

## COLETIVOS DE ARTE NA ATUALIDADE BRASILEIRA: PANORAMA, APRESENTAÇÃO E DOIS ESTUDOS DE CASO

Carla Beatriz Benassi Mestre em Teoria e crítica – UERJ

### RESUMO

Do final da década de 1990 até a presente data, no mundo e no Brasil, o fenômeno de crítica sociopolítica com arte tem se desenvolvido expressivamente e apresentado um considerável conjunto de produções. De maneira acelerada, e em torno de coletivizações artísticas, caracteriza-se por desenvolver ainda mais as aproximações entre a arte, o sociopolítico e o cultural, e também por revelar lugares outros para o desenvolvimento de expressões artísticas e de formas variadas de atuação artística no e sobre o espaço público no sentido de subversão e de crítica sobre os sistemas sociais. O presente trabalho observa o desenvolvimento do fenômeno bem como faz uma análise investigativa sobre algumas obras de coletivos.

### ABSTRACT

*Since the 1990's until the present date, in the world and in Brazil, the phenomenon of sociopolitical critic through art has been evolving expressively and presenting a considerable set of productions. In a more accelerated manner, and surrounding artistic collectivizations, is characterized by developing even further the approximations between art, the sociopolitical and the cultural, and also for revealing other places for the development of artistic expressions and and various forms of artistic acting on and over the public space in the sense of subversion and critic over the social systems. The present paper observes the development of said phenomenon in its different nuances, as well as does an investigative analysis over some of the collective works.*

Desde fins dos anos 90 até a presente data, é possível observar a formação e o desenvolvimento de coletivizações artísticas em diversos estados brasileiros. De maneira acentuada e acelerada, o panorama da arte em outros países da América Latina também aponta para essa tendência. O mesmo parece também se dar em relação à Europa e à América do Norte. Manifestações e divulgação de grupos de ativismo, guerrilha cultural, mídia tática, arte relacional, arte pública – a nomenclatura é vasta, delineiam uma tendência mundial. Desdobramento de seus contextos e época, essas coletivizações visando subversões variadas, aproximam experimentações artísticas de inúmeras questões do campo cultural, do político e do social. Organizando-se em torno de eixos, recortes de discussão e de ações de crítica sobre o circuito das artes, a apatia do indivíduo em relação aos discursos de consumo, os meios e mecanismos de controle comunicacional, desapropriação e especulação imobiliária do espaço público urbano, o racismo e ainda outros temas e questões. Sendo assim, tais coletivizações artísticas, buscam portanto, revelar e investigar criticamente diversos processos e aparelhos de produção e de controle social. Com característica de formação transdisciplinar e com intenção – nem sempre levada a

cabo – de diluição da autoria artística, é comum dentro dos coletivos, o uso de práticas como a intervenção urbana, os efeitos e operações de aproximação de imagens de contextos heterogêneos, os trocadilhos textuais e visuais, *performances* e táticas situacionistas, dentre outras maneiras de atuação.

Quanto ao modo coletivo de arte, em e para as suas inserções de atuação política, sabemos que o mesmo, não configura uma novidade muito menos uma descoberta de nossa época atual. Temos exemplos anteriores e variados e, respeitadas as diferenças, segundo esse perfil de crítica social com arte, podemos lembrar de grupos como o Arts and Crafts, o Fluxus, e, aqui no Brasil, o Movimento Antropofágico. Exemplos anteriores não faltam, seria possível citar ainda outros. No entanto, na atualidade e em território nacional, a seu modo e tempo, coletivos de arte têm se destacado por promover crítica sociopolítica.

No Brasil, alguns grupos artísticos partem, misturam e utilizam diferentes matrizes como as ações Dadá, técnicas duchampianas, as já citadas bases e abordagens do situacionismo, mas também compartilham, atualizam e aproximam-se de trabalhos de cunho político dos anos 60/70, como os de artistas como Antonio Manuel e Cildo Meireles, e encontram ainda, similaridades em relação às obras de Artur Barrio e Hélio Oiticica. Assim, a virada do século 20 para o 21 inclui em arte, no Brasil, um impulso político que também faz parte de um desenvolvimento maior, nós de uma rede global de questionamento sobre diferentes poderes, configurando, junto à *démarche* cultural dos nossos tempos, um fazer crítica sociopolítica com e por meio da arte. Coletivos brasileiros atuais denotam e conformam diferentes e variadas abordagens. Uns, segundo desvios poéticos, outros, com visadas e críticas sobre o espaço urbano, questões e condições sociais, étnicas, raciais ou de consumo; outros ainda, incluem e enfatizam a postura anti institucional e de tomada de posição crítica quanto ao sistema de legitimação da arte. Ensaiam e experimentam mistura de abordagens e de questões sociopolíticas variadas; modos diversos de ação; alguns coletivos, sublinham o aspecto de colaboração de grupo para o desenvolvimento de trabalhos individuais; em outros, a dissolução da autoria de fato se faz. Uns mais ativistas e engajados, outros mais diluídos, mas muitos empenhados em verificar toda uma sorte de questões cotidianas na articulação entre arte e vida política social. Desde as atitudes mais politizadas, como as ações em prol da luta anti despejo dos moradores do Edifício Prestes Maia em 2003 em São Paulo – que nesse momento marca a parceria de coletivos de arte com o Movimento dos sem Teto – às ações e pesquisas desenvolvidas pelo Frente 3 de Fevereiro sobre o racismo endógeno à sociedade brasileira.

Observar as coletivizações de arte na atualidade brasileira é, portanto, lançar um olhar para o passado, no sentido de que elas remetem a ações e trabalhos anteriores em suas permanências de potência e vontade de crítica sociopolítica, mas também é lançar um olhar sobre o presente, observando os diferentes objetivos e modos desses coletivos. Sendo assim, modos e meios próprios, os coletivos da atualidade articulam inserções de mensagens questionadoras no espaço público via – entre outros – cartazes, alteração ou uso da linguagem de *outdoors*, colagem de textos ou *defacement* sobre propagandas, propostas de vivência, gestão de laboratórios e ocupação de lugares públicos e privados. Algumas questões sobre essa atuação emergem: efemeridade, imperceptibilidade, o choque com a alteridade cultural em que se inserem, e, por vezes, um tom entusiástico e pouco acautelado também se percebe. Outro ponto crítico é o fato de que, valoradas e noticiadas pela mídia, as ações individuais e de coletivos, até mesmo a formação de coletivo artístico sugerem o risco do comportamento ‘antenado’, de estar na moda e ser notícia. Cabe reconhecer tais mistificações. Temporários, e muitas vezes precários em sentido de amadurecimento crítico, alguns trabalhos de artistas e grupos se vêm ligados mais a uma crítica da representação, outras vezes, à experimentação, outras, surgem como espasmos para evocar e remeter. Ou seja, ao mesmo tempo em que existe potência, latência, também existem oscilações, fragilidades. Alguns grupos, ações e indivíduos ficam a meio caminho, outros, oferecem material fértil de pesquisa e se aproximam de um projeto consistente. No entanto, reflexos de nosso tempo denotam que não existe homogeneidade nem imobilidade das formas políticas, muito menos das artísticas o que por outro lado existe é a suspensão das clivagens entre as formas culturais observáveis na potência, no conflito, na mistura e na multiplicidade de coletivizações como lugares de contestação sobre a (des)ordem do político e do social. É esse o panorama que se coloca como desafio à crítica de arte na atualidade. Pensar as aproximações da arte com o político, mesmo em suas fragilidades quando em confronto com os sistemas reguladores da cidade e das instituições, para poder, acompanhar em análise, esta arte situada num lugar intermediário entre resistência e institucionalização, mesmo assim, podemos sustentar que, existe uma potência de conscientização inerente a esta crítica sociopolítica em arte. No entanto, modo próprio da arte, meios próprios nos levam para dentro de certo tipo de conhecimento urdido pela contradição, pelo paradoxo, no jogo do múltiplo, das variedades e dos diferentes modos de pensar e agir com arte. Dispersas no panorama atual mundial e também no nacional, essa ressaltada tendência da aproximação de artistas da atualidade com questões emergentes do ambiente sociopolítico como alvo, foco e tema direto para

suas práticas artísticas, é um fato, uma diretriz, mas também um forte marcador, não apenas uma tendência deslocada, solta.

No Brasil, data de 2003 uma das primeiras notícias veiculadas pela imprensa sobre o fenômeno. À época, foram listados 22 grupos, além de eventos artísticos conformados sob a rubrica de arte de ativismo, como, por exemplo, o evento Mídia Tática. Ficaram de fora os tarimbados 3 Nós 3 de São Paulo e o carioca Imaginário Periférico, surgido em 1992, que chegou a ter 385 artistas listados. Ao chegarmos agora em 2009, o número aumentou consideravelmente, dado que apenas durante a ação pública de Integração sem posse do Edifício Prestes Maia em São Paulo, no ano de 2006, participaram por volta de 27 grupos de coletivos. Tamanha quantidade de grupos e trabalhos demanda um acompanhamento crítico e teórico, o que, se feito por indivíduos isoladamente, quase que o inviabilizaria. Parece que a empreitada caberia mais a um núcleo, grupo de estudo, nos moldes também dos coletivos, ou seja, um esforço da monta de um grupo de pesquisa. De fato, núcleos de estudos dentro de universidades, atividades de crítica especializada, artigos e lugares digitais de publicação, vêm também tomando forma em inúmeras redes de publicação e de debates. É o caso, entre outros, do site Rizoma, do Canal Contemporâneo, e do *webzine* de estética, criação e pensamento Bilboquet \* 8 Bárbaro. Ou seja, outra singularidade desse tipo de arte, enquanto espaço de investigação, produção e profusão de saberes, ações e trabalhos, causa e efeito, é colocar em construção diferentes formas de divulgação e de publicação para a crítica e a pesquisa acadêmica. Também por essa razão, alguns coletivos mantêm seus próprios sites, ou *linkam* aos sites já existentes suas ações, para documentá-las e/ou para defendê-las, apresentar objetivos e argumentação, deslocando e tomando para si também a produção crítica. É claro que existe um conjunto maior de variáveis e pensar sobre a arte nessa ênfase atual de sua aproximação com a crítica sociopolítica, nos faz recorrer a vastos momentos do passado, em que se fez política com arte, ou em outros em que se utilizou da arte para fins políticos variados como, valorizar governos, figuras de Estado, monarcas e reis, em pinturas, monumentos, arquitetura, enfim, o passado e a historiografia da arte documentam fartamente usos e dinâmicas. Um tal panorama presente da arte brasileira que se aproxima das questões políticas sociais e culturais desde a última década até a atual, implica a conformação de um lugar de discussões sobre ética e política dentro do sistema artístico. É comum encontrar bienais, mostras e seminários que ligam grupos de luta por direitos civis e identidades locais às pesquisas e ações de coletivos de arte, oriundos de diferentes países e até continentes. Foi o caso da apresentação, seguida de debate, do documentário *Zumbi Somos Nós*, do grupo 3 de Fevereiro, sob o patrocínio do Instituto Goethe.<sup>1</sup> Por sua

vez, o coletivo soteropolitano Gia recebeu coletivos da Espanha e, juntos, desenvolveram vivências diversas com arte através de parcerias, trocas variadas e também algumas intervenções.

Os casos são muitos e variados. Não se trata aqui, portanto, de documentar e investigar todos os eventos do território nacional, incluindo suas conexões com os internacionais – uma vez que no exato momento em que estou aqui terminando de escrever a palavra palavra, um coletivo ou um trabalho pode ter se extinguido e três novos emergido, ou vice-versa – o fator quantidade inviabilizaria. Assim, para o presente trabalho, serão apresentados a dois casos para um acompanhamento crítico e estudo.

### **Atrocidades Maravilhosas**

Em 2001 o coletivo carioca Atrocidades Maravilhosas, oferecia sua arte em público a partir de suas intervenções urbanas, via fixação de cartazes de grandes dimensões sobre tapumes de construção e longas extensões de muros, como na Avenida Brasil, próximo ao cemitério do Caju, e na extensão da Avenida 24 de Maio. Das mais críticas às mais jocosas intervenções, o grupo agia e produzia coletivamente, mas tendia a apresentar material que, em sua versão final, era de criação individual. Assim, num sentido de colaboração e de agenciamento para a produção do coletivo, expressões individuais sobre o espaço urbano se davam para intervir e marcar a paisagem urbana. Assim, conviviam *Fé em Deus Fé em Diabo*, trabalho de Alexandre Vogler, e *Poderia estar roubando mas estou pedindo / Poderia estar pedindo mas estou roubando*, de Rosana Ricalde, obras estas que tendiam a associar o artista e aquela arte a uma condição de subversão – entre o bem e o mal, na dicotomia entre Deus e Diabo e na referência textual que nos remete a roubo. Uma referência humorada a um bordão popular, ou: a que roubo a artista se refere? Que ladra? Artista como ladra das linguagens, modos de cognição usuais da sociedade, ou roubo do espaço público, da atenção de quem distraidamente por ali passa? Seria também para criticar o circuito fechado das artes, que impede a entrada da expressão artística dos indivíduos daquele grupo, por isso o assalto dos espaços urbanos feito pelos cartazes? É a isso que quis se referir? O trabalho de Rosana Ricalde usa um bordão popular, conserva-o e também o inverte, criando, assim, uma quantidade de significados múltiplos e em aberto. Colados repetidamente sobre os muros da cidade, os cartazes constroem um ritmo que ao mesmo tempo acompanha e subverte o caminhar, o transitar do passante pela extensão das avenidas da cidade. Provoca, comenta, sugere, cria tensão e, assim como *Fé em Deus Fé em Diabo* tem sua superfície rasgada, recebe as marcas do desconforto que provoca. Já *Público Privado(a)*, obra do artista Ducha, associava

um vaso sanitário fixado atrás da palavra privado e sob o cartaz para indicar a condição de espaço público e de espaço privado dos muros da cidade. Ao mesmo tempo, *Público Privado(a)* remetia também ao contexto da época de privatização de agências públicas. O fato é que o coletivo ganhou espaço, chamou a atenção, se articulou, propôs e viabilizou o espaço de experimentação artística, Zona Franca,<sup>ii</sup> junto à Fundação Progresso em 2001. Por iniciativa do coletivo, suas intervenções foram levadas também para São Paulo e documentadas em *Atrocidades Maravilhosas*, documentário de 2002. Durante breves articulações dentro do documentário, os artistas explicitam o caráter clandestino de suas ações junto ao desejo de, por eles mesmos, criarem o espaço para suas expressões. Revelam ainda que suas intervenções são marcadas por interrupções da polícia, posto ser ilegal o uso do muro que delimita propriedade privada para a venda ou promoção que configure negócios, ganhos. É por essa mesma razão que esse tipo de comunicação, conhecida por lambe-lambe, é usada também clandestinamente para divulgar a baixo custo, sem pagar o uso do espaço dos muros privados, shows de música em casas de espetáculos espalhadas pela cidade. Se notarmos, a divulgação apenas remete ao grupo, dia, hora e, em geral, bairro. Sabemos que o show acontecerá na Lapa, isso quer dizer na Fundação Progresso; se o bairro divulgado é Copacabana, provavelmente será no antigo Canecão. Na dúvida, a pessoa interessada recorre aos jornais ou outros meios para esclarecer. Nesse sentido, é interessante notar que o coletivo tira partido dessa característica de burla, presente no modo de divulgação via lambe-lambe, e portanto também assume os riscos de algo da monta do proibido. Daí podermos entender também *Público Privado(a)*, *Fé em Deus Fé em Diabo*, *Poderia estar roubando mas estou pedindo / Poderia estar pedindo mas estou roubando*. O coletivo *Atrocidades* conforma, portanto, uma arte que tira partido de um meio comunicacional a que a população está acostumada a lidar, a conhecer e a aceitar, o que, de certa maneira, garante um mínimo de observação, mas, por outro lado, também é risco de invisibilidade. Acostumado o transeunte à característica de rotatividade dessa forma de divulgação cotidiana, repetitiva, cabe a cada artista desenvolver estratégias para capturar o olhar de quem passa o que leva o coletivo a adotar como estratégia, a repetição da colagem de dezenas de cartazes lado a lado, conformando um corredor de trabalhos, um espaço de exposição, uma “sala de exposições” a céu aberto. Assim, a arte do *Atrocidades* se oferece ao espaço urbano e ao lugar comum diretamente; oferece-se também ao risco de fracassar como arte/reflexão e se ver reduzida por vezes àquilo que provoca: desconforto e indignação. Fui enganado? Nesse espaço do comum e do incomum, nada é certo, e na atuação incisiva, parte atrocidade, parte maravilha, uma arte que se quer crítica e

reflexiva sobre as questões e as ambivalências dos espaços público e privado, dos direitos que possui ou não de constar ali nos espaços comuns, correndo riscos quanto a objetivos e intenções. A provocação sobre a moral da multidão passante de *Fé em Deus Fé em Diabo e Poderia estar roubando mas estou pedindo / Poderia estar pedindo mas estou roubando*, em suas derrisões de significados incontroláveis, remete ao risco que, parece, a obra *Engarrafamento*, de Clara Zuniga não corre. Eficazes ou não, provocativas ou não, as intenções/objetivos que adotam, por outro lado, oferecem também a quem passa pelos lugares inóspitos de grande circulação de veículos, fumaça, sons e pessoas, uma experiência de suspensão. O corredor de cartazes se oferece como um registro diverso do sensível nas grandes avenidas. Oferece um outro espaço-lugar em acompanhamento ao já determinado – rigidez, correria, circulação alienada e alienante do percurso de grandes avenidas. Esse corredor, que é, ao mesmo tempo em que também não é, exposição de arte, é e também não é o espaço de divulgação de shows a que estamos acostumados, logo, um outro espaço que oferece uma outra vivência. Passagem, passadeira e passageira, uma veneziana, hora fechada, hora aberta, basculando a experiência do comum e a do incomum, criando momentos possíveis sobre registros de cognição determinados pelos comuns, caóticos e embrutecedores trânsitos urbanos. Os corredores que as intervenções do Atrocidades criam com suas montagens disruptivas oferecem esse lugar incomum de suspensão pela arte que se inclui nas tramas do urbano. Sentidos, de ficção e de dissenso, que encontram eco no conceito de partilha do sensível de Rancière, e em *Política da Arte*, do mesmo autor:

A fórmula da arte crítica é marcada por essa tensão. A arte não produz conhecimentos ou representações para a política. Ela produz ficções ou dissensos, agenciamentos ou representações para a política. Ela os produz não para a ação política, mas nos seio de sua própria política, isto é antes de mais nada no seio desse duplo movimento que, por um lado, a conduz para a sua própria supressão, de outro, aprisiona a política da arte na sua solidão. Ela os produz ocupando essas formas de recortes do espaço sensível comum e de redistribuição das relações entre o ativo e o passivo, o singular e o comum e de redistribuição das relações entre o ativo e o passivo, o da projeção, do museu ou da página lida. Ela produz, assim, formas de reconfiguração da experiência que são o terreno sobre o qual podem se elaborar formas de subjetivação políticas que, por sua vez, reconfiguram a experiência comum e suscitam novos dissensos artísticos.<sup>iii</sup>

### **Frente 3 de Fevereiro: um estudo de caso**

Não desconstruindo discursos imagéticos e verbais, mimetizando e apropriando a propaganda e seus suportes, linguagem visual e verbal, meios de comunicação/circulação ou provocados por símbolos fortemente imantados de significações, mas agora ocupando esses meios e espaços para divulgar vozes e discursos próprios. Cartazes, pôsteres políticos, bandeiras desfraldadas, filme, livro e *site*, dando visibilidade às chamadas, palavras de ordem, argumentações e discursos políticos desenvolvidos dentro do coletivo de arte, Frente 3 de Fevereiro, uma frente de discussão e pesquisa. É a partir daí que o coletivo Frente 3 de Fevereiro evoca questões de opressão racial em tomadas de posições políticas articuladas para provocar reflexão, denúncia, resistência em propostas e meios da arte – circuitos e práticas – com a intenção de desvendar e denunciar a situação de cidadão de segunda classe do afrodescendente no contexto nacional. O início do coletivo coincide com a morte do jovem Flávio Santana, negro, odontólogo, que, confundido pela polícia com um marginal, foi executado em 3 de fevereiro de 2004. A partir daí o grupo se organizou. O pensamento do coletivo Frente 3 de Fevereiro vai ao encontro de uma tomada de posição política inequívoca quanto à desnaturalização, para articular o desmonte do senso comum em relação ao preconceito velado e contra o racismo étnico no Brasil. Com suas atuações, levam a perceber que não é natural, mas, antes, que a representação negativa dos afrodescendentes é construída historicamente, via opressão, desrespeito, segregação. Suas manifestações levam a reavaliar o que está bloqueado pela determinação social, ou seja, o racismo oculto e latente do brasileiro e a violência pactuada socialmente entre a polícia paulista, enquanto instituição e também em parte da população. Em apresentação divulgada no site o coletivo se posiciona:

A Frente 3 de Fevereiro é um grupo transdisciplinar de pesquisa e ação direta acerca do racismo da sociedade brasileira. Suas abordagens criam novas leituras e colocam em contexto dados que chegam à população de maneira fragmentada através dos meios de comunicação. As ações diretas criam novas formas de manifestação acerca de questões raciais.

Para pensar e agir em uma realidade em constante transformação, permeada por transformações culturais de diversas escalas e sentidos, se fazem necessárias novas estratégias. A Frente 3 de Fevereiro associa o legado artístico de gerações que pensaram maneiras de interagir com o espaço urbano à histórica luta de resistência da cultura afro-brasileira.<sup>iv</sup>



No nome, o coletivo se singulariza e se escolhe como Frente, o que demonstra tomada de posição, território de abrangência. Em seu *site* o grupo se apresenta como “grupo transdisciplinar de pesquisa e ação direta acerca de questões raciais”. Completa afirmando que incorpora o “legado artístico de gerações que pensaram maneiras de interagir com o espaço urbano à histórica luta e resistência da cultura afro-brasileira”, ou seja, assume-se como um coletivo de arte/reflexão política, que conta com o agenciamento de diversas subjetividades artísticas incorporando a pesquisa transdisciplinar. Em sua configuração atual, o grupo conta com 21 pessoas que transitam pelas artes visuais, música, cinema, vídeo, teatro, texto, *live performances* e incorporam profissionais oriundos da educação, antropologia, geografia, sociologia e direito, para fazer pesquisa e arte pública, para pensar e apresentar as questões raciais do Brasil, especialmente em São Paulo. Desde 2004, desenvolvem trabalhos artísticos no uso das diferentes linguagens e suportes envolvidos, articulam também colaboração teórica, como as de Suely Rolnik, Peter Pal Pelbart e Brian Holmes, por exemplo no caso do projeto *Zona de Ação (Z.A.)*<sup>v</sup>. Em seu *site*<sup>vi</sup>, estão disponibilizados arquivos de entrevistas e diálogos que promovem, convidando pesquisadores ligados à USP e outras universidades, nas áreas da antropologia e sociologia, que pensam as representações simbólicas envolvidas nas construções do racismo social. Alguns deles são: Lilia Schwarcz, Antropologia/USP, Nicolau Sevcenko, História/USP e Vera Malaguti, Sociologia/IMS/UERJ. Sob a proteção de Xangô, o deus guerreiro, e de Zumbi, padroeiros do Frente 3 de Fevereiro, integrantes misturam as atitudes de estratégias situacionistas, se inspiram, pensam, discutem e dialogam com obras de Hélio Oiticica, como *Cara de Cavalo* e *Parangolés*, obras estas, diretamente citadas em seus textos como referências artísticas do coletivo. Em uma referência direta a obra *Inserções em Circuitos Ideológicos projeto cédula* de Cildo Meireles, também carimbaram sobre cédulas monetárias a frase *Racismo Policial 91% dos jovens negros já foram parados pela polícia Dados Datafolha Fevereiro 2004*.

O coletivo também aproxima a cultura afro-brasileira, incluindo o sincretismo religioso para construir suas ações. Buscam nos legados artísticos, culturais, religiosos e heróicos citados, maneiras de articulação para suas práticas entre o ativismo, o manifesto, a arte de intervenção urbana, o resgate cultural da matriz africana, ritos, mitos, rituais e heróis como Zumbi dos Palmares, associando todos esses elementos para desenvolver e gerir suas ações. No entanto, esses parâmetros, a se observar as ações e transdisciplinaridade dos projetos do coletivo, não são cerceadores, mas norteadores. O Frente 3 de Fevereiro mantém uma base de pesquisa e articulação freqüente com interlocutores, como os citados anteriormente além de outros

convidados a discutir as questões do racismo. Assim, o coletivo assume a pesquisa como base para pensar suas ações sobre as questões do racismo e outras que as tangenciam. Em texto, um dos integrantes desenvolve conceitos presentes na pesquisa que dá base para suas ações:

Mas eis que surge, como herói pop, milagreiro, vislumbre de padim, raio de xangô, o 3 de Fevereiro, o grupo um tanto comitiva guerreira, liga da justiça e bloco. Do saco surge a bandeira, azougue para não terminar o carnaval. E ela vai se desfaldando sem hinos, na síncope do grupo. Aberta como símbolo, não da Nação, coisa maior, mas daquelas pequenas e senhoras selvagerias. Escancarada clama aos céus a incerteza do sentido. Estandarte anunciando a derrota da certeza unívoca. Zumbi somos nós. Frase gravada no ar, incógnita na calçada. Zumbi somos nós. Zumbi guerreiro ou párias? Vencedores ou vencidos? Imortal herói ou mortos vivos? Zumbis somos nós. Senhores ou fantasmas? Estandarte ou mortalha? Uma ferida exposta no meio da rua, uma questão colocada para todos sem nenhum floreio. Não mais a opção por ser marginal e ser herói, mas pelo menos poder ser. Aquela bandeira ali aberta era a dissolução do linear e a dispersão dos sentidos até então possíveis. Zumbis somos nós.<sup>vii</sup>

O coletivo recebeu convites para a Alemanha, marcando sua atuação também em nível internacional, o que revela um impulso de pesquisa permanente e de trocas diversas. Dentro dele, as artes participam como um subgrupo, um dos braços de atuação; o outro é a pesquisa, os encontros, palestras, a edição do livro *Zumbi Somos Nós – Cartografia do racismo para o jovem urbano*, e intercâmbios diversos. Trata-se de um coletivo que agencia e articula diversos saberes, sem a necessidade de busca por uma abordagem única. Em 02 Zona de Ação, o Frente 3 de Fevereiro, junto aos coletivos Bijari, A revolução não será televisionada, Cobaia, Contra-Filé e o argentino Grupo Arte Callejero, colocaram em andamento ações específicas, laboratórios, investigação, ação e reflexão coletiva sobre questões variadas, pensando o espaço urbano, principais problemas e desafios em São Paulo. O projeto aconteceu nas zonas norte, sul, leste, oeste e no centro da cidade de São Paulo. Consistiu-se no formato de apresentação que incluiu uma exposição no SESC durante a qual os coletivos utilizaram o espaço também como ocupação e laboratório, espaço de troca. Seria possível levantar tantos outros momentos que abrem um diálogo direto neste entre lugar de fazer crítica sociopolítica com arte, colocar a arte nas questões emergentes da vida sociopolítica e de colocar, as questões da vida social, em suas mais variadas dimensões na arte, incluindo, modos de atuação diferentes, o corpo, as imagens, os diálogos com a história da arte, a retórica pública, a vivência, os modos de relação, a

ocupação do público pelo privado e do privado das individualidades no público em espaços alargados de troca dialética, meio, corpo, cidade, galeria, estádio de futebol, centro cultural. No Frente 3 de Fevereiro, ações e obras não são desenvolvidas individualmente, à diferença, por exemplo, do que acontecia com o Atrocidades Maravilhosas. Os textos é que são individuais, mas logo marcam a posição de estarem ali figurando como a visão do grupo. A considerar-se os conteúdos do *site*, parece que são previamente discutidos, e assim carregam a marca das idéias do grupo. Com atitude própria e inesperada, levam a cabo a discussão de sua principal questão – o racismo contra o negro – para o estádio de futebol. Ali e em outros espaços públicos é que encontram as pré-condições para realizar sua arte pública tal como argumentam quando da apresentação do filme *Zumbi Somos Nós* no Instituto Goethe do Rio de Janeiro e de São Paulo em 2005.

Antes de iniciar, deixo uma breve reflexão sobre como entendemos Arte Pública.

Para nós, Arte Pública, significa ativação do espaço público. E o que é o espaço público numa cidade como São Paulo, onde mais de 18 milhões de habitantes vivem e trabalham? Nesta cidade, mais 70% do espaço urbano tem carência de algum tipo de infra-estrutura (água, esgoto, eletricidade, habitação, educação, transporte e lazer) Para lidar com esta realidade, esculturas e objetos de arte, em si mesmos, não têm a capacidade de gerar uma reorganização positiva em favor da apropriação do espaço público pelo indivíduo. Ou seja, monumentos públicos não tem condições no mundo contemporâneo de gerar movimentações de mudança na nossa forma de se relacionar com a cidade. Podemos, a partir deste ponto, ir um pouco mais longe com o conceito de “espaço público” para um outro: “vida pública”. E para nós, “vida pública” significa uma noção ampla do que compõe o espaço de manifestações públicas. Neste campo, se constrói a imagem do que somos como sociedade. Assim entendido, este campo inclui o espaço público urbano, mas também, a mídia e seus diversos suportes, a reflexão acadêmica, a *internet*, e várias outras manifestações sociais. Neste campo aberto/fechado da vida pública, para nós, o desafio é encontrar caminhos poéticos que possam gerar possibilidades de estabelecer novas formas de relação entre o indivíduo e sua própria representação. Afinal, na auto-representação reside a possibilidade de resistência simbólica contra toda força violenta de construção de “mundos-desejos” e da vida “auto-confinada” que, em última instância, nos distancia da descoberta coletiva do que realmente somos como sociedade.<sup>viii</sup>

Exercer a consciência negra colocando-a em prática, dando visibilidade pela ocupação dos espaços comunicacionais dos circuitos de emissão da televisão, e em um instante disruptivo, tornando esse espaço de fato, público e de livre expressão. Usar deste meio comercial sem pagar um centavo pelo privilégio desse espaço de informação caríssimo, transformado em espaço de pensar a igualdade, desejar o mesmo lugar que todos, fazer o futuro com outras premissas, enxergar brasileiros como brasileiros e não como subclasses de classes, essa é também uma das propostas que o coletivo leva a cabo, escolhendo ao mesmo tempo em que constrói novos usos para os antigos modos de emissão da comunicação via TV dado que desfraldam suas bandeiras de protesto ao lado das bandeiras de times de futebol em estádios lotados em dias de campeonato. Uma frente nem tanto de transformação radical do mundo, mas arte/comunicação/conscientização que exorta a mobilização.

### **Coletivos como espaço de laboratório, exposição e questões sobre o espaço urbano**

Sinais fortes no nosso tempo, modos e meios de artistas e obras, conformados nesta rubrica da atitude de crítica sociopolítica com arte e na presença desta no espaço público, se dão a revelar e, portanto, a pensar. Dificuldades e acertos de obras deixados de lado, outra estratégia de atuação que as coletivizações revelam é a da posição do artista como agenciador, expositor e relações públicas de si mesmo e da sua arte, – em certos casos, para validar ou mesmo proteger a si e a sua arte. Portanto, o formato coletivo oferece, também, alguma proteção nas ações públicas, muitas vezes abordadas pela polícia, ou, no caso do Frente 3 de Fevereiro, no confronto. Apesar das dificuldades inerentes à prática de atuação direta no embate com as ruas, o público e as instituições da cidade, e mesmo que ainda permaneça uma forte crítica dos coletivos em relação à exclusão e cerceamento da obra e do artista pelo sistema da arte, algumas dessas obras e artistas coletivizados acabam, muitas vezes de bom grado, a ingressar nesses ambientes, de certa maneira mais cômodos, para a cognição da obra e a validação de artista. O sistema tem não apenas defeitos, mas qualidades, e assim, como a formação coletivo, assegura parte dessas mesmas funções. Proteção, participação ativa na montagem dos trabalhos, espaços e lugares comumente privilegiados e previamente escolhidos para a exposição, construção de argumentos de validação das ações e obras, enfim, em parte, uma substituição do sistema de arte como característica das coletivizações.

Algumas outras questões relevantes que possam vir a contribuir para a reflexão são apontadas por Jeudy, para quem o princípio de facultar à cidade o lugar de laboratório de criação e ao *locus* urbano espaço dado de arte pública pode se

converter em algumas ciladas de análises que não contenham o questionamento sobre a complexa dinâmica de flexibilidade própria aos nossos sistemas culturais urbanos. Uma interpretação mais apressada levaria, segundo o autor, a legitimar a função subversiva da arte, ainda que, ao final do processo, ações e grupos terminem por se enredar em sistemas de legitimação institucional e de valoração de mercado, passado o período de laboratório experimental no espaço urbano. Aí reside, segundo Jeudy, a maior dificuldade de manter a legitimidade de tais ações como discurso libertador do sistema e sua configuração primeira de arte com política e de criação coletiva. Seguindo a argumentação do autor, em um segundo momento, as instituições legitimadoras capturam o que é emergente, muitas vezes com o próprio aval dos grupos, que se apresentam como não alinhados e mesmo contrários a tal sistema. Jeudy alerta para esse enquadramento das experiências culturais que, antes, se interpretavam como libertadoras. Para o autor, a questão se coloca mais em termos do que a cidade é; ou seja, enquanto imagem e seus desdobramentos, reflexo e reflexão, independente, polifônica, polissêmica e difícil de se capturar em seus múltiplos e inesgotáveis sentidos.

A todo momento a cidade torna possíveis, por sua falta de absorção do que aparece, do que se inscreve no espaço, efeitos de real cujo poder ficcional se afasta de suas origens individuais e distintivas. Território sem nome da contingência dos instantes da criação, a cidade continua sendo a epifania das singularidades “quaisquer”. E assim ela consegue fazer uma obra de arte de si mesma.<sup>ix</sup>

Creio que tal colocação, revela a tendência atual em arte, em suas aproximações com os espaços públicos, institucionais e privados da arte, assim como os políticos, fazendo constar a amplitude envolvida. Se, de fato, como ressalta o autor, estamos dentro de um sistema urbano e imagético complexo, e co-autor, das críticas e das ações subversivas que intentam contra esse sistema, estamos, portanto, em um ciclo fechado sobre si mesmo. No entanto, e por outro ângulo de argumentação, também emerge daí a potência que tenta romper o ciclo e que confronta sua cooptação. Arte de permanente dinâmica de manipulação/transgressão, contra manipulação simbólica/banalização e enquadramento estetizante institucional. Por fim, complexidades e desdobramentos interessantes, ainda que, nesta aproximação, não seja proposto um programa ou agenda política, mas fatos de potência, polêmicas e encruzilhadas de questões múltiplas. No entanto, tal arte, em seu desenvolvimento, ocupa um lugar de potência latente do estético e de disrupção efêmera, instantânea, mas plena de possibilidades que as formas artísticas de individualidades e das

coletivizações procuram realizar. Nos termos de Foucault, seriam, portanto, exemplos significativos da eterna luta entre os saberes hegemônicos e os contra-hegemônicos, no uso da racionalidade e encadeamento estético, cada qual, portanto, produzindo, existindo/resistindo, agindo sobre os modos da vida, terreno do político, e no espaço público. Mas se por outro lado se trata de recomendar a artistas que pensem sobre as ambivalências de interpretações e excesso de anarquia, mesmo a atopia que promovem com suas obras, intervenções e propostas quando o local é público e o propósito é o da boa intenção em desvendar os discursos sociais que nos aprisionam, por outro, parece, se torna forçoso, quando a vontade de revelar/desvendar assume tintas mais fortes, como em *Racismo Policial, perceber que*, o debate vai além da arte e, nos espaços públicos, esbarra em questões éticas e humanas envolvidas dentro das desigualdades sociais em que somos, portanto, convocados a ponderar e a pensar com rigor arte e crítica sociopolítica. Dentro desta tendência atual em arte, autores como Hans Belting e Hal Foster vêm apontando e reconhecendo, neste tipo de arte e nesta qualidade de artistas, o que aos poucos vem se constituindo, junto a obras, críticos, historiadores de arte e cultura, em um saber que articula arte e antropologia das imagens e o artista como um etnógrafo, com um crítico de seu tempo e também como um recodificador de signos. O momento atual dos coletivos de arte, ainda que não constituam um programa delimitado de ativismo e nem levem a cabo mudanças através de agendas políticas claramente delineadas visando transformação social, por outro lado, constituem-se antes, mais no sentido de mobilizar sensibilidades adormecidas para uma conscientização pública. Com isso, é possível perceber que alguns coletivos procuram uma certa crítica, mas muitos outros visam atingir modos alternativos de exposição e visibilidade de suas expressões artísticas do que a crítica sociopolítica de fato. Por outro lado, outros permanecem como um espaço de tomada de consciência que deseja uma participação e contribuição via arte, no social, como, por exemplo, as ações dos coletivos junto ao movimento Integração Sem Posse do Edifício Prestes Maia em São Paulo e das pesquisas e ações levadas a cabo pelo Frente 3 de Fevereiro. Percorrer criticamente esta tendência atual e acompanhá-la nos garante entrar em contato com obras, artistas e coletivos que desejam fazer crítica sociopolítica, um certo tipo de “arte com uma política”, nos termos de Foster. Outras considerações ficam a espreitar um outro momento de desenvolvimento e retomada, uma vez que em algum momento é preciso finalizar.

<sup>i</sup> Ver <http://www.frente3defevereiro.com.br/blog> >.

<sup>ii</sup> Ver <http://www.alexandrevogler.com>>.

<sup>iii</sup> Ver <http://www.sescsp.org.br/sesc/images/upload/conferencias/206.rtf> > p. 10.

<sup>iv</sup> Ver < <http://www.frente3defevereiro.com.br> >.

<sup>v</sup> Zona de Ação (Z.A.) foi um projeto de intervenção urbana feito em cinco zonas da cidade de São Paulo (norte, sul, leste, oeste e centro) entre os dias 15 de junho e 1º de agosto de 2004. O resultado do processo foi apresentado na Galeria SESC Paulista. Na área da zona sul da cidade, o coletivo A Revolução Não Será Televisada, junto ao coletivo Frente 3 de Fevereiro, desenvolveu o projeto *Racismo Policial – Quem Policia a Polícia?*, que se consistiu de: levantamento de dados, mapeamentos, entrevistas, intervenções junto à comunidade e também de tensões e confrontos diretos com a Polícia. (Z.A) foi acompanhado pelos teóricos Suely Rolnik, Peter Pal Pelbart e Brian Holmes, articulando, junto aos grupos, um pensar teórico e ações em arte para pensar/agir sobre as complexidades da vida urbana contemporânea. Para mais informações, Ver <<http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/za>>.

<sup>vi</sup> Ver <<http://www.frente3defevereiro.com.br>>.

<sup>vii</sup> Muniz, Ricardo. *Zumbi Somos Nós*. Ver <<http://www.frente3defevereiro.com.br>>.

<sup>viii</sup> Ver < <http://www.frente3defevereiro.com.br/blog> >.

<sup>ix</sup> Jeudy, Henry-Pierre. *Espelho das cidades*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005, p. 147.

## Referências Bibliográficas

Amaral, Aracy. *Arte para quê? : a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídios para uma história da arte no Brasil*. São Paulo, Nobel, 1987.

Belting, Hans. *O Fim da História da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo. Cosac Naify, 2006.

----- *Pour une anthropologie des images*. Éditions Gallimard, 2004.

Berenstein Jacques, Paola , organização; Estela dos Santos Abreu, tradução, *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade/Internacional Situacionista*, Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2003.

Canongia, Ligia. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, Ed., 2005.

----- (org.) *Artur Barrio*. Rio de Janeiro, Modo, 2002.

Danto, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. São Paulo, Cosac Naify, 2005.

----- *Após o fim da arte*. São Paulo, São Paulo, Odysseus Editora Edusp, 2006.

Debord, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro, Contraponto Editora Ltda., 2000.

Ferreira, Glória e Cotrim, Cecília. *Escritos de artistas: anos 60/70 seleção e comentários*, [tradução de Pedro Sússekind...et al.]. – Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed., 2006.

Foucault, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo, Edições Loyola, 2004.

----- *As palavras e as imagens. in.: Ditos e Escritos Vol.II*. Rio de Janeiro, Forense.

----- - *Estratégias, poder-saber*. In. Ditos e escritos; IV. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2006.

----- *As Palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo, Martins Fontes, 1987.

Foster, Hal. *Recodificação; Arte, Espetáculo, Política Cultural*. São Paulo, Casa Editorial Paulista, 1996.

----- *O artista como etnógrafo*. In. *Arte & Ensaio*. Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais – PPGA V/EBA/UFRJ Rio de Janeiro, n. 12, 2005.

Herkenhoff, Paulo; Mosquera, Gerardo; Cameron, Dan. (orgs.) *Cildo Meireles*. São Paulo, Cosac Naify

Herkenhoff, Paulo. *Arte é Money*. Galeria Revista de Arte, no.24, março/abril de 1991.

Jeudy, Henry-Pierre. *Espelho das cidades*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.

Osório, Camilo. *Razões da crítica*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2005

Rancière, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo, EXO experimental (org.), Ed. 34, 2005.

### **Currículo Carla Benassi**

Pesquisadora, crítica e professora de artes, design e história da arte.

Mestrado UERJ - Programa de Pós-graduação em Artes. Linha de pesquisa: História e Crítica de Arte.

Especialização em História da Arte e da Arquitetura no Brasil - PUC-Rio.

Licenciatura Ensino Fundamental e Médio em Educação Artística - Cândido Mendes.

\* Currículo publicado na plataforma lattes do CNPQ:

<http://lattes.cnpq.br/4186121869977610>