

No dia 13 de junho de 1966, ficou claro que não eram apenas os jovens que estavam insatisfeitos com as condições de vida na cidade. Um protesto operário tomou as ruas, trabalhadores da construção civil entraram em greve após severos cortes salariais. Durante a manifestação, o operário de 51 anos Jan Weegellar faleceu devido

a um ataque cardíaco. Nas 24 horas subsequentes Amsterdam foi tomada pelo caos. O líder sindical comunista fez um inflamado discurso, que levou os trabalhadores enfurecidos a se armarem de ferramentas, iniciando uma série de ataques. O tal líder se chamava Klaas Staphorst e tanto Kempton (2007, p.95) quanto Guarnaccia (2010 p.136) se atentam à famosa frase de Grootveld, de que Klaas estaria chegando, novamente.

Após destruírem a fachada do *Sociaal Fonds van de Bouwnijverheid*¹⁰⁰, rumaram para outro alvo, o jornal *De Telegraaf*¹⁰¹. Na noite do dia 14, a cidade inteira estava repleta de barricadas, carros queimados e feridos. O Partido Comunista e o Provos apareceram nos veículos midiáticos como grandes culpados. Novamente, o nome do Provos esteve associado a eventos com os quais não possuía nenhum vínculo. Para esta ocasião, Kempton (2007, p.103) lembra que o Provos havia organizado uma manifestação sentada, e o Partido Comunista, por sua vez, havia realizado uma votação, na qual a grande maioria pedia o fim dos protestos.

Van Duijn reafirmava a essência pacífica do Provos, discursando que a violência apenas os afastava do foco real da problemática em questão, ou seja, o corte salarial e o abuso policial. Van Duijn reconheceu posteriormente que o provotariado era apenas a ponta do iceberg dos holandeses descontentes, e o Provos não exercia nenhum controle sobre as ações dos jovens manifestantes. Foram dois dias de confronto e o início do fim do Provos.

100 Fundo da previdência social da construção civil, responsável pelo corte de 2% (KEMPTON, 2007, p.96).

101 Caminhões do jornal foram colocados por manifestantes na linha do bonde, outros caminhões assim como seus conteúdos, os jornais, foram queimados. Em determinado momento, conseguiram entrar no prédio onde ficava a sede do *Telegraaf*. Jornalistas que trabalhavam no local haviam feito barricadas com móveis (KEMPTON, 2007, p.97).

VIII. COMITÊ DE LIQUIDAÇÃO

“Nós miramos muito curto”¹⁰² (KEMPTON, 2007, P.105), declarou Van Duijn sobre o Provos. Após o fatídico dia 14, protestos pacíficos continuaram, em grande maioria contra a guerra do Vietnã, mas outras frentes, como *Rode Jeughd*, *Students Union* e *Akitiegroep Vietnam*¹⁰³ tomaram a liderança. Estima-se que entre os meses de junho e julho, num período de 18 dias, 295 pessoas foram presas.¹⁰⁴ O Provos continuou com suas táticas inflamatórias, burlando as leis através da inventividade. Era contra lei ofender chefes de Estado, por exemplo, então para chamar de assassino, substituíam a palavra *Mordenaar*¹⁰⁵ por *Molenaar*¹⁰⁶. Os trocadilhos inventivos estavam presentes também no abrigo invernal do Provos, o barco de Hans Tuynman, denominado *Hashiminh*¹⁰⁷ e incendiado pelos *nozems* em 1967, após curto período de atividade. De acordo com Kempton (2007, p.107) os *nozem* estavam enciumados pela atenção e dinheiro que o Provos recebia. Após as eleições, o Provos se posicionou para responder positivamente um questionamento comum dos jovens holandeses, os espaços de socialização. A disponibilização desses espaços também era de interesse público, visto que os jovens sem local para reunião ocupavam as vias públicas, praças e parques. Em todo país foram inaugurados mais de 150 clubes multimídia,

102 “*We aimed too short*”.

103 Juventude vermelha, união estudantil, Grupo de Ação Vietnã. (KEMPTON, 2007 p.107).

104 Dados catalogados por Kempton (2007, p.105).

105 “Assassino”.

106 Sobrenome equivalente a Miller. (KEMPTON 2007, p.107).

107 Mistura de hashishi com Ho-Chi-Minh, líder comunista do Vietnam do norte. (KEMPTON, 2007 p. 107).

subvencionados pelas municipalidades, denominados Provadya. Os mais famosos de Amsterdam foram o *Fantasio* e o *Paradiso*, espaços culturais dedicados a shows, debates, venda de livros, discos e produções autorais. Grootveld não era adepto da ideia de frequentar tais ambientes por considerar perigoso aceitar presentes do poder. O Provos foi fiel a suas convicções e cedeu pacificamente aos *nozem* um de seus espaços na cidade.



Figura 29: Barco Provos. Foto de Ron Kroon, 1967.
Coleção Arquivo Nacional.

Em novembro de 1966, foi realizado o primeiro e único *Provo Concilium*, no castelo de Borgharen, localizado em Maastricht. O encontro começou no sábado dia 12, fora do castelo, onde aproximadamente cinquenta participantes realizaram uma cerimônia de lava pés, intercalada com membros desenrolando rolos de papel higiênico e gritando “Comunicação”¹⁰⁸ (KEMPTON 2007, p.110). Após o discurso de abertura de Van Duijn, Grootveld falou sobre Economia Criativa e o banco Klaas¹⁰⁹,

108 “*Comunication!*”

109 *Klaasbank*.

um sistema similar ao de permuta, uma alternativa ao dinheiro (KEMPTON 2007, p.110). Após o *Concillium*, foi entregue ao prefeito Van Hall um cheque do banco Klaas no valor de mil florins, como reconhecimento pela contribuição do prefeito em promover a imagem do Provos internacionalmente. O guichê do banco era um mictório perto da *Westerkerk*, que deveria ter sido demolido para não macular a imagem do casamento real. À meia-noite, uma pequena procissão de pessoas, com papel-alumínio na cabeça, seguia uma mulher com uma tocha em mãos. A polícia do distrito de Limburg se mostrou muito mais amigável que a de Amsterdam, e não houve prisões ou violência. No domingo de manhã, Rob Stolk chegou com uma bandeira vermelha escrita *RTR Revolutionaire Terroristische Raad*¹¹⁰, alegando a ilegalidade do conselho (KEMPTON 2007, p.110). Após horas de debate foram acertadas algumas resoluções, nenhuma delas foi à frente, nem o próprio Provos foi à frente.

Kempton (2007, p.110) observa a obviedade da iminente dissolução, por razões que iam muito além de um conflito de personalidades. Guarnaccia (2010, p.145) argumenta que, por mais de um ano, o Provos conseguiu surpreender a todos através da imprevisibilidade, e agora estavam correndo o risco de se tornar uma caricatura de si mesmos.

No início de 1967, foi publicada na revista *De Gids* uma entrevista com Rob Stolk, intitulada *Provo na de Dood van Provo*¹¹¹. O entrevistador menciona que nos últimos meses o Provos esteve calado e inativo, e pergunta a Stolk se o movimento continuaria ou iria a outro lugar. Stolk responde que o poder do Provos residia na mística e, do presente, ele esperava pequenas vitórias. Mudanças sociais radicais não eram possíveis se as massas continuassem inconscientes de seu destino.

110 “Conselho terrorista revolucionário”, em livre tradução.

111 “Provo Depois da Morte de Provo”, em livre tradução, ver mais em: https://www.dbnl.org/tekst/_gid001196701_01/_gid001196701_01_0054.php. Último acesso em: Dez. 2020.



Figura 30: Integrantes do Provos no castelo Borgharen, em Maastricht.
Foto de Joop Bilsen, 1966. Arquivo Nacional.

Stolk, que não se pronunciava tão constantemente como Van Duijn e Grootveld, também frisou nesta entrevista que o Provos não tinha relação alguma com os ocorridos do dia 14, mas mesmo sem acreditar na violência pessoalmente, compreendia a motivação das pessoas. Foi dito também que o apelo inicial do Provos havia passado, à medida que também perdeu influência com o provotariado. As mutações do Provos levavam diferentes grupos a seguir diferentes versões do Provos, mas a resistência permaneceria. Além disso, muitas pessoas que se envolveram com o Provos aprenderam sobre impressões, tipografia, fotografia. De fato, isso seria imutável, por mais que a produção de alguns se encerrasse junto com o Provos.

Em entrevista ao jornal *Vrij Nederland*¹¹², com Luud Schimmelpenninck (1935-) um representante do Provos na câmara municipal – após a saída de De Vries para Cinecittà¹¹³ - concordou com o que foi dito por Stolk: pessoalmente, considerava as publicações mais

112 “Holanda livre”, em tradução livre.

importantes que o espaço na câmara, e sinalizou uma simpatia ao novo projeto de Grootveld (GUARNACCIA 2010, p.152). Neste momento, Grootveld estava na Dinamarca, trabalhando em um projeto de adoção de estadunidenses sob a justificativa de serem uma adorável raça de idiotas. E o Provos era apenas uma ideia que ninguém tivera anteriormente, de acordo com Schimmelpennick e Kempton (2010 p.113).

Tanto Solk quanto Grootveld concordavam que a imagem do Provos já não poderia ser gerenciável, pois eles não tinham mais controle. Após as eleições, o Provos passou a ficar localizado e tangível, com um endereço administrativo, um barco e um cinema. Poderia ser dito às pessoas onde ir para ver Provos, o que antes era um enigma, e a força deles consistia justamente nesse enigma.¹¹⁴ Ainda na mesma entrevista, Stolk afirma que o Provos foi de certa maneira “contaminado” e diz achar necessária uma virada para outras provocações em diferentes formatos. As entrevistas que Stolk concedeu à época foram justificadas como uma forma de preservação da imagem do Provos.

Ambos foram responsáveis pela divulgação da liquidação. Stolk pelo pôster e Grootveld pelo vídeo, no qual aparecia com um nariz falso, sentado em um vaso sanitário, segurando um cachorro preso em uma coleira. Grootveld afirmou, neste contexto, que os integrantes não tiveram ideias divergentes sobre a liquidação. Mas que precisavam, à época, de uma nova manifestação. O Provos foi uma delas. Roel van Duijn, por sua vez, afirmou que não era de acordo com essa ideia, e que acreditava que o Provos estava trilhando um caminho favorável, além de espalhar “muitas boas ideias”. Mas ainda assim, admitiu que muito do Provos consistia na ideia dos integrantes e simpatizantes sobre o Provos e suas provocações (REBELSE STAD, 2015).

113 Complexo de teatros e cinemas localizado na periferia oriental de Roma. De Vries saiu por conta da intenção de seguir a carreira de ator.

114 Entrevista com Rob Stolk, 1967. REBELSE STAD, 2015 (1:50).



Figura 31: Capa da edição de número 15, última publicação oficial Provos, Datada em 17 de março de 1967. Design de Swip Stolk.

Kempton (2007, p.113) e Guarnaccia (2010, p.151) narram o icônico evento do Provos ocorrido em maio de 1967, no Vondelpark.¹¹⁵ Nesse evento, reuniram-se, de acordo com o jornal *Vrij Nederland*, centenas de Provos, jornalistas, fotógrafos, membros do parlamento, policiais à paisana e o escritor Harry Mulisch, com a finalidade de realizar o pré-planejado Comitê de Liquidação, pois estavam cansados de bancar a entidade oficial de provocação. A opção do Provos de declarar a morte e realizar seu próprio funeral, consolidava o desaparecimento como perpétuo, e tal estratégia foi adotada por outros movimentos contraculturais ao redor do mundo.¹¹⁶

No fatídico mês de maio, o chefe da polícia Van der Molen foi demitido, após uma publicação de um relatório em três volumes pela Comissão de Pesquisa de Amsterdam¹¹⁷, que narrava e investigava os acontecimentos de 14 de julho. Foi demitido também o prefeito Van Hall, dois dias antes da declaração de morte do próprio Provos no parque. Até mesmo o primeiro-ministro foi forçado a pedir demissão, após bater o carro e fugir.

A liquidação não ocorreu antes que os integrantes espalhassem diversos rumores, como negociações de vendas de arquivos para uma universidade estadunidense. Essa notícia despertou o imediato interesse da Universidade de Amsterdam, que ofereceu o dobro do que a suposta universidade pagaria, para adquirir o acervo completo do Provos. Os arquivos eram uma coletânea de panfletos e outras publicações vendidas por 13 mil florins e entregues em um caixão¹¹⁸. No último respiro do Provos, Grootveld manifestou-se em vídeo, dizendo que na presente data transfeririam todo o tesouro que coletaram

115 Maior parque de Amsterdam, fundado em 1864 e considerado *Rijksmonument*, monumento nacional.

116 É mencionado pelo autor um grupo *hippie* de São Francisco (GUARNACCIA, 2010 p.151).

117 *Commissie voor Onderzoek Amsterdam*.

118 Cena presente no documentário *Rebelse Stad*, 2015.

nos últimos dois anos, e que todos estavam convidados a comparecer à Spui à tarde. Roel Van Duijn não esteve presente durante a entrega dos escritos e não assinou os papéis acordando a venda; portanto, renunciou sua parte da venda. Em entrevista concedida no Vondelpark, presente no documentário *Rebelse Stad*, Van Duijn afirmou que apenas se manifestou por lealdade. Expôs sua contrariedade à ideia de liderança e afirmou que, tanto ele quanto o Provos, haviam se tornado uma imagem. Assim sendo, não haveria o que fazer, a não ser, liquidar ele mesmo.

Várias pessoas discursaram em um pequeno palanque no Vondelpark, alguns se opuseram à dissolução. De acordo com Stolk: “Isto [o Provos] nunca existiu, foi apenas um conjunto de indivíduos em constante mudança, que realizaram atividades e atraíram a atenção das pessoas”. A liquidação consciente preservaria a imagem do Provos, tal como ele ainda era visto, e mantinha o planejamento inicial, presente em seu manifesto pessimista. Após a negação em monetizar a cadeira do Provos, foi acordado que Schimmelpenninck continuaria na câmara, apenas para representar o plano Provos de sua suposta autoria¹¹⁹. A multidão seguiu para o *Lieverdje*, após a última intervenção policial durante a dissolução do Provos no parque.

119 Posteriormente foi afirmado pelo próprio Schimmelpenninck que a ideia do plano foi de fato de Grootveld.



Figura 32: Simon Vinkenoog (esquerda) e Aldo van Eyck (direita) no Vondelpark durante o comitê de liquidação. Foto de Bem Merk, 1967. Arquivo Nacional.

De acordo com Kempton (2007, p.108) o Provos não estava lutando contra um “homem do mal”, e sim contra uma visão autoritária antiquada, que era mantida por uma geração diferente de “pessoas boas”. Essa luta contra a mentalidade autoritária banuiu os outros partidos holandeses de sérias considerações dentro de seu próprio espectro político. Schoenberger (2017, p.200) afirma que a arte aparentemente sem propósito, clara referência ao trabalho de Grootveld, pode ser instrumento de mudança social. A estratégia lúdica pode ser direcionada a uma transformação demonstrável ou, pelo menos, em direção a uma mudança de consciência.



Figura 33: Pôster que anuncia a liquidação do Provos, 13 de maio de 1967. Design de Rob Stolk.

IX. PLANOS

O curto período de trabalho intenso do Provos foi marcado principalmente pelos diversos planos criados por seus integrantes. O mais famoso e também precursor dos planos brancos foi o Plano das Bicicletas Brancas¹²¹, atribuído na época ao designer industrial Luud Schimmelpenninck¹²², publicado pela primeira vez na quinta edição da *Provokatie*.

Não era uma novidade a aversão de Grootveld aos automóveis, pois anos antes ele já fizera intervenções em propagandas automobilísticas com a letra K. Na Spui, jovens tossiam imitando o som de motores, com *Bram-Bram-Bram-Braaam* constantes. Os jovens presentes nos happenings recusavam o automóvel como símbolo de progresso e crescimento econômico. Reivindicavam o direito de andar pela cidade e, sobretudo, o direito e o prazer de não seguirem os modelos vigentes de consumo. Para Guarnaccia (2010, p.76), os povos pré-colombianos ignoravam a roda para os deslocamentos, só as utilizando para brinquedos, e os tibetanos a concebiam exclusivamente para seus instrumentos de oração. A bicicleta do Provos é a síntese das utilizações possíveis da roda: jogo, transporte e oração. Na primeira menção nos planos das bicicletas brancas, foi escrito:

Basta com o asfáltico terror da classe média motorizada! Todo dia, as massas oferecem novas vítimas em sacrifício ao último patrão a quem se desdobram: a auto-ridade. O sufocante monóxido de carbono é seu incenso. A visão de milhares de automóveis infecta ruas e canais. (GUARNACCIA, 2010, p.76)

121 *Witte Fietsplan*, em holandês.

122 No ano de 2015 Schimmelpenninck revelou que a verdadeira autoria do plano foi de Grootveld. (SCHOENBERGER, 2020, p.71).

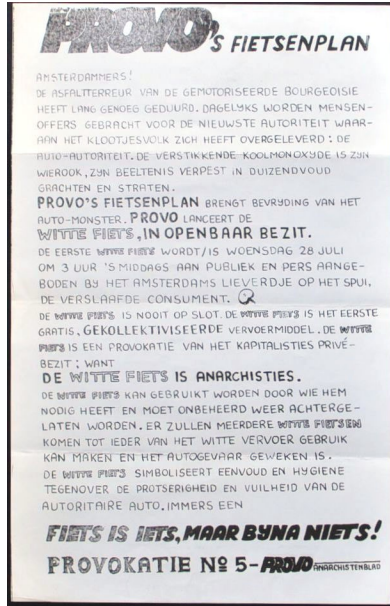


Figura 34: Plano das bicicletas brancas do Provos, *Provokatie* #5. Texto de Roel Van Duijn e Luud Schimmelpenninck. 25 de julho de 1965.

A bicicleta branca estaria sempre disponível, sempre aberta, o primeiro meio de transporte coletivo gratuito. Além de símbolo contra a propriedade privada, também é uma provocação a ela, considerada pelo Provos anarquista em sua essência. A ideia consistia no seguinte: uma vez que fosse utilizada, a bicicleta pintada de branco era deixada para o próximo usuário, até que atingissem um número suficiente de bicicletas para todos. A bicicleta branca simboliza simplicidade e higiene em oposição à cafonice e sujeira do automóvel. Com slogan criado por Grootveld “*Immers een fiets is iets, maar bijna niets*”¹²³ a primeira bicicleta branca foi apresentada no dia 28 de julho, uma quarta-feira, às três da tarde, diante do *Lieverdje*.

123 “Uma bicicleta é sempre alguma coisa, mas quase nada”, em tradução livre.

No dia 28 de julho, enquanto Grootveld estava estendido no asfalto, em protesto pelas prisões ocasionadas pela distribuição do *Provokatie* #5, simultaneamente integrantes do Provos pintavam bicicletas de branco. A polícia avisou que, caso não obstruíssem o trânsito, ninguém seria detido. Após alguns se recusarem, mais policiais apareceram em seus carros, recebidos ao som de mugidos, após o Provos denominar os automóveis “*Holy Cows*”¹²⁴ (KEMPTON 2007, p.49).



Figura 35: Plano das bicicletas brancas. Foto de Joost Evers, 1966.
Arquivo Nacional

De acordo com Guarnaccia (2010, p.74), após o primeiro plano do Provos, o que era uma subcultura torna-se, pela primeira vez, contracultura, guerrilha místico-artística, propondo uma ideia de gestão da vida cotidiana. O segundo número da revista Provo foi dedicado ao plano das bicicletas brancas, constantemente mencionado em outras edições. A bicicleta branca se tornou símbolo do Provos até a atualidade. Na edição de 17 de agosto de 1965, o Provos constata que:

124 Interjeição, traduzida literalmente como “vaca sagrada”.

- Toneladas de gases venenosos são produzidos e difundidos no espaço vital de quase um milhão de habitantes.
 - Ruas e calçadas desaparecem sob as “caixas de ostentação de status.
 - Centenas de mortos e milhares de feridos são sacrificados ao desleixo de uma minoria de motoristas.
 - A cidade teve e continua tendo prejuízos irreparáveis.
- (GUARNACCIA, 2010, p.77)



Figura 36: Jovem com a bicicleta branca. Foto de Kuppen, 1966. Arquivo Nacional.

Nesta edição, o Provos propõe ainda que a prefeitura adquira uma quantidade considerável de bicicletas brancas ao ano, como integração ao transporte público. Desta maneira, o problema do trânsito seria resolvido em poucos anos, com bicicletas pertencentes a todos, e a ninguém. As bicicletas brancas foram confiscadas em massa por policiais, o que inspirou o slogan “*Polietsie, Polietsie, waar is mijn fietsie?*” (KEMPTON, 2007 p.49). A polícia alegou que as bicicletas não possuíam cadeados, o que convidaria ladrões a roubá-las, portanto, estariam infringindo as leis locais. Enquanto Schimmelpenninck trabalhava em um novo modelo de bicicleta, com a intenção de reduzir os custos de produção, o Provos implementou um cadeado com senha única disponibilizada a todos.

Para Constant, o plano das bicicletas era parte fundamental na construção da sua Nova Babilônia. O artista escreveu na nona edição da revista Provo sobre o mundo habitado pelo *Homo Ludens*. A cor branca passou a ser a cor oficial dos planos dos Provos. Guarnaccia (2010, p.84) acrescenta que, além do simbolismo da igualdade, paz e purificação, o Provos atuava à noite, e a cor branca os tornava mais visíveis. O combate aos automóveis permaneceu durante toda existência do Provos, a exemplo do Plano dos Cadáveres Brancos.¹²⁵

125 *Witte Lijkenplan*, em holandês.

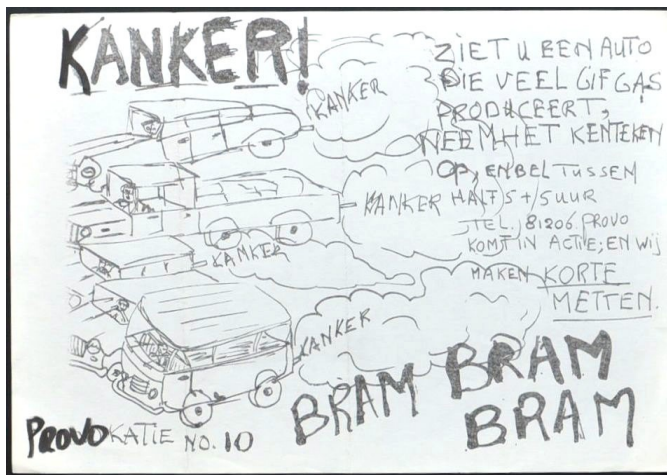


Figura 37: *Provokatie* #10. 20 de janeiro de 1966.

Outro proeminente plano do Provos, foi o Plano das Galinhas Brancas¹²⁶, motivado pela violência policial. O Provos alegou em seu plano que restavam aos policiais duas alternativas, prestar atenção ou espancar todo mundo. A polícia de Amsterdam se encontrava, no momento, abalada em seus alicerces por conta das novas formas de expressão artística e mostrava-se inapropriada para suas tarefas. Por sua vez, o Provos tentou exorcizar o espectro da violência evocado pela polícia com meios pacíficos. No plano são elencadas e justificadas as tentativas realizadas anteriormente, como os encontros com o prefeito Van Hall. E a nova estratégia deveria se concentrar na comunicação com cada policial isolado. O programa “Amigos da Polícia” consistia em “desarmamento policial” e “trabalho social”. Neste caso, os policiais deveriam distribuir a quem necessitasse curativos, medicamentos em situações emergenciais, fósforos e preservativos, “além de laranjas e coxas de galinha para o provotariado esfomeado”

126 *Witte Kippenplan*, em holandês.

(GUARNACCIA, 2010, p.115)¹²⁷. Exigiam reorganização, de forma que a polícia ficaria sob a jurisdição da Câmara dos Vereadores e não do prefeito, e cada prefeitura elegeria democraticamente o chefe de polícia. Por fim, sobre o trânsito, a galinha branca se locomoveria numa bicicleta branca, a farda seria branca, símbolo da sua função social. A Galinha Branca é a pomba da paz do provotariado e simboliza a doce (r)evolução das relações sociais.

Os planos foram imprescindíveis na construção do programa eleitoral do Provos, reunidos num opúsculo intitulado: “O Que Querem os Provos”¹²⁸, redigido por Duco van Weerlee. As quarenta páginas narram diversos planos brancos, além dos planos das bicicletas e das galinhas. Estava presente também o Plano das Chaminés Brancas¹²⁹, elaborado por Schimmelpenninck, cuja preocupação prioritária era com o meio ambiente, assunto pouco debatido à época (GUARNACCIA, 2010 p.124). O despejo de substâncias estranhas na atmosfera poderia ser realizado apenas mediante tubulações especificamente construídas e registradas. Tanques, tubulações e aparelhos deveriam ser fabricados de maneira que pudessem prevenir vazamentos, incluir válvulas de segurança, e o conteúdo não poderia ser expelido no ar, ou seja, visavam a proibição de substâncias tóxicas ao ar livre, assim como a descarga de substâncias radioativas. O plano especifica os compostos químicos mais despejados que deveriam ser proibidos de poluir o meio ambiente. Mas, ciente de que esses compostos não poderiam ser banidos, Schimmelpenninck propõe uma redução de danos e custos: a porcentagem de custo adicional por distrito seria calculada conforme o número de habitantes por acre num raio de 16

127 Obviamente as coxas de galinhas remetem aos policiais e laranja, a casa monarca *Oranje*, além da cor que representa o país.

128 *Wat de Provos willen*, publicado pela De Bezige Bij em 1966.

129 *Witte Schoorstenplan*, em holandês.

quilômetros do ponto de emissão. Os impostos seriam divididos uniformemente aos produtores e indústrias, calculados de acordo com o volume de gases poluentes emitidos (GUARNACCIA, 2010 p.124).¹³⁰



Figura 38: Plano da Galinha Branca. Assinado por: Auke Boersma, Peter Bronkhorst, Roel Van Duijn e Hans Tuijnman. 19 de março de 1966.

Irene Donner-Van der Weetering desenvolveu o único plano inteiramente feito por uma mulher, o Plano das Mulheres/Esposas Brancas.¹³³ Filha de pai anarquista, Irene se tornou um dos grandes nomes da segunda onda feminista holandesa. No ano de 1959, ao engravidar, Weetering foi obrigada a se casar e, sete anos após o nascimento de seu filho, uniu-se ao Provos, desenvolvendo o formato do plano de sua autoria.

130 O plano conta com várias especificações calculadas, sobre volumes, taxas, medidas das chaminés e temperaturas de condensação dos gases.

133 *Witte Wijvenplan*, em holandês.

Em nossos dias mulheres lutam lentamente para retornar a seu estado primário de amantes da vida. Mas ainda existem obstáculos a remover antes que possamos alcançar esse estado. (GUARNACCIA, 2010, p.125)

A principal queixa de Weetering era baseada em sua experiência, a gravidez indesejada. De acordo com seu depoimento, essa situação só poderia ser resolvida com aborto, nascimento de um filho ilegítimo ou casamento forçado. Uma situação, para as mulheres, desesperadora e com consequências desastrosas. Ela implementa com o plano algumas simples medidas que podem ser resumidas a educação sexual e prevenção, ou indicando que centros de assistência à infância, centros médicos escolares e postos de saúde deveriam incluir clínicas de saúde para mulheres, para que estas tivessem a oportunidade de receber conselhos médicos. Moças deveriam ser convidadas a visitar esses locais após os dezesseis anos, de acordo com Weetering, considerada a “idade boa” para se casar na época. Os médicos dessas clínicas deveriam visitar escolas, com o intuito de informar adolescentes sobre a existência do serviço.

De autoria de Auke Boersma, o Plano das Moradias Brancas¹³⁴, trazia medidas consideradas emergenciais para resoluções imediatas, cujo foco era frear a especulação imobiliária (GUARNACCIA, 2010 p.126-127). Demolições, por exemplo, deveriam ser realizadas imediatamente, caso contrário as construções passariam a servir como abrigo temporário. Caso houvesse problemas com as habitações, estas poderiam ser cedidas a jovens famílias e estudantes que, por sua vez, contribuiriam para a manutenção do bairro em questão. Os prédios do centro histórico, ocupados majoritariamente como escritórios, deveriam voltar a ser moradias, resolvendo assim o despovoamento do centro histórico de Amsterdam. O *Waterlooplein* deveria continuar sendo um mercado a céu aberto, e as obras para a

134 *Witte Huizenplan*, em holandês.

construção da nova prefeitura no local deveriam ser encerradas. Caso realmente houvesse a necessidade de uma nova prefeitura, deveria ser requisitado o palácio real sobre o Dam, pois de acordo com Provos, este havia sido restaurado com enormes despesas do dinheiro público, ou seja, pertencia ao povo por direito. Deveria também ser iniciado um estudo sobre métodos de construção mais econômicos e eficientes, com esforço conjunto entre indivíduos ou grupos, o Estado e a prefeitura. Ainda nos planos eleitorais o Provos dizia:

Chega de despovoamento do centro! Decreta-se o direito ao *happening*! As ruas têm que ser transformadas em quadras de jogos! O bom Van Hall deve sair de férias! Educação sexual disseminada! Controle popular dos membros da câmara de vereadores e das autoridades do governo! Tem de haver mais lugares abertos para noite. Para dar exemplo, os museus têm de ficar abertos à noite para os que trabalham durante o dia. Os transportes noturnos têm de ser baratos. (GUARNACCIA, 2010 p.124)

No texto de Van Duijn datado em novembro de 1966 e denominado *Isto é em Memória da Civilização Ocidental*, os planos mencionados são retomados. Escrito em um momento próximo à dissolução do Provos, o texto retoma as maiores indagações do grupamento, com o consumismo, a liberdade ou a ecologia e reafirma o caráter lúdico e pacífico. Ao final, Van Duijn propõe recapitular sobre o foco das provocações no futuro imediato, sendo essas:

1 – A criação do consumidor consciente.

2 – A resistência contra a catástrofe planejada mediante ações contra os carros, contra o aumento da população e contra poluição. No que concerne à política internacional, o provotariado dos estados da assistência social deve ser o quinto pilar do enorme exército de proletariados esfomeados dos países subdesenvolvidos... ESSA DEVE SER A BASE DO PROVOMUNDO! (GUARNACCIA, 2010 p.147).

Foram elaborados diversos outros planos, como os Planos dos Funcionários Públicos, das Celas Prisionais, das Crianças, das Escolas, que visavam melhorias nos sistemas, como humanização do sistema carcerário, ampliação de debates, democratização nas escolas e liberdade para as crianças ocuparem o espaço da cidade de maneira segura.

59 A * 25 apr 66

IN HOLLAND STAAT UN HUIS





**EN IN DAT HUIS
WOONT NIEMAND
HET STAAT OP DE DAM**

**IN HET HART VAN AMSTERDAM
HET PALEIS OP DE DAM IS
HET IMAGE VAN DE WONINGNOOD**

**IN AMSTERDAM STAAN DUIZENDEN HUIZEN LEEG LANGS
DE GRACHTENGORDEL EN IN DE JORDAAN, HET
AMSTERDAMSE BOLWERK VAN DE VRYHEID &**

UW HUIS IS UW GNOT-
TEMPEL. U HEEFT
RECHT OP UN EIGEN
HUIS EN UN RECHT-
VAARDIGE VERDELING
VAN HET KOLLEKTIEF
WONINGBEZIT. GEEN
HUIS IN HET MAJES-
CENTRUM MAG WOR-
DEN AFGEBROKEN
ZOLANG ER NOG
MENSEN IN WONEN
NEW AMSTERDAM



PROVO'S WERK-GROEP
WITTE HUIZENPLAN LAN-
SEERT UN LIEVEREVO-
LUSIONAIRE OPLOS-
SING VAN HET WO-
NINGPROBLEEM. HET
WITTE HUIS* IN HET
WITTE HUIS KAN IER-
DEREEN BINNEN-
GAAN EN ZYN WOOD
RUIMTE UITZOEKEN
NEW BABYLON

HET WITTE HUIS PLAN

DE WERK-GROEP WITTE HUIZENPLAN NAM DE VOLGENDE INITIATIEVEN :

- ① HET UITROEPEN VAN HET PALEIS OP DE DAM TOT STADHUIS VAN AMSTERDAM DE KOLLEKTIEVE KLOOSTERPEL VAN HET MAJES CENTRUM
- ② DE WEKELYKSE UITGAVE VAN UN LUST HET ADRESSEN VAN LEEG-STAANDE HUIZEN DIE ZATERDAGS OM 10 UUR OP DE DAM VERSPREID WORDT
- ③ HET WITSCHILDEREN VAN DE DEUR EN DEURPOST VAN LEEGSTAANDE WONINGEN TEN TEKEN DAT IEDEREEN ERIN WONEN KAN
- ④ DE OPRICHTING VAN UN ARBEIDSBUREAU OM DE JONGEREN IN DE ZOMERMAANDEN TE MOBILISEREN TEGEN DE WONINGNOOD
- ⑤ HET WITTE HUIZENPLAN ZAL DEEL UITMAKEN VAN HET PLAN NEW AMSTERDAM

REDT UN PANDJE BEZET UN PANDJE- GNOTWIL HET

Figura 39: Plano das Moradias Brancas, 25 abril de 1966.

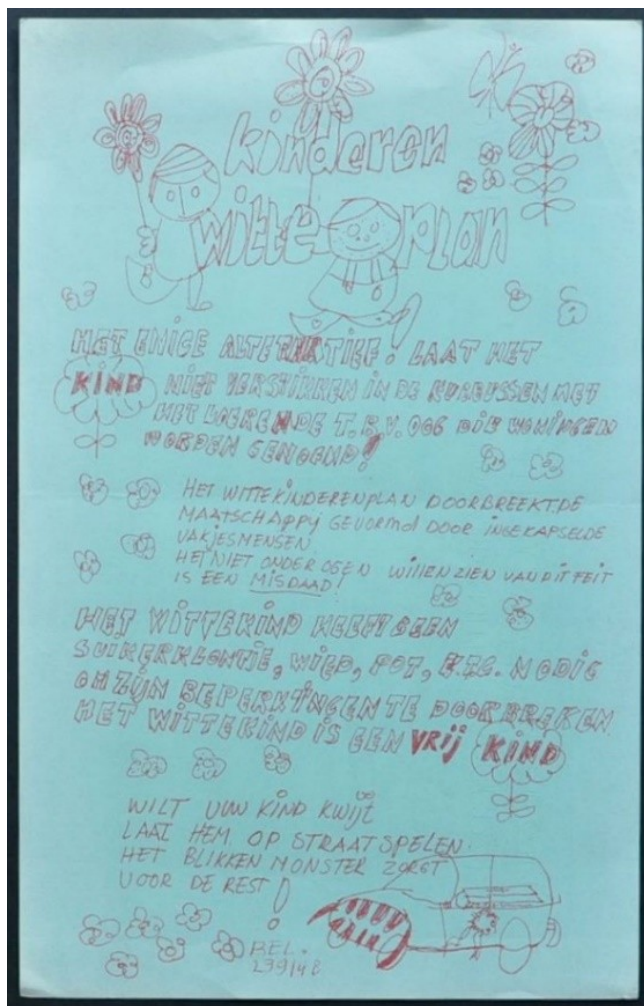


Figura 40: Plano Branco das Crianças, 10 de setembro de 1966.

OPROEP !



Als stok achter de deur staat daar:

- verwijdering van school, tijdelijk of voorgoed;
- allerlei straffen als: strafwerk, na-blijven, en in sommige gevallen zelfs nog lijfstraffen zoals slaan, aan haren trekken, schoppen enz.

Het tijdstip is aangebroken waarop scholieren tezamen en in vereniging, zich het onsmiddele juk van het dogmatisme, conservatisme, middels de diverse geplande 'witte' acties, van zich afschudden.

Zij dienen bij de democratisering binnen de scholen zelf het heft in handen te nemen, daar de top van het onderwijs, zowel binnen als buiten schoolverband, is vastgeroest aan verouderde normen welke voor de volledige concentratie op de leerstof, en de sfeer waarin dit gebeurt, een sta-in-de-weg betekenen.

Een belangrijk facet van deze democratisering is de verhouding leraar-leerling. De schoolleiding hanteert nog altijd het "der partij hat immer recht", m.a.w. geen frustrerende inwerking op de persoonlijkheid, waarvan de invloed merkbaar op de prestaties drukt. Een school is in eerste instantie een leefgemeenschap waar men op basis van gelijkwaardigheid met elkaar dient om te gaan.

Als revolutie, om antwoord op de problemen is gedacht aan de oprichting van de S.O.S. de STICHTING OPSTANDIGE SCHOLIEREN welke tegelijkertijd het WITTE SCHOLENPLAN zal lanceren.

Wanneer de leiding van de scholen niet openstaat voor de eisen die wij binnen het WITTE SCHOLENPLAN naar voren brengen, zullen wij noodzaak zien ze hiertoe te pressen, middels grootscheepse acties zoals schoolstakingen, boycotten van leraren, sitt-ins, sitt-downs (al dan niet met roekbommen) opruijende pamfletten etc.

WIJ ROEPEN IEDERE MITDELBARE SCHOLIER, met nog een sprankje hoop in zijn of haar lijf, op a.s. zaterdagavond 29 oktober 's avonds om acht uur aanwezig te zijn in gebouw DE DOETEN, Klovenerburgwal 87 bij de lancering van het WITTE SCHOLENPLAN en de oprichting van de STICHTING OPSTANDIGE SCHOLIEREN. Deze avond zal, bij massale opkomst, in de annalen van de Nederlandse cultuurgeschiedenis geboekstaafd blijven als één van de opmerkelijkste in de sociale revolutie binnen het onderwijs.

stichting opstandige scholieren
i.e.

Figura 41: Plano Branco das Escolas, 29 de outubro, 1966.

PÁGINA INTENCIONALMENTE EM BRANCO

X. DEPOIS DA MORTE DO PROVOS

No texto de Kaprow *The Education of the Un-Artist, part I* (1971, p.98), o artista creditado como criador do *happening*, a discussão é iniciada da seguinte forma: “Não é arte qualquer coisa que ainda não foi aceita como arte mas, atraiu a atenção do artista com essa possibilidade.” O artista realiza suas criações em continuidade, no momento em que qualquer elemento é oferecido a ele de maneira abrangente, o que pode transformar tal elemento, automaticamente, em um tipo de arte.

Desta maneira, os proponentes da não-arte seriam aqueles que consistentemente ou esporadicamente escolheram trabalhar fora da palidez dos estabelecimentos de arte – em suas cabeças ou em seu domínio natural diário, porém informando o meio artístico estabelecido constantemente. Olhando o fenômeno distanciado no tempo, apesar do debate e da opção pela não-arte, mais cedo ou mais tarde, tais artistas viram seu trabalho absorvido pelas instituições culturais, contra as quais inicialmente pediam sua libertação, seguindo o conceito de não-arte.

Para Kaprow, a “arte Arte leva a arte a sério”, e presume uma certa raridade espiritual, um ofício superior.

Acima de tudo arte Arte se mantém uso exclusivo de certos cenários e formatos sagrados transmitidos por sua tradição: exibições; gravações; concertos; arenas; templos; monumentos cívicos; palcos; exibições cinematográficas e colunas de “cultura” da mídia de massa. Isto garante crédito da mesma maneira que universidades concedem graduações. (KAPROW, 1971, p. 101, em livre tradução)

Logo, para o autor, a arte, desde que se atenha a esses contextos, pode se fantasiar de antiarte. Nesse texto, são demonstrados três conceitos trabalhados pelo artista: a arte Arte, a não-arte e a antiarte. A antiarte, por sua vez, no tempo do Dadá e mesmo anteriormente, era não-arte (e astutamente) foi introduzida no mundo das artes, com intuito de desestabilizar valores convencionais e provocar respostas estéticas positivas e/ou éticas. Já a não-arte não tem tal intenção. Se a não-arte é quase impossível, a antiarte é virtualmente inconcebível. Desta maneira, no ano de 1969 a antiarte é abraçada em todos os casos como pró-arte, e é por isso anulado, do ponto de vista de uma de suas funções básicas. E logo:

Ao perder o último resquício de pretensão de liderança moral por meio da confrontação moral, a antiarte, assim como todas as outras filosofias de arte, é simplesmente obrigada a responder à conduta humana ordinária e também, tristemente, ao refinado estilo de vida ditado pelos cultos e ricos que a aceitam de braços abertos. (KAPROW, 1971, p. 100, em livre tradução)

Com isto evidente, aliado à declaração sobre os que desejam ser chamados de artistas, para que tenham todos ou alguns de seus atos e ideias considerados como arte, artistas, devem apenas jogar um pensamento artístico ao redor deles, anunciar e persuadir. O autor alega que isso se chama publicidade. O não-artista é alguém que está engajado em mudar trabalhos, em modernizar, pois quando a profissão artística é descartada, a categoria arte torna-se sem sentido, ou antiquada. A não-arte provavelmente emergirá com humor. O não-artista, também deve, para Kaprow (1971, p.104-105), afastar-se dos locais em que as artes costumeiramente se congregam. A partir daí, é introduzido no texto o conceito de mídias combinadas que, provavelmente, funcionam como rituais de fuga da tradição:

Dos artistas envolvidos em mídias combinadas durante a última década, poucos se interessaram em tirar vantagem das fronteiras indefinidas das artes, dando o próximo passo para tornar a arte um todo indefinido, transformando-as em um conjunto de não-artes. (KAPROW, 1971 p. 105, em livre tradução)

O termo intermídia, cunhado por Dick Higgins, é utilizado pelo autor para tratar de Abbie Hoffman, que aplicou o intermídia a um objetivo político e filosófico. No dia 24 de agosto de 1967, Hoffman e amigos jogaram punhados de dólares do balcão de observação da bolsa de valores, no momento em que as operações de compra e venda estavam em seu auge, provavelmente afetando o mercado, visto que o pregão parou, pessoas mergulhavam para pegar as notas e, rapidamente, tanto a polícia quanto a mídia local estavam presentes.

Neste ponto, Kaprow afirma que não faz diferença se o que Hoffman fez é chamado de ativismo, criticismo, fazer os outros de palhaços, autopromoção ou arte. Logo, pode ser implicado o termo intermídia, que, por sua vez, implica fluidez e simultaneidade de papéis. De maneira geral, ocorrido quando a arte é apenas uma das várias funções possíveis que uma situação pode ter, ela perde seu status privilegiado e se torna, de certa forma, um atributo a menos. Após explorar esse exemplo, Kaprow segue o raciocínio:

Agências para disseminação da informação pela mídia de massa e para instigação de atividades sociais se tornarão os novos canais de percepção e comunicação, sem substituir a clássica “experiência da arte” (porém muitas coisas que podem ter sido), mas oferecendo aos antigos artistas meios compulsivos de participar de processos estruturados que podem revelar novos valores, incluindo o valor da diversão. (KAPROW, 1971 p.106, em livre tradução)

No momento do texto em que Kaprow (1971, p.105) dá destaque à ação realizada por Hoffman, é dito que Abbie Hoffman aplicou a intermídia dos *happenings* (via Provos) a um objetivo filosófico e político. Ou seja, o criador dos *happenings*, nome consolidado da arte, no início da década de 1970, após a dissolução do Provos, reconhecia tanto a importância quanto a influência, e ao categorizar Hoffman e o Provos dentro de uma mesma exemplificação, deixa claro que o Provos aplicava a intermídia ou mídias combinadas dentro do conceito da não-arte, ou do não artista, neste caso específico, o responsável pelos *happenings*, ou seja, Robert Jasper Grootveld.

Nas publicações a respeito do Provos, tanto de Guarnaccia quanto de Kempton, o dadaísmo é inserido como fator importante, mesmo que pouco mencionado. Kempton, por exemplo, dedica um apêndice ao dada, e autor destaca algumas características, que obviamente, serviram de referência, não só ao Provos mas a diversos outros movimentos e artistas posteriores, como o senso de ironia dentro do lúdico. Kempton (2007, p.122) destaca também o eco do dadaísmo dentro dos sentimentos sociais da década de 1960. Dadá foi totalmente, e até cruelmente, antiautoritário e a liberdade individual era altamente priorizada.

Durante as eleições, um dos panfletos Provos clamava a raridade do Provos, que, de acordo com Van Duijn, poderia ser comparado aos ensinamentos de Sócrates, à invenção da impressão, ao cometa Halley ou ao Dadaísmo. A comparação com o dadaísmo, tanto via Kempton quanto Van Duijn são historicamente defensáveis. Os dadaístas usavam tanto o termo provocar quanto provocação: Van Duijn se mostrou surpreso pelo fato deles não terem chegado ao termo Provo muito antes. Kempton destaca a influência do trabalho de Johannes Baader sobre Grootveld, o dadaísta que ficou conhecido pelos alemães e pela polícia por suas performances públicas, zombando de autoridades públicas e míticas.

De acordo com Richter (1997, p.125) Baader tentou ser eleito, sem sucesso, em 1917. No mesmo ano, junto com Franz Jung e Raoul Hausmann, decidiram que tinham por missão sacudir as massas para que saíssem de seu estupor, do estado de subordinação. De acordo com Hausmann, em *Currier Dada* (1958, p.74-75) citado diretamente por Richter (1997, p.125-126), Jung deu as ordens e Hausmann fez os planos e foi assim que Baader passou a exercer uma persona messiânica na *Christ Society Ltd*. Ali, os membros poderiam também ser Cristo, e estariam livres de qualquer autoridade e do serviço militar. Houve também uma procissão, na qual Baader, usando um roupão roxo, prosseguiu de Echternach a Podsdamer Platz. Havia algo não convencional em Baader, por pura falta de inibição, que ofuscou as outras realizações Dadá em diversas localidades.

O artista, escritor e arquiteto de formação era tudo que Berlin precisava para seu 'programa' de protesto e resistência em condições máximas de publicidade. Em 1919, Baader estava na cerimônia de inauguração da Primeira República Alemã no teatro de Weimar State, mais precisamente na galeria, de onde jogou panfletos feitos por ele denominado *das grune pferd*¹³⁵ diretamente na cabeça dos fundadores da assembleia. Os panfletos os autoproclamavam presidente da república. Hausmann credita Baader pelas primeiras colagens gigantes, feitas em 1920 e amplamente exploradas em períodos posteriores, que garantiam às obras um caráter único de ousadia subversiva a convenção artística.

A antiarte dadaísta foi rapidamente absorvida pelo mercado de arte, sendo assim categorizada como arte ou arte Arte, como denomina Kaprow. A não-arte e a intermídia se assemelham à noção artística contemporânea. E, mesmo que não comumente Grootveld seja mencionado como artista, esta pode ser uma impressão equivocada.

135 "Cavalo verde", em tradução livre.

A comparação de Grootveld com a arte dadaísta também foi escrita por Schoenberger (2020, p.68) sobre um dos primeiros *happenings* de Grootveld, que se tratava de uma espécie de desfile de moda, denominado *Ik was een nozem*¹³⁶ em janeiro de 1955.

Grootveld estava criando um trabalho de arte, uma performance questionando o comércio, gênero, normas do limite de um trabalho de arte. Poderia este evento ser igualado à leitura de poesia absurda de Hugo Ball (completada com fantasia robótica inventada) no Cabaret Voltaire? O que exatamente constitui uma performance de arte? No caso de *Ik was een nozem* a arte é primordialmente a documentação do *scrapbook* de Grootveld ou os artigos publicados nos jornais. (SCHOENBERGER, 2020 p. 68, em livre tradução)

Sobre a performance de Grootveld, a autora (2020, p.71) declara que não foi canônica, especialmente se comparada com a leitura de Hugo Ball. E justifica que Grootveld, ao contrário de várias outras figuras da contracultura, operava nas margens das minorias. Grootveld era um *outsider*, estava deslocado entre as gerações pré e pós-guerra, em sua classe social, em seu ativismo, e perante os outros artistas. Esta é, também, uma das justificativas da autora para a falta de pesquisas a respeito do artista.

No contemporâneo, o neologismo “ativismo”, que mistura arte e ativismo, pode ser aplicado aos trabalhos realizados por Grootveld. O professor e pesquisador Miguel Chaia traça a origem do ativismo nos movimentos contraculturais da década de 1960, dando ênfase à Internacional Situacionista e aos escritos de Debord. Chaia (2007, p.10) ressalta a conexão da antiarte e do ativismo e, em seu parecer, ambas tendem a eliminar o objeto artístico em prol da intervenção social inspirada pela estética, e desconsideram a contemplação em benefício do envolvimento da sociedade. Desta forma, o fazer artístico

136 “Eu era um *Nozem/beatnik*”, em tradução livre.

ativista é voltado para realização de conceitos ou práticas, tendo por base uma consciência crítica, do artista ou coletivo. Chaia considera fundamental o reconhecimento do outro, e a crítica das condições que produzem a contemporaneidade. Portanto, conclui que o núcleo gerador da prática é a atitude frente a arte e a realidade circundante.

O autor (2010, p.11) percebe no ativismo um realismo político que busca sucesso dos objetivos, seja no microcosmo ou macrocosmo; ou seja, desde o quarteirão ou bairro ao público ampliado e dimensões extraterritoriais. E, ainda, aplica o realismo pela incorporação da arte a uma certa instrumentalização. O ativismo delimita que o âmbito de ação parte do individual, perpassa o coletivo e então alcança o outro. Desta maneira, desloca o cenário da arte da política para o espaço público. Mesquita (2015 p.15) considera que a arte ativista não significa apenas arte política, mas um compromisso de engajamento direto com as forças de uma produção não mediada pelos mecanismos oficiais de representação. Mesquita evoca o escrito de Lippard (1984 p.349) sobre esta temática, sendo o artista político alguém cujo assunto e, de vez em quando, os contextos, refletem assuntos sociais, geralmente de uma forma crítica irônica.

Mesmo que houvesse uma ambiguidade, o que de fato existia, na relação de Grootveld como artista, que pode ser notado em sua enfática negação do mercado de arte, do espaço expositivo, e a marginalização da própria *persona*, que conscientemente se afastava do elitismo tradicional do ambiente dedicado à arte e seus frequentadores. As instituições de arte, mesmo que lentamente, reconheceram-no como artista. Em 1979, a exposição *Actie, werkelijkheid en fictie in de kunst van de jaren 60 in Nederland*¹³⁴ realizada no museu Boymans-van Beuningen, em Rotterdam, foi a primeira vez em que Grootveld apareceu como artista. Após essa exibição, Grootveld

134 “Ação, realidade e ficção na arte dos anos 60 na Holanda”, em tradução livre.

apareceu novamente no ano de seu falecimento, na exposição realizada no Museu de Arte Moderna de Nova York, denominada *In & Out Amsterdam: Travels in Conceptual Art, 1960-1975*¹³⁶

Em 2017, seu *scrapbook* foi adquirido pelo Rijksmuseum em Amsterdam, e em parceria com o Instituto Johan Huizinga, se transformou no segundo livro da série *Rijksmuseum Studies in History*¹³⁷, escrito pela professora e pesquisadora Janna Schoenberger, intitulado *Waiting for the Witch Doctor: Robert Jasper Grootveld and the Dutch Counterculture*, publicado no segundo semestre de 2020. Durante o processo de análise do material adquirido, no ano de 2019, o Museu Stedelijk em parceria com o Rijksmuseum realizou a exposição *Amsterdam, Magisch Centrum*¹³⁸ sobre o cenário artístico e contracultural de Amsterdam na década 1960, cujo título ecoa o chamado de Grootveld sobre a cidade que habitou e trabalhou em toda sua jornada.

Segundo Schoenberger (2020, p.84) o *scrapbook* desafia métodos tradicionais de análise, funcionando como um *memento* pessoal do artista, com fotografias, recortes de jornais, cartas e anotações, mas também como uma importante fonte de documentação da contracultura de Amsterdam e, finalmente, como um trabalho de arte por si só, similar a outros artistas da década de 1960. A fotografia e o texto são elementos essenciais da prática artística de Grootveld, significativamente, as performances e suas documentações são inseparáveis.

O Provos também foi reconhecido em instituições de arte, a exemplo da exposição *Hippie Modernism*, realizada em 2011, na qual foi apresentada uma série de artistas e designers que fizeram parte do cenário da contracultura durante a década de 1960. O estúdio de design

136 “Dentro e Fora Amsterdam: Viagem na arte conceitual, 1965-1976”, em livre tradução.

137 “*Rijksmuseum* estudos em história”, em livre tradução.

138 “Amsterdam o Centro Mágico”, em livre tradução.

gráfico Experimental Jetset apresentou uma exibição sobre o Provos, demonstrando a grande influência de suas publicações e de nomes como os irmãos Stolk no design gráfico holandês.

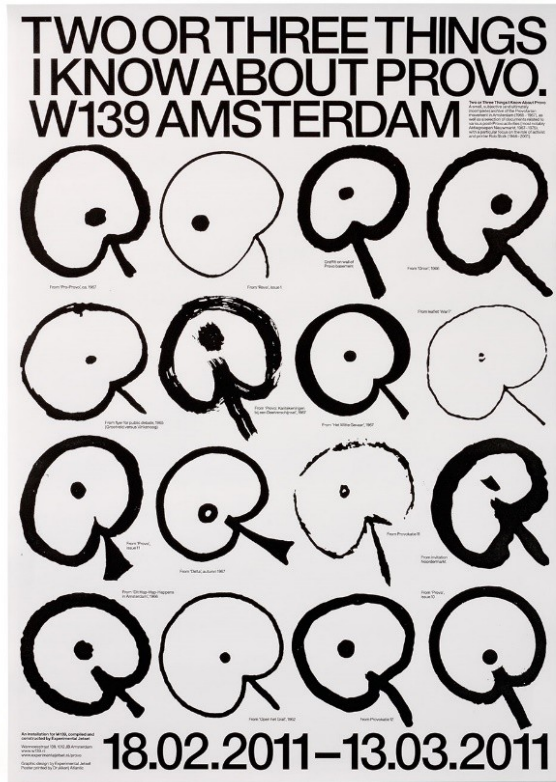


Figura 42: Cartaz da exposição. A primeira edição ocorreu em 2011 em Amsterdam, no W139. A segunda em 2012 na Moravian Gallery em Brno, segunda maior galeria da República Tcheca.

Sob constante holofote da mídia internacional, a artista Yoko Ono e o beatle John Lennon se casaram no dia 20 de março de 1969. Ambos sabiam exatamente como aproveitar a atenção mundial voltada para esta união. Decidiram realizar um protesto denominado *Bed-In*¹³⁸ no qual o casal permaneceria na cama respondendo à imprensa de 9 da manhã às 9 da noite, com o intuito de promover a paz mundial. O local escolhido foi o quarto 702 do hotel Hilton de Amsterdam, entre os dias 25 e 31 de março. Em entrevista concedida ao programa holandês *Hier en Nu*¹⁴⁰ Ono e Lennon falaram sobre o protesto pacífico, justificando que, ao invés de protestar violentamente, o mundo já era violento e tenso, e necessitava de risadas. Ao responderem sobre o motivo da escolha de Amsterdam, ambos falaram sobre a vitalidade da juventude, os ideais do Provos, as bicicletas brancas e as ideias pacifistas.

Além das entrevistas, o casal posou para diversas fotografias com a icônica bicicleta branca, símbolo do Provos, o plano cuja autoria Grootveld nunca questionou, atribuída a Schimmelpenninck¹⁴⁰. Em 1999, o plano das bicicletas retomou a ação, mas desta vez reformulado. Patrocinados por um banco e com custo simbólico por viagem, a ação se tornou extremamente popular no ocidente, e nada lucrativa aos membros do Provos, que nunca registraram uma patente. No final da década de 1990, o ambientalismo e a ideia de ecologia já haviam se consolidado como preocupação global, além funcionarem bem como campanha de grandes empresas, que visam a exposição de “boas ações” para garantir “bons rendimentos”. No oposto do anarquismo

138 “Na Cama”, tradução livre.

140 “Aqui e agora”, em tradução livre.

140 Membro do Provos que continuou a ocupar o cargo de vereador, mesmo após a dissolução, foi o mentor do projeto dos carros brancos ou *Witkar*.

pregado pelo Provos, a ideia foi absorvida por grandes representantes do capitalismo ocidental, apagando a memória do Provos na mesma medida em que ampliavam seus patrocínios nas bicicletas.

Residentes nos Estados Unidos, Ono e Lennon não foram os primeiros habitantes a notar e espalhar os ideias do Provos, visto que em 20 de setembro de 1966 a revista *San Francisco Oracle*¹⁴² publicou em sua primeira edição um artigo denominado *Provos Sim, Ianques Não*¹⁴³. No artigo em questão (2007, p.142-144), o Provos é descrito como artístico e político, que amava a cidade e seus habitantes, preocupado com o meio ambiente e engajado na luta contra mídia, na tentativa de construção de uma cidade mais habitável e humanizada. O artigo segue por mais de oito longos parágrafos explicando detalhadamente os ideais do Provos, e sugere a réplica do movimento, mas alterando a sua cor para o verde, devido a coisas demais serem marcadas com o branco nos Estados Unidos.

Além dessa publicação, o Provos também apareceu no *Los Angeles Free Press*¹⁴⁴ de 26 de novembro de 1966. Foi também cuidadosamente estudado pelos Diggers¹⁴⁵, grupo de ação comunitária e teatro de rua de Los Angeles. Posteriormente, tornou-se grande influência para ativistas como Abbie Hoffman e Jerry Rubin, membros relevantes do que foi, de acordo com Guarnaacia (2009, p. 142), o irmão caçula do Provos, os *hippies*¹⁴⁶. Em Berkley, o parque localizado em frente ao posto policial foi batizado pelos jovens de Provo Parque, e a versão das bicicletas brancas foi batizada de *Mr. Everybody*¹⁴⁷,

142 “Oráculo de São Francisco”, em livre tradução, publicação underground publicada entre 1966 a 1968.

143 GUARNACCIA, 2007 p.142.

144 “Los Angeles Imprensa Livre”, também conhecido como Freep publicado entre 1964 a 1978.

145 “Escavadores”; nome retirado do grupo de radicais protestantes ingleses entre 1649-1976.

146 Comportamento contracultural jovem amplamente difundido na década de 60.

147 “Senhor todo mundo”, GUARNACCIA, 2007 p.86.

como eram registradas para não serem apreendidas. Elas também apareceram timidamente em Oxford e Estocolmo, local onde era publicada a revista *Provie*, posteriormente traduzida para o francês e publicada em Bruxelas. Na Itália, houve vertentes do Provos em Milão e Roma, às quais Guarnaccia dedica um capítulo de seu livro. As bicicletas foram temática de canções como “My White Bicycle”¹⁴⁸, gravada por mais de quatro interpretes, em diversos países.

O plano das mulheres brancas em conjunto com as ações lúdicas e, por vezes, satíricas, de Grootveld, deu origem ao Dolle Mina¹⁴⁸, que atuou intensamente entre janeiro de 1970 e 1978. Os questionamentos do grupo confluíam com as reivindicações do cenário feminista da época, como igualdade salarial e educacional, controle de natalidade, ampliação da rede de apoio materna, creches, parques e alojamentos, dentre várias outras questões, que foram os motes do Dolle Mina. As primeiras ações lúdicas do grupo consistiram em ornamentar banheiros públicos masculinos com fitas e decorações cor-de-rosa, questionando a ausência de banheiros públicos femininos. Em 1974, quando a igreja católica se opôs ao uso de contraceptivos, elas protestaram em frente à residência papal, vestidas de espermatozoide, enquanto uma integrante caracterizada como avó lia contos de fadas. No evento o ano da mulher da rainha Juliana, em 1975, foram distribuídos absorventes com o texto “ano da mulher é pano para sangrar”.

148 “Minha bicicleta branca”, gravada por Caterina Caseli na Itália, Tomorrow e Nazareth na Inglaterra, dentre outros.

148 Nome inspirado em Wilhemina Drucker (1847-1925) ativista do direito das mulheres na Holanda.



Figura 43: Protesto contra decisão da Igreja Católica a respeito do uso de contraceptivos. Foto de Berf Verhoeff, 1974. Arquivo Nacional.

Outros *slogans* foram disseminados, como “chefe da própria barrega”, em oposição à ausência do controle de natalidade, e “mesmo uma gaiola dourada continua uma gaiola”, cunhado após a intervenção e instalação de uma gaiola dourada em uma feira de artigos domésticos dedicados à mulher.

Foram oito anos de trabalho intenso incluindo a coletiva ação nacional, na qual mulheres assoviavam e faziam comentários degradantes para homens nas ruas. Foram espalhados cartazes e notícias dizendo que homens deveriam evitar lugares desertos e, à noite, deveriam estar sempre acompanhados de mulheres. O trabalho do Dolle Mina atraiu grande atenção internacional e contou com a parceria de Angela Davis, em uma tarde de autógrafos, e um passeio de barco e protestos com Betty Friedman.

A estátua de Whilhemina Drucker se tornou o grande símbolo do Dolle Mina e das reivindicações feministas na Holanda, assim como o *Lieverdje* se tornou o símbolo da contracultura holandesa. Algumas das questões levantadas pelo grupo, como a permissão do

acesso feminino à educação, ao aborto, e à educação infantil obtiveram grande avanço no país.¹⁵⁰ Mas outras, como a igualdade salarial¹⁵¹, continuam sendo tema de grupos feministas atuais.



Figura 44: Protesto pela liberdade de Angela Davis “Angela Davis Livre, Sua Luta é Nossa Luta” sob a estátua de Wilhelmina, símbolo do grupo.
Foto de Rob Mieremet, 1971. Arquivo Nacional.

150 O aborto na Holanda foi legalizado no ano de 1984, custeado por clínicas governamentais e privadas. Atualmente, existem creches em universidades e empresas, além do ensino infantil de até dez horas diárias para pais que trabalham, sem custo adicional.

151 A diferença salarial entre homens e mulheres que exercem o mesmo cargo varia entre 4 e 6%.

Em 1970, um grupo dissidente do Provos, denominado Kabouters¹⁵² conquistou cinco das quarenta e cinco cadeiras da câmara municipal de Amsterdam. Liderados por Van Duijn, que havia recentemente publicado *De boodschap van een wijze Kabouter*¹⁵³. O autor liga o Kabouter ao trabalho de Kropotkin, considerado fundador do anarco-comunismo. A partir dessa influência, o Kabouter seguiria uma linha cooperativista, enquanto Van Duijn classificou que o Provos seguia a influência de Bakunin, cuja vertente era mais extremista e radical. O grupo se dividia em diversos subgrupos que, por sua vez, tratavam aspectos específicos da sociedade, como ajuda aos idosos, moradias, comida, cultura, empregos alternativos, dentre outros. Seguindo os moldes do Provos, o grupo formulou *groenen plannen*¹⁵⁴, ligado diretamente a estratégias ecológicas, e deu sequência a outros planos do Provos, iniciando o movimento de ocupação que perdura até a atualidade na Holanda. Poucas ações lúdicas foram ligadas ao Kabouters e Kempton (2007, p.135) afirma que o senso humorístico do Provos se perdeu completamente nos grupos adjacentes (KEMPTON, 2007 p.134)¹⁵⁵. Van Duijn permaneceu na carreira política, e até o presente momento, representou nove diferentes partidos políticos.

152 “Gnomos”, tradução livre.

153 “A mensagem de um sábio *kabouter*”, tradução livre.

154 “Planos Verdes”, tradução livre

155 Sabe-se que Grootveld participou brevemente de um grupo denominado Delta, formado em 1968. E Rob Stolk se juntou ao grupo operário de Nieuwmarkt, em Amsterdam.

As gravuras da *Rotaprintten* atualmente são propriedade das coleções do Rijksmuseum, Rembrandthuis, Museu Stedlijk e agência de patrimônio cultural de Rijswijk. No ano de 2014, as gravuras comercializadas previamente na bicicleta cargo de Grootveld foram expostas ao público, em uma homenagem aos cinquenta anos do plano contra as instituições e o mercado de arte. Veldhoen, que também produziu esculturas, pinturas e fotografias, teve como modelo diversos nomes da arte e da cultura holandesa, como Vinkenoog, Grootveld e Huges, artistas que atualmente fazem parte de diversos acervos. As fotografias de Cor Jaring por exemplo, pertencem a quatro instituições públicas culturais. Foram diversas as exposições de que o fotógrafo participou em vida, como uma retrospectiva em 2015, denominada *Cor was here*¹⁵⁶. Após a divulgação mundial de suas fotografias de Ono e Lennon, o fotógrafo virou ídolo de uma geração, afirmativa dada por Lindwer em seu documentário, no qual o diretor documentou a visita de Van Duijn a uma exposição de Jaring e ambos dialogaram sobre suas respectivas participações no Provos. Van Duijn relembra que se perguntava o que estaria fazendo Jaring, que prontamente responde: “arte!”. Logo em seguida, Jaring se autodenomina o criador do Provos e, através da publicidade – o fotógrafo dá ênfase à palavra publicidade e a repete duas vezes –, como costumava fazer Grootveld em seus *happenings*.

156 “Cor esteve aqui”, março a junho de 2015, huis Marseille, Amsterdam.



Figura 45: Cor Jaring e seu aparato fotográfico na década de sessenta.
Foto de Jac de Nijs, 1968. Arquivo Nacional

Companheiro de Grootveld desde suas primeiras experiências artísticas e responsável por documentar grande parte delas, Emanuel Mike Lorsch foi um dos poucos não absorvidos pelas instituições de arte. O artista permaneceu nas ruas de Amsterdam produzindo arte a partir de materiais descartados, como crítica à sociedade de consumo e propagando *slogans* políticos em locais públicos, principalmente na Leidsplein.

As intervenções de Grootveld em propagandas de cigarro previram, de certa maneira, o futuro das embalagens ao redor do mundo. Enquanto as propagandas eram deliberadas, mesmo que houvesse a ciência dos malefícios do tabaco, Grootveld as marcava com a letra

K ou a palavra *Kanker*¹⁵⁶, o que era considerado, na época, como um absurdo ilegal. Tais intervenções foram responsáveis pelas primeiras prisões do artista. Atualmente, o aviso deve estar presente em pelo menos 30% da embalagem de tabaco, medida imposta pela Organização Mundial da Saúde em 2003, ainda que na Holanda as advertências tenham iniciado no ano 1982, de maneira voluntária, e as imagens tenham sido implementadas em conjunto com o aviso apenas em 2016.

Após o fim do Provos, Grootveld continuou fortemente ligado às questões apresentadas e desenvolvidas por ele durante o período de atuação, e ao anterior à sua união com o Provos. Seus *piepschuim* atraíram a atenção da prefeitura de Amsterdam, com o crescimento pelo interesse direcionado às políticas ambientais. O artista continuou, com menos intensidade, a aparecer na mídia holandesa. Sua estratégia controversa, demonstrando os malefícios do cigarro através de seu próprio corpo, em formato de um imenso *happening* no qual Grootveld fumou compulsivamente cigarros que pessoas lhe davam; dessa maneira, nunca daria dinheiro à indústria tabagista e pouparia os financiadores de consumir ao menos um cigarro. Tais ações acarretaram, como previsto e planejado, uma tragédia pessoal. Doenças respiratórias e um câncer pulmonar demonstraram o que Grootveld descrevia desde a década de 1950 nos anúncios de cigarro. Mas tais enfermidades e até mesmo seu falecimento não cessaram seu *happening*.

Poucos anos antes do falecimento de Grootveld, o sociólogo Eric Duivenvoorden (1961-) entrou em contato com o artista a fim de escrever sua biografia. O livro foi publicado no ano de 2009, dez dias antes do falecimento do biografado. As críticas foram controversas, pois se tratava de eventos diretamente narrados pela fantasiosa mente do “Mágico dos Novos Tempos”.¹⁵⁷ No dia 26 de fevereiro de 2009, Grootveld faleceu devido à doença pulmonar e no dia 9 de março foi

156 “Câncer”, tradução livre.

157 Tradução livre do título *Magier Van een Nieuwe Tijd: Her Leven Van Robert Jasper Grootveld*.

realizado o último *happening* a ele atribuído. A homenagem póstuma teve como um dos responsáveis o biógrafo Duivenvoorden. O funeral/*happening* começou na Spui onde seu caixão foi carregado três vezes ao redor do *Lieverdje* e o público entoou suas tradicionais falas, como a tosse em coro coletivo.

Houve também um memorial na igreja menonita de Amsterdam. Lá discursaram Cor Jaring, Roel Van Duijn, Lud Schimmelpenninck, dentre outros participantes do Provos, que reafirmaram a importância de Grootveld, denominando-o como precursor dos movimentos pela liberdade social em Amsterdam, o fogo que iniciou a revolução, cuja persona sempre fora verdadeira e convincente. Logo após o memorial, o caixão com o corpo velado foi colocado em um de seus barcos e, em uma procissão de barcos, seguiu para o cemitério. Durante todo o dia Amsterdam foi tomada por artistas, realizando *happenings* e performances, músicos, poetas e admiradores. Foram vendidas réplicas da famosa gravura de Grootveld feita por Veldhoen com o intuito de custear todo o evento. Uma enorme faixa com diversas fotos do artista foi colocada no topo de um edifício e desenrolada até chegar ao *Lieverdje*, cercada por toda simbologia que o artista pregou em vida, cigarros, propagandas, *gnots*, bicicletas brancas e elementos que remetiam a *Sinterklaas* e a Van der Lubbe.

BIBLIOGRAFIA

- ADLINGTON, R. *Composing Dissent: Avant-Garde Music in 1960's* Amsterdam. Oxford University Press, NY, 2013.
- ADORNO, HORKHEIMER. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- ANDRE, C. “Uma história em andamento: trepanação e auto-trepanação para aumentar a função cerebral”. *Arq. Neuro-Psiquiatria*. Vol 75, n5, São Paulo, Maio 2017. Disponível em: <doi.org/10.1590/0004-282x20170040>Último acesso em: Jan. 2021.
- ANTON, L.; BROWN, T. *Between the Avant Garde and the Everyday Subversive Politics in Europe*. 1º ed. Nova York: Bergham Books, 2011.
- BEAUVOIR, S. *O segundo Sexo: a experiência vivida*. Vol. 2. Trad. Sérgio Milliet. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2016.
- BENJAMIN, W. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Apresentação, tradução e notas Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012.
- BERGHAUS, G. “Happenings in Europe in the '60s: Trends, Events, and Leading Figures” *TDR* 37, no. 4 Winter, 1993.
- BRAGA, Ruy. *A política do precariado: do populismo à hegemonia lulista*. São Paulo: Boitempo, 2012.
- BOTTOMORE, T. (ed.). *Dicionário do pensamento marxista*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BUIKHUISEN, Dr. *Achtergronden van nozem gedrag*. Van Gorcum Comp NV 1965.
- BÜRGUER, P. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Ubu Editora. 2017.

- CAMPBELL, J. *À Margem Esquerda*. Rio de Janeiro: Record 1999, p.272.
- CAVALHEIRO, J. “A concepção de autor em Bakhtin, Barthes e Foucault”. *Signum*, Londrina, n. 11/2, p. 67-81, Dez. 2008. Disponível em: <uel.br/revistas/uel/index.php/signum/article/viewFile/3042/2585.%20Acesso%20em%2009.01.2018>. Último acesso em: Jan. 2021.
- CHAIA, M. (org.). *Arte e política*. Rio de Janeiro: Azougue, 2007.
- _____. “Artivismo – Política e Arte Hoje”. *Aurora*, 1. São Paulo: PUC-SP, 2007.
- CHOMSKY, N. *Mídia: propaganda política e manipulação*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- _____. *Notas sobre o Anarquismo*. São Paulo: Hedra, 2011.
- COHEN, R. *Performance Como Linguagem: criação de um tempo espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 2002. Disponível em: <edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/82649/mod_resource/content/1/COHEN%20Renato%20-%20Performance%20como%20linguagem.pdf>. Último acesso em: Dez. 2020.
- DAMIANI, A. “Introdução a elementos da obra de Henri Levebvre e a Geografia”. *Revista do Departamento de Geografia*, USP, vol. especial 30 anos, 2012. Disponível em: <ub.edu/geocrit/sn/sn-24515.htm>. Último acesso em: Abr. 2021.
- DEBORD, G. *Sociedade do Espetáculo*. Tradução Estela dos Santos Abreu. 2º ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2017.
- DOESBURG, T. *Principles of Neo-plastic Art*. New York: New York Graphic Society LTD, 1968.
- DUIVENVOORDEN, E. *Magier Van een Nieuwe Tijd: Her Leven Van Robert Jasper Grootveld*. 1 ed Amsterdam: De Arbeiderspers, 2009.
- _____. *Rebelse Jeugd hor Nozem en Provo's Nederland Veranderen*. Amsterdam: Nieuw Amsterdam, 2015.

- FIGUEROA, F. *El grafiti de firma*. Un recorrido históricosocial por el grafiti de ayer y hoy. Madrid: Minobitnia Editorial, 2014
- GUARNACCIA, M. *Provos: Amsterdam e o Nascimento da Contracultura*. Trad. Leila de Souza Mendes. 2º ed. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2010.
- GRANDO, A. “A lacuna do objeto e/ou inter-relações no ‘habitar’ o espaço da obra de arte”. In: Anais do XXXI Colóquio CBHA 2011 - [Com/Con]tradições na História da Arte. São Paulo: Unicamp, 2011.
- GROPIUS, W. *Bauhaus: nova arquitetura*. São Paulo: Perspectiva S. A, 1972.
- HELENA, L. *Movimentos da Vanguarda Europeia*. São Paulo: Editora Scipione, 1993.
- HOBSBAWM, E. *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991*. 2ª edição, São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- HUIZINGA, J. *Homo Ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- JACQUES, P. B. (org.). *Apologia da Deriva: Escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- KEMPTON, R. *Provo: Amsterdam’s Anarchist Revolt*. 1ªed. Autonomedia, 2007.
- KAPROW, A. *Essays on the Blurring of Art and Life*. University of California Press, California, 1993.
- KLIMKE, M.; PEKELDER, J.; SCHARLOTH, J. *Between Prague Spring and French May: Oposition and Revolt in Europe*. 1º ed. Nova York: Bergham Books, 2011.
- KUIPER, A.; SCHOON, T. *Happenings, in Actie, werekelijkheid en fictie in de kunst van de jaren ’60 in Nederland*. Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, 1979.
- LEFEBVRE, H. *A vida cotidiana no mundo moderno*. São Paulo: Ática, 1991.

- LIPARD, L. Trojan Horses Activist Art Power in Walls Brian ed. Art after modernism: rethinking representation. Boston New Museum of Contemporary Art, 1984
- LIPOVETSKY, G. "A felicidade paradoxal: ensaio sobre a sociedade de hiperconsumo". São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- LUKÁCS, Georg "História e Consciência de Classe". Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- MARCUSE, H. "A ideologia da sociedade industrial: o homem unidimensional". Tradução de Giasone Rebuá. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.
- MARIUTTI, Eduardo Barros. "Violência, capitalismo e mercadorização da vida..." Campinas: IE/Unicamp, Junho 2014.
- MARSHALL, Peter Demanding the Impossible: A History of Anarchism, Oakland California, PM Press, 2010.
- MEDITSCH, Eduardo (org.). "Rádio e pânico: a Guerra dos Mundos, 60 anos depois". 18. ed. Florianópolis: Insular, 1998.
- MESQUITA, Eduardo "Insurgências Poéticas: Arte Ativista e Ações Coletivas". São Paulo, Annablume, 2011.
- MIK, Gerrit Onze nozems Volume 10 de het abc der opvoeding. Nijkerk Editora Callenbach, Amsterdam, 1960.
- PAS, Niek "Provo! Mediafenomeen 1965-1967" Amsterdam Wereldbibliotheek, 2015
- _____ "Imaajze de verbeelding van provo (1965-1967)" Amsterdam Wereldbibliotheek, 2003.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. "O Que é Contracultura". 8º ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992.

- PIETERSE, Vicent From Artist-As-Leader to Leader-As-Artist. De Weijer Uitgeverij, 2011. Disponível em: <academia.edu/1931298/From_artist-as-leader_to_leader-as-artist_The_Dutch_Beat_poet_and_performer_Simon_Vinkenoog_as_exemplar_of_leadership_in_contemporary_organizations>. Último acesso em: Abr. 2020.
- PRECIOSO, André “Os Diggers de São Francisco nos Sixties: Apropriações de um Movimento Inglês Seiscentista” Rev. hist. comp. Vol.12, n.12, p.116-138 Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <revistas.ufjr.br/index.php/RevistaHistoriaComparada/article/view/7664/pdf>. Último acesso em: Jan. 2021.
- RANCIÈRE, Jacques “O Desentendimento” Tradução Ângela Leite Lopes 1ªed São Paulo: Editora 34, 1996.
- _____ “A Partilha do Sensível” Tradução Mônica Costa Netto São Paulo: Editora 34, 2005.
- REIS, Toni. O movimento homossexual. Londrina: EdUEL. 2007.
- RICHTER, Hans. “Dada: arte e antiarte.” São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- ROSZAK, Theodore. A Contracultura. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1972.
- SCHOENBERG, Janna. Ludic Conceptualism: Art and Play in the Netherlands, 1959 to 1975. City University of New York, 2017. Disponível em: <academicworks.cuny.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2785&context=gc_etds>. Acesso em: Jan. 2021.
- _____ Waiting for the Witch Doctor: Robert Jasper Grootveld’s Scrapbook and the Dutch Counterculture, Amsterdam, Rijksmuseum Studies in History Vol.2, 2020.
- _____ Woman’s Catcalls Dolle Mina’s Ludic Actions. Stedelijk Museum, 2018. Disponível em: <www.stedelijk.nl/en/digdeeper/public-playpens-and-womens-catcalls>. Último acesso em: Jan. 2021.

- SNEED, Gillian “Dos Happenings ao Diálogo: Legado de Allan Kaprow nas Práticas Artísticas Relacionais Contemporâneas.” *Art Criticism*, v. 25, n. 2, outono de 2010. - *Revista Poiésis*, n 18, p. 169-187, Dez. de 2011. Traduzido por: Luciara Mota <poiesis.uff.br/PDF/poiesis18/Poiesis_18_TRAD_Happenings.pdf>. Último acesso em: Dez. 2020.
- STEWART, Home “Assalto à Cultura: Utopia Subversão Guerrilha na (ante) arte do século XX” Tradução Cris Siqueira. 2º ed. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.
- VRIJMAN, Jan De nozems van de Nieuwendijk in: *Twenty-five years of Vrij Nederland. An anthology from the illegal and post-war. Vrij Nederland. Amsterdam, 1996.* Disponível em: <dbnl.org>. Último acesso em: Abr. 2020.
- ZANINI, Walter “A Atualidade de Fluxus”. *Ars, USP.* Disponível em: <scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202004000300002&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt>. Último acesso: Abr. 2020.

VÍDEOS

HEIZENBERG, Niek Hier and Nu John and Yoko interview NCR Television (5:12) 1969, Youtube. Disponível em: <youtube.com/watch?v=r6tpbKVlpSc>. Último acesso em: Jan. 2021.

HOFFMAN, Abbie throws Money inside de NY stalking change (2:30) 1967, Youtube. Disponível em: <youtube.com/watch?v=C5kkd7li-Aio>. Último acesso em: Jan. 2021.

JAKHALS, Sofie entrevista Robert Jasper Grootveld Blijven Drijven (3:24) 2008, Youtube. Disponível em: <youtube.com/watch?v=Ed5kBGBeAyg>. Último acesso em: Jan. 2021.

NEDERLANDS Institute voor Beld and Geluid Erst Witkar-Station in Amsterdam (2:30) 1974, Youtube. Disponível em: <youtube.com/watch?v=0gIs-HNA_rk>. Último acesso em: Jan. 2021.

ONO, Yoko Cut Piece (8:08) 1965, Youtube. Disponível em: <youtube.com/watch?v=LYJ3dPwa2fI>. Último acesso em: Jan. 2021.

RIDDER, Willen Papier Konstelatie (14:55) 1963. Disponível em: <willemderidder.com/_videos/Signalement%20%5BVARA,%2029%20Dec%201963%5D/Signalement%201963%20deel_1.mp4>. Último acesso em: Jan. 2021.

ROBERT Jasper Grootveld funeral (12:53) 2009, Youtube. Disponível em: <youtube.com/watch?v=F17ubkbJXdc> Último acesso em: Fev. 2021.

SALA, Luc Emmanuel Lorsch (1:18) 1998, Yoututbe. Disponível em: <youtube.com/watch?v=pUfm82uUO4Y>. Último acesso em: Jan. 2021.

VOSTEL, Wolf Sun in Your Head (5:26) 1963, Vmeo. Disponível em: <vimeo.com/133622416>. Último acesso em: Jan. 2021.

FILMES E DOCUMENTÁRIOS

BRONKHORST, Gerald; WYNANTS, Hans *Gebouw de Oceaan*, Holanda, KRO documentaries, 1997. Fragmento disponível em: <youtube.com/watch?v=xOZDEuh3qho>. Último acesso em: Jan. 2021.

GASTEREN, Louis *Omdat Mijn Fiets daar Stond* Holanda, Spectrum Films, 1966. Disponível em: <youtube.com/watch?v=aZ870Ml8_IU>. Último acesso em: Jan. 2021.

LECQ, Bas *Jasper em het Roktje*, Holanda, Korte Leidsedwardsstraat 31, 1962. Disponível em: <youtube.com/watch?v=WATRmo-g9nY>. Último acesso em: Jan. 2021.

REBELSE *Stad: Provo in Amsterdam*. Direção: Willy Lindwer. Holanda. Amstelfilm, 2015.

SITES

<atria.nl/>. Último acesso em: Jan. 2021.

<archieff.ntr.nl/>. Último acesso em: Jan. 2021.

<business.gov.nl>. Último acesso em: Jan. 2021.

<ferdinanddomelanieuwenhuis.nl/>. Último acesso em: Jan. 2021.

<iamexpat.nl>. Último acesso em: Jan. 2021.

<izi.travel/pt/d2a7-iprovo/en>. Último acesso em: Jan. 2021.

<jordaanmuseum.nl/>. Último acesso em: Jan. 2021.

<koninklijkhuis.nl/>. Último acesso em: Jan. 2021.

<net-film.ru/en/film-59864/>. Último acesso em: Jan. 2021.

<peterschat.nl/opera.html>. Último acesso em: Jan. 2021.

<www.propriacures.nl/>. Último acesso em: Jan. 2021.

<www.stille-omgang.nl/>. Último acesso em: Jan. 2021.

LINKS

ART and counterculture 1967-197. Stedelijk Museum, exhibition, 2019. Disponível em: < stedelijk.nl/en/exhibitions/amsterdam-the-magic-center>. Último acesso em: Jan. 2021.

AMSTERDAM neemt in stijlscheiding van Grootveld, 2009. Disponível em: < parool.nl/nieuws/amsterdam-neemt-in-stijl-afschied-van-grootveld~bdb62507/?referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F>. Último acesso em: Fev. 2021.

BARDON, Xavier EXPRMTL: na expanded festival, programming and polemics at exprmtl 4, knokke Le Zoute. Comparative Cinema, 1967. Disponível em:< ocec.eu/cinemascomparativecinema/index.php/en/15-n-2-forms-in-revolution/133-exprmtl-an-expanded-festival-programming-and-polemics-at-exprmtl-4-knokke-le-zoute-1967>. Último acesso em: Jan. 2021.

BOTJE, Harm; COHEN, Mischa Aat veldhoen (1934-2018) Hedy d'Ancona: een strijdbaar stel. Vrij Nederland, 2008. Disponível em: <vn.nl/aat-velldhoen-en-hedy-dancona-een-strijdbaar-stel/>. Último acesso em: Jan. 2021.

BYRNE, Emmet Counter Currents: Experimental Jetset on Provo, 2016. Disponível em: <walkerart.org/magazine/counter-currents-experimental-jetset-on-provo>. Último acesso em: Jan. 2021.

DE Terugkeer van een tovenaarsleering. Parool, 1966. Disponível em: <iisg.nl/grootveld/documents/parool-7-9-1966.pdf>. Último acesso em: Jan. 2021.

ENTREVISTA Robert Jasper Grootveld, Panorama, 1962. Disponível em: <iisg.nl/grootveld/documents/panorama-27-1-1962.pdf>. Último acesso em: Jan 2021.

- FINANCIALIZATION sucks: How the academic community of the University of Amsterdam has taken up the fight against the neoliberal managerialism. *Antipode*, 2015. Disponível em: <antipodeonline.org/2015/03/11/financialization-sucks/>. Último acesso em: Jan. 2021.
- ORMELING, Rogier *Vunze Platen op een bakfiets*. De Groener Amsterdamer. Disponível em: <groene.nl/artikel/vunze-platen-op-een-bakfiets>. Último acesso em: Jan. 2021.
- PROVO naar de dood van Provo. De Gids, 1966. Disponível em: <dbnl.org/tekst/_gid001196701_01/_gid001196701_01_0054.php>. Último acesso em: Jan. 2021.
- RELATO de ex-nazista põe em cheque incêndio no Reichstag em 1933. DW, 2019. Disponível em: <p.dw.com/p/3MqAI>. Último acesso em: Jan. 2021.
- SWIP Stolk. *ROOTS Dutch Graphic*, 2019. Disponível em: <dutchgraphicroots.nl/?p=1138>. Último acesso em: Jan. 2021.
- WILLEMSSEN, Marc *The tempo of dutch tobacco control policy*. Springer, 2018. Disponível em: <link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-319-72368-6_3>. Último Acesso em: Jan. 2021.
- ZEE, Renate *History of Cities #30 how this Amsterdam inventor gave bike-sharing to the world*. The Guardian, 2016. Disponível em: <theguardian.com/cities/2016/apr/26/story-cities-amsterdam-bike-share-scheme>. Último acesso em: Jan. 2021.

CATÁLOGOS

BEREEN, W.A.L Actie, Werkeleijkheid, em fictie in de kunst van de jaren 60' in Nederland DBNL, 2012. Disponível em: <monoskop.org/images/e/e0/Actie_werkelijkheid_en_fictie_in_de_kunst_van_de_jaren_60_in_Nederland_1979.pdf>. Último acesso em: Jan. 2021.

CHERIX, Christopher In and Out of Amsterdam: Travels in Conceptual Art, 1960-1976. Moma, NY, 2009.

CONSTANT New Babylon, Reina Sofia, Madri, 2017. Disponível em: <issuu.com/museoreinasofia/docs/constant_ingl_s>. Último acesso em: Jan. 2021.