



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA
DEPARTAMENTO DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: CULTURA, EDUCAÇÃO E
LINGUAGENS

IULO ALMEIDA ALVES

A LINGUAGEM DA ARTE ATIVISTA:
A AÇÃO BANDEIRAS DO COLETIVO ARTÍSTICO FRENTE 3 DE FEVEREIRO

VITÓRIA DA CONQUISTA

2014

IULO ALMEIDA ALVES

A LINGUAGEM DA ARTE ATIVISTA:
A AÇÃO BANDEIRAS DO COLETIVO ARTÍSTICO FRENTE 3 DE FEVEREIRO

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagens – PPGCEL, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras: Cultura, Educação e Linguagens.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Marília Flores Seixas de Oliveira

VITÓRIA DA CONQUISTA

2014

A4791 Alves, Iulo Almeida.
A linguagem da arte ativista: a Ação Bandeiras do coletivo artístico Frente 3 de Fevereiro / Iulo Almeida Alves, 2014.
142f.: il.; algumas color.
Orientador (a): Marília Flores Seixas de Oliveira.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagens, Vitória da Conquista, 2014.
Referências: f. 136-140.
1. Arte ativista – Literatura. 2. Linguagem artística e política
I Oliveira, Marília Flores Seixas de. II Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagens.
III T.

CDD: 709.05



ATA DE DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DO
MESTRANDO DO PROGRAMA DE PÓS-
GRADUAÇÃO EM LETRAS: CULTURA,
EDUCAÇÃO E LINGUAGENS DA UESB.

Aos vinte e quatro dias do mês de março do ano de 2014, às 14 horas, reuniram-se na sala de defesa do Programa de Pós-Graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagens, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, os membros da Banca Examinadora constituída pelos professores doutores: João Diógenes Ferreira dos Santos (UESB), Marcus Antônio Assis Lima (UESB), e por mim Prof.^a Dr.^a Marília Flores Seixas de Oliveira (UESB), orientadora, para julgar o trabalho intitulado “A Linguagem da Arte Ativista: a Ação Bandeiras do Coletivo Artístico Frente 3 de Fevereiro”, de autoria de Iulo Almeida Alves. Após apresentação pelo candidato e arguição pela banca, deliberou-se pela APROVAÇÃO, condicionando-se o efeito legal desta ata, para o fim específico de emissão de diploma de mestre em Letras: Cultura, Educação e Linguagens, linha de pesquisa: Linguagens e Práticas Sociais, à entrega de versão definitiva da dissertação até 30 dias decorridos da data de defesa, conforme preconiza artigo 61, capítulo XXI – das dissertações, da Resolução Consepe Nº 56/2009 – que aprova o Regulamento do Programa de Pós-Graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagens, modificado pela Resolução Consepe Nº 33/2012.

Nada mais havendo a ser tratado, a comissão examinadora encerrou a sessão pública de defesa, da qual lavrei a presente ata que, após a sua leitura, será assinada por mim, pelos demais membros da banca e pelo candidato ao título de mestre.

Vitória da Conquista, 24 de março de 2014.

Marília Flores Seixas de Oliveira

Prof.^a Orientadora – Dr.^a Marília Flores Seixas de Oliveira

João Diógenes Ferreira dos Santos
1º Examinador – Prof. Dr. João Diógenes Ferreira dos Santos

Marcus Antônio Assis Lima
2º Examinador – Prof. Dr. Marcus Antônio Assis Lima

Iulo Almeida Alves
Mestrando – Iulo Almeida Alves

CONFERE COM O ORIGINAL

25/03/2014

Clarice
PPGCEL

Clarice da Silva Prates
Técnica Administrativa
Cad. 72.539.137-6

A meu pai, Prof. Dr. Gilmar Ferreira Alves,
por ter me inspirado a ser mestre.

AGRADECIMENTOS

À professora Dra. Marília Flores Seixas de Oliveira, pela orientação, pelas imensas contribuições a esta pesquisa, pelo zelo nesses dois anos de trabalho e pelo ensinamento do rigor científico.

Ao professor Me. Orlando José Ribeiro de Oliveira, pelos comentários proveitosos, conversas, ideias e textos sugeridos para a escrita deste trabalho.

A Flávia Moreira Mota e Mota, por todos os momentos em que ligar e conversar eram opções para aliviar tanto a ansiedade quanto o receio de não dar conta.

A minha família, pelo amparo incondicional.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagens, pela possibilidade de realização deste trabalho.

À Uesb, pela concessão da bolsa de pós-graduação.

RESUMO

A presente pesquisa tem o intuito de analisar a linguagem da arte ativista a partir do estudo da *Ação Bandeiras*, obra com claros fins antirracistas, do coletivo paulista de arte Frente 3 de Fevereiro, cujos trabalhos dirigem-se ao combate do racismo na sociedade brasileira por meio de proclamações simbólicas. O estudo do objeto foi feito pela aproximação da *Ação Bandeiras* a três conceitos analíticos: *arte ativista*, *performance* e *intervenção midiática*. Nesta dissertação, partimos da discussão sobre arte e política no âmbito contemporâneo por meio do debate entre teorias e algumas propostas artísticas realizadas nos Estados Unidos e no Brasil a partir da década de 1980. Nessa direção, refletimos também sobre a Frente 3 de Fevereiro, suas proposições na arte e na dimensão política, através da discussão de suas obras que transitam também pelas noções de *monumento artístico* – ou seja, construção simbólica que representa um personagem ou acontecimento histórico - e de *intervenção midiática*, com trabalhos do grupo infiltrando algumas transmissões de televisão em cadeias nacional e internacional. Finalmente, debruçamo-nos sobre a análise do objeto de estudo desta pesquisa a fim de compreender seus significados e sentidos. A conclusão desta pesquisa é que a *Ação Bandeiras* é uma obra de arte ativista, direcionada a combater o racismo existente e manifestado no Brasil, cuja linguagem artística está construída com base em três momentos de performance e na intervenção midiática ao ter infiltrado a transmissão televisiva em cadeia nacional.

PALAVRAS-CHAVE: Arte ativista. Frente 3 de Fevereiro. Linguagem artística. Luta antirracista. Performance. Intervenção midiática.

ABSTRACT

This study aims to analyze the activist art language by studying *Ação Bandeiras*, art work with antiracist purposes, made by the Brazilian art group from São Paulo named *Frente 3 de Fevereiro*, whose works are directed towards fighting against racism in the Brazilian society through symbolic proclamations. The object analysis was done by approaching *Ação Bandeiras* in the analytic concepts: *activist art*, *performance* and *media intervention*. In this study, we discussed art and politics in the contemporary sphere by means of mixing theories and some artistic proposals realized in United States of America and in Brazil since the 1980s. In that way, we also discussed Frente 3 de Fevereiro, its art and politics proposals by analyzing its art works that carry over the notion of *artistic monument* – that is, symbolic construction representing a persona or historical event – and the notion of *media intervention*, having art pieces made by the group infiltrated some television broadcasts on national and international networks. We analyzed this research's object of study in order to comprehend its meanings and senses. This research's conclusion is that *Ação Bandeiras* is an activist art work, directed towards fighting against the existing and expressed racism in Brazil, whose artistic language is built up based on three performance moments and on media intervention for having infiltrated television broadcasting in national network.

KEYWORDS: Activist art. *Frente 3 de Fevereiro*. Artistic language. Antiracist fighting. Performance. Media intervention.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Frente 3 de Fevereiro, <i>Ação Bandeiras</i> , 2005	14
Figura 2 - Barbara Kruger, <i>Your Comfort Is My Silence</i> , 1981	28
Figura 3 - Máscaras de gorila sobre integrantes do coletivo Guerrilla Girls.....	38
Figura 4 - Guerrilla Girls, sem título, 1985.....	39
Figura 5 - Faixa do protesto contra a ALCA.....	42
Figura 6 - Gran Fury, <i>Kissing Doesn't Kill</i> , 1989-1990.....	43
Figura 7 - O painel <i>Kissing Doesn't Kill</i> instalado num ônibus em 1989.....	44
Figura 8 - Gran Fury, <i>SILENCE = DEATH</i> , 1986	45
Figura 9 - Manifestação dos membros do ACT-UP, 1987	47
Figura 10 - David Avalos, Louis Hock e Elizabeth Sisco, <i>Welcome to America's Finest Tourist Plantation</i> , 1988.....	48
Figura 11 - A fotografia da obra instalada na parte posterior de um ônibus	50
Figura 12 - Grupo de Interferência Ambiental. <i>Não Propaganda</i> , 2004	52
Figura 13 - Contrafilé, <i>Monumento à Catraca Invisível</i> , 2004.....	54
Figura 14 - Frente 3 de Fevereiro, <i>Monumento Horizontal</i> , 2004.....	60
Figura 15 - Néle Azevedo, <i>Monumento Mínimo</i> , 2012	68
Figura 16 - Frente 3 de Fevereiro, <i>Monumento Horizontal</i> refeito, 2004	68
Figura 17 - Frente 3 de Fevereiro, <i>Racismo Policial</i> , 2004.....	71
Figura 18 - Cildo Meireles, <i>Inserções em Circuitos Ideológicos</i> , 1970-1975.....	71
Figura 19 - Nota de 100 dólares criada pelo Gran Fury	73
Figura 20 - Suzanne Lacy, <i>Three Weeks in May</i> , 1977	74
Figura 21 - Frente 3 de Fevereiro, <i>Racismo policial: quem policia a Polícia?</i> , 2004	76
Figura 22 - Cartazes <i>Racismo policial: quem policia a Polícia?</i>	77
Figura 23 - Surveillance Camera Players, <i>You are being watched for your own safety</i>	78
Figura 24 - Fotografias de <i>Futebol</i> no SESC Pompéia	80
Figura 25 - Fotografia da <i>Ação Fórum</i> , realizada em 2006.....	82
Figura 26 - Frente 3 de Fevereiro, <i>Zumbi Somos Nós</i> , 2006, São Paulo	83
Figura 27 - Vista distante do prédio na Avenida Prestes Maia	85
Figura 28 - BijaRi, <i>Ocupação</i> , 2006.....	87
Figura 29 - Mapa da Alemanha com demarcação das <i>No-Go Areas</i>	89
Figura 30 - Integrantes dos coletivos reunidos em Berlim.....	90
Figura 31 - Imagem do quadro-branco em que as ideias para as ações eram escritas.....	91
Figura 32 - Fotografia da placa <i>Know Go Area</i>	92
Figura 33 - Fotografia da ação <i>Ermyas</i>	93
Figura 34 - Infiltração de <i>Know Go Area</i> em rede televisiva alemã.....	94
Figura 35 - Frente 3 de Fevereiro, <i>Ação Bandeiras</i> , 2005	109
Figura 36 - Banana atirada ao campo do Pacaembu	116
Figura 37 - Intervenção midiática por <i>Brasil Negro Salve</i>	119
Figura 38 - Matéria em jornal sobre a <i>Ação Bandeiras</i>	121
Figura 39 - Bandeira da torcida do Quilmes contra Grafite.....	128
Figura 40 - Faixa da FIFA contra o racismo.....	130

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – Homicídios de Negros e Não-Negros no Brasil	64
---	----

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Distribuição das populações negras e não negras por faixa de renda	111
Tabela 2 – Aquarela do Brasil	112

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

F3F.....	Frente 3 de Fevereiro
FIFA.....	Federação Internacional de Futebol Associado
PNAD.....	Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílio

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO: CONSIDERAÇÕES INICIAIS	13
2 ARTE & POLÍTICA: TESSITURAS DO URBANO	23
3 FRENTE 3 DE FEVEREIRO: CARTOGRAFIA DO COLETIVO	58
4 AÇÃO BANDEIRAS: GRITOS SIMBÓLICOS	102
5 CONCLUSÃO: CONSIDERAÇÕES FINAIS	130
REFERÊNCIAS	136
APÊNDICE - ENTREVISTA	141

1 INTRODUÇÃO: CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Em 13 de abril de 2005, o São Paulo Futebol Clube e o time argentino Quilmes AC disputavam, no Estádio do Morumbi, na capital paulista, um dos jogos das finais do campeonato intitulado Taça Libertadores da América. Durante a partida, que estava sendo televisionada, o jogador de futebol argentino Leandro Desábato ofendeu o atacante são-paulino Edinaldo Batista Libânio, o Grafite como é conhecido, com expressões de cunho racista: “*Negrito de mierda, enfia la banana en el culo*”.

Imediatamente após o jogo, Desábato recebeu voz de prisão pelo crime de injúria qualificada com agravante de racismo. O caso recebeu cobertura das mídias nacional e internacional, gerando discussões acerca da questão concernente ao preconceito racial em diversos âmbitos, servindo também como ponto de pauta para alguns programas televisivos brasileiros que sustentavam debates sobre o episódio entre Grafite e Desábato. A discussão no meio televisivo a respeito do preconceito daquele evento no estádio de futebol evidenciou o aspecto que marcou o interesse de um coletivo de arte de São Paulo naquele momento: o racismo presente nas falas dos apresentadores e dos entrevistados.

O coletivo em questão é o Frente 3 de Fevereiro, que se debruçou na investigação das transmissões em cadeia nacional, arquivos televisivos, textos publicados na imprensa, mesas de debate, manifestações racistas e antirracistas, depoimentos de jogadores, torcedores, diretores de clubes e juízes para, então, elaborar e executar a *Ação Bandeiras*. A Frente 3 de Fevereiro levou a três estádios de futebol do Estado de São Paulo, em três momentos diferentes, três bandeiras de grandes dimensões que carregam as inscrições “Brasil Negro Salve”, “Onde Estão os Negros?” e “Zumbi Somos Nós”, a fim de questionar o racismo na sociedade brasileira, especialmente no espaço do futebol em que se pressupunha a convivência harmônica entre as diferenças etnossociais (FRENTE 3 DE FEVEREIRO, 2006, p. 63). Cada momento da *Ação* aconteceu entre os meses de julho, agosto e novembro de 2005.

Figura 1 - Frente 3 de Fevereiro, *Ação Bandeiras*, 2005



Fonte: <<http://blog.reverberacoes.com.br/category/2010/>>. Acesso em: 15 dez. 2012.

A Frente 3 de Fevereiro (F3F) é um coletivo de arte, sediado na cidade de São Paulo, que se define como grupo de pesquisa e intervenção artística sobre o racismo na sociedade brasileira, formado por artistas plásticos, cineasta, historiador, designer gráfico, músicos, socióloga, dançarina, advogada, cenógrafo e atores (FRENTE 3 DE FEVEREIRO, 2006). O Coletivo surgiu no ano de 2004 a partir de uma primeira mobilização deste grupo diante de um fato: na cidade de São Paulo, o jovem negro Flávio Sant’Ana, confundido com um assaltante, foi assassinado pela Polícia Militar do Estado de São Paulo no dia 3 de fevereiro de 2004.

Flávio participava do ciclo de amizade de alguns dos que haveriam de se tornar integrantes do Coletivo, de modo que tal dado de realidade se tornou ponto de interesse para aquele grupo no momento em que o fato foi caracterizado como a denúncia de uma contradição social: a polícia, que deveria proteger, assassina o rapaz negro, sendo este um fato corriqueiro na realidade do país. O caso da morte de Flávio evidenciava a cotidiana tipificação do negro como “suspeito”, como “ameaça”.

A partir deste evento, que teve repercussão midiática na época de seu acontecimento, o grupo se atentou ao tratamento que o tema recebia nos veículos de comunicação, notando que o dado racial (o crime tinha evidentes fundamentos racistas) esvaía-se das notícias veiculadas, sendo substituído pelo dado de assassinato como “mais um caso de violência” (FRENTE 3 DE FEVEREIRO, 2006, p. 8). Caracteriza-se, então, este como o ponto inicial de ação deste Coletivo com a finalidade de racionalizar o evento do assassinato de Flávio.

Cabe, aqui, notar a diferença entre os conceitos de *fato* e *evento*. Utilizamos, para tanto, a definição proposta pela antropóloga Lilia Moritz Schwarcz, em diálogo com o sociólogo e cineasta Noel Carvalho realizado pela Frente 3 de Fevereiro: “O fato é aquele com o qual a gente convive no dia-a-dia. E o que é um evento? Um evento é quando o fato adquire significação” (SCHWARCZ, [S.d.] apud FRENTE 3 DE FEVEREIRO, 2006, p. 58). Para o entendimento das questões colocadas no presente texto, a morte de Flávio Sant’Ana é um *fato*, dado que seria compreendido como a morte de mais um jovem negro na capital paulista, mais um caso de violência cometida pela polícia. No entanto, ao ter sido notado que o assassinato de Flávio não era mais um caso de violência, mas algo como a denúncia expressa da prática racista institucionalizada da corporação policial, que supõe o jovem negro como “elemento suspeito”, tal fato se tornou, então, *evento*.

Desde o evento do assassinato de Flávio, a Frente tem se organizado a fim de associar o legado artístico à luta contra a discriminação racial a partir de estratégias de resistência e de interação com o espaço urbano. Para tanto, o Coletivo tem utilizado diversos métodos de

linguagem: música, cinema, literatura e artes visuais. Dada essa multiplicidade, é razoável dizer, portanto, que a Frente 3 de Fevereiro faz uso de *linguagens artísticas* na luta contra o racismo.

Aqui, no entanto, interessa pontuar as ações de artes visuais da F3F, que circulam pelas noções de *monumento* e de *intervenção midiática*, surgidas a partir de condições sociais da própria cidade. Utilizamos os termos *monumento* e *intervenção midiática* para alocar analiticamente as formas que as ações do coletivo Frente 3 de Fevereiro assumem. O que entendemos por *intervenção midiática* é discutido logo adiante nesta Introdução quando tratamos dos conceitos analíticos que serviram para a análise do objeto de estudo desta dissertação.

Já o que entendemos por *monumento* compactua com a explicação de Francielly Dossin (2009) quando a pesquisadora discorre sobre a arte pública e seus principais elementos: “os monumentos sejam eles estátuas, templos, colunas, memoriais, arcos, ou outras formas de construções simbólicas são representações materiais significadas de acontecimentos ou personagens do passado que compõem a paisagem dos espaços públicos de muitas cidades” (DOSSIN, 2009, p. 24). O conceito se aplica à ação *Monumento Horizontal*, obra do referido Coletivo, que é discutida na segunda seção deste trabalho.

Nessa conjuntura de atuação em meios que se relacionam com a cidade contemporânea, o uso do espaço público para realização de manifestações artísticas se torna rotineiro. O trabalho da Frente 3 de Fevereiro tem sido criado a partir do intenso diálogo sobre as questões raciais e sociais que se desenvolvem no espaço citadino. As ações do Coletivo transitam entre manifestos sociais e ações artísticas de temática contra o racismo com o foco direcionado para o espaço urbano justamente por se relacionar com ele e questioná-lo, bem como às relações sociais ali estabelecidas. Nessa direção, o Grupo tem investigado determinadas situações em que se revela o racismo para, então, produzir ações artísticas que versem sobre os episódios.

Notamos que manifestações artísticas podem mediar um teor de engajamento e ação social, logo, um teor propriamente político. Nesta via de produção de sentido e de material simbólico, artistas e não-artistas participam de diferentes maneiras sobre diversas situações que carregam um certo clamor político e de mudança social. Há, pois, a relação entre *arte* e *ativismo*, isto é, uma atividade ou manifestação que visa a mudanças sociais e/ou políticas.

Nesse caminho de ação, é possível notar que algumas práticas artísticas têm sido feitas de modo coletivo, por grupos de artistas e de não-artistas que se unem por laços de afetividade, interesse compartilhado, reunindo esforços multifacetados de organização política

e situações de autonomia artística, quebrando categorias classificatórias previamente estabelecidas (MESQUITA, 2011, p. 28). De acordo com Howard Zinn (2006), a organização em conjunto, o envolvimento e a voz coletiva criam um poder que governo algum pode suprimir.

Nessa junção de forças, organizados por vínculos de cooperação e de união, grande parte dos coletivos tem agido sobre o cidadão e suas relações. Mais especificamente, em *Ação Bandeiras*, a Frente 3 de Fevereiro questionava o racismo existente e manifestado no Brasil. Este conjunto de três intervenções, abarcadas pelo título de *Ação Bandeiras*, foi criado a partir da situação em que o atacante são-paulino Grafite sofreu ofensas raciais proclamadas pelo jogador argentino Desábato, e também a partir dos comentários divulgados em cadeia televisiva nacional acerca do episódio entre os jogadores. Os manifestos expressos pela F3F rebateram, em cada um dos três momentos de *performance*, as construções racistas de sentido, visando a mudança política e social.

Surgem, diante do exposto, algumas indagações a respeito do Coletivo e de seus trabalhos: qual papel desempenha a Frente 3 de Fevereiro com suas ações? Com quem e com quais situações essas obras dialogam? Quais são os artifícios utilizados pela Frente 3 de Fevereiro para realização dessas manifestações? Qual o peso simbólico que as faixas carregam em *Ação Bandeiras*, ao serem abertas em estádios de futebol, para além do inesperado? O que cada bandeira proclama? Quais aspectos constituem a linguagem da arte ativista em *Ação Bandeiras*?

Essas questões estimularam e guiaram a escrita desta dissertação, cujo objetivo é realizar o estudo da *Ação Bandeiras* a fim de analisar a linguagem da arte ativista utilizada pelo Coletivo, evidenciada nas três diferentes bandeiras que constituem aquela ação.

O presente trabalho parte do anseio de equacionar os pontos acima mencionados com vistas a também contribuir para a luta antirracista, sendo aqui como os manifestos da Frente 3 de Fevereiro, uma proposição de questionamento das relações raciais e sociais no Brasil. Minimamente, a discussão dos temas aqui suscitados incorre no desejo de mudança das situações excludentes e discriminatórias.

A fim de compreender as ações englobadas sob o título de *Ação Bandeiras*, estabelecemos discussões sobre os traços de linguagem utilizados pela Frente 3 de Fevereiro, demarcados a partir dos conceitos analíticos citados anteriormente neste texto, tendo em perspectiva os temas sustentados por cada faixa levantada nos estádios, a forma que as obras assumiram como performances - logo, atos efêmeros – e a insurgência poética sustentada.

Para desenvolver este trabalho, concentramos nossas leituras sobre os temas *arte ativista e racismo*, além de fontes mais próximas sobre os trabalhos da Frente 3 de Fevereiro, como o *site*, o livro e o documentário *Zumbi Somos Nós*, todos produzidos pelo Coletivo.

A bibliografia utilizada como base teórica deste trabalho tem diálogos firmados em produções contemporâneas, especialmente quando tratam dos coletivos artísticos, com direcionamentos concisos que serviram para a discussão e a análise das ações da Frente 3 de Fevereiro. Autores como André Mesquita (2011), Miguel Chaia (2007) e Nina Felshin (1995) contribuíram significativamente em discussões suscitadas neste trabalho sobre arte, assim como Antonio Sérgio Alfredo Guimarães (2005; 2006; 2008), Kabele Munanga (1996) e Lilia Schwarcz (1998; 2001; 2002), ao discutirmos o racismo e seus desdobramentos.

Importante firmar que a leitura de *blogs*, e *sites* e periódicos jornalísticos e a utilização de materiais disponíveis na internet, como fotografias de registros de obras de arte e vídeos relativos aos assuntos aqui abordados, configuraram-se também como instrumentos neste trabalho e serviram para elucidar as discussões aqui propostas. Dessa maneira, confluíram-se teorias e conceitos advindos de fontes bibliográficas a relatos do cotidiano, presentes em jornais e publicações jornalísticas *online*, que serviram de base para algumas análises propostas no texto. Ainda, registros fotográficos de intervenções urbanas e performances serviram para ilustrar e fundamentar algumas discussões. O uso de fontes variadas baseou-se no desejo de realizar um estudo mais amplo no sentido de abrangência de linguagens, possibilitando a interlocução de diversas formas de discurso. Ademais, uma entrevista foi realizada pelo autor desta dissertação com a artista Néle Azevedo por *email* em fevereiro de 2013, cuja discussão aparece na segunda seção, tendo servido como ferramenta para a construção reflexiva deste trabalho.

Sob o ponto de vista metodológico, foram elegidos três conceitos analíticos a fim de realizar o estudo da linguagem da *Ação Bandeiras*, tendo aproximado este objeto às noções de *arte ativista*, *performance*, e *intervenção midiática*. Cabe, então, notar que o conceito de *arte ativista* utilizado neste trabalho está vinculado essencialmente ao estabelecido em 1995 por Nina Felshin, para quem tal vertente da arte é “moldada tanto pelo ‘mundo real’ como pelo mundo da arte” (FELSHIN, 1995, p. 10, tradução nossa¹), representando

uma confluência dos impulsos estéticos, sociopolíticos e tecnológicos dos últimos vinte e cinco anos ou mais que se atentaram a desafiar, explorar ou ofuscar as divisões e hierarquias que tradicionalmente definiam a cultura

¹ Todas as citações da autora Nina Felshin (1995), traduzidas para o português, que aparecem neste trabalho são de nossa responsabilidade.

como aquela representada por aqueles no poder. Esta configuração cultural é a culminância de uma vontade democrática de dar voz e visibilidade para os marginalizados, e para ligar a arte a um público mais amplo (FELSHIN, 1995, p. 10).

Esta autora (1995) ainda estabelece que a arte ativista, como uma prática, geralmente se apresenta como intervenções temporais, tal como performances ou atividades que se baseiam em performances, eventos midiáticos, exposições e instalações.

O conceito de *performance* utilizado nesta dissertação para a análise do objeto de estudo está associado ao que foi posto por Richard Schechner (2003), que entende a *performance* como ato que afirma identidades e conta histórias, moldado por “comportamento restaurado”. Neste sentido, é preciso considerar que cada *performance* é única, ainda que construída a partir de ações repetidas anteriormente – no ensaio para a execução do ato e no momento da performance em si.

Performances são feitas de pedaços de comportamento restaurado, mas cada performance é diferente das demais. Primeiramente, pedaços de comportamento podem ser combinados em variações infinitas. Segundo, nenhum evento pode copiar, exatamente, um outro. Não apenas o comportamento em si mesmo – nuances de humor, inflexão vocal, linguagem corporal e etc, mas também o contexto e a ocasião propriamente ditos, tornam cada instância diferente (SCHECHNER, 2003, p. 28).

A definição de Schechner é particularmente interessante, pois permite abarcar diversas manifestações artísticas, rituais ou cotidianas e compreendê-las como *performances*. Para tanto, deve-se levar em consideração que “a particularidade de um dado evento está não apenas em sua materialidade, mas em sua interatividade. [...] Uma performance [...] ocorre apenas em ação, interação e relação. A performance não está *em* nada, mas *entre*” (SCHECHNER, 2003, p. 28).

Por sua vez, o conceito de *intervenção midiática* é utilizado para definir a inserção ou a infiltração planejada de obras de arte – ações, manifestações, intervenções urbanas etc. - em circuitos da mídia. No caso da Frente 3 de Fevereiro, tal intervenção tem sido realizada especialmente pela “presença” de algumas de suas ações em meio televisivo, veiculadas em cadeia nacional e também internacional. Importante frisar que a intervenção midiática é um ato premeditado, funcionando como estratégia desse tipo de ação artística.

A expressão *intervenção midiática* aparece também em André Mesquita (2011), quando o autor discute sobre alguns trabalhos da Frente 3 de Fevereiro e os aproxima do conceito de *intervenção midiática*. Acerca das ações do Coletivo, o autor diz que elas atuam

“diante das desigualdades econômicas, exclusões, violência, preconceito e as fronteiras visíveis e invisíveis instauradas pela cidade, fronteiras que a todo o momento colidem com as nossas urgências em transformar o lugar em que vivemos” (MESQUITA, 2011, p. 246).

A ideia de *intervenção midiática* aparece ainda em Nina Felshin (1995), que afirma que o uso dos meios de comunicação foi explorado por ativistas nos anos 1990 nos Estados Unidos. A autora sugere que esse tipo de ativismo tenha sido absorvido por alguns artistas ativistas ao fazer uso da mídia como um veículo para envolver o público. Os artistas utilizam artifícios de “distribuição” de educação e de informação dos meios de comunicação basicamente de dois modos, ainda que possam se apresentar combinados. Segundo Felshin (1995, p. 15-16), muitos artistas ativistas imitam as formas e as convenções das propagandas comerciais e da mídia para fazer divulgar informação e mensagens ativistas que não se esperam encontrar num espaço comercial. Outros artistas preferem o uso da televisão e do noticiário jornalístico para atuar, uma vez que ambas as dimensões se constituem como poderosos recursos que podem ser provocados e manipulados para comunicar uma mensagem a um público mais abrangente.

A escolha desses três conceitos analíticos está amparada na interpretação do pesquisador sobre a *Ação*, a qual demonstra clara relação com os conceitos sugeridos. Ademais, a análise do histórico artístico da Frente 3 de Fevereiro, que se pauta em combates simbólicos conduzidos por situações de efervescência política em que se pretendeu combater o racismo na sociedade brasileira, auxiliou no processo de escolha das categorias analíticas. Nesta dissertação, os temas são discutidos por assemelharem-se e/ou por suas conexões dialéticas com os trabalhos expostos. Nossa proposta não está atrelada a qualquer desejo determinista de fechar em classificações cada objeto, artista ou coletivo.

A dissertação se encontra dividida em três seções. Na primeira seção, intitulada **Arte & Política: tessituras do urbano**, as reflexões estão direcionadas à discussão dos embates de resistência político-social, manifestados contemporaneamente na arte. O foco se apresenta no arranjo contemporâneo entre arte e política, compreendendo a produção de *arte ativista* como flutuante entre o ativismo social e o mundo artístico. São aproximações entre práticas “nas quais a política não aparece simplesmente isolada ou acrescida à arte como mero acessório temático ou estético, mas como sendo um componente intrínseco de sua existência” (MESQUITA, 2011, p. 15). Este arranjo entre as duas instâncias da vida tem se dado no espaço urbano, palco tanto dos conflitos geradores quanto das manifestações contra essas tensões da vida humana.

Nessa primeira seção, fizemos dialogar teorias, conceitos e artistas da arte ativista, que se entrecruzam em diversos momentos no texto, utilizando algumas obras artísticas a fim de elucidar e pontuar situações e atitudes que auxiliaram na discussão dos temas. As obras e as ações de arte discutidas na primeira seção são de origens brasileira e estadunidense. Fato esse que se justifica pela bibliografia utilizada ser igualmente de origens brasileira, como o caso do livro *Insurgências Poéticas: arte ativista e ação coletiva* (2011), do autor André Mesquita, e norte-americana, como no caso expressivo da autora Nina Felshin, organizadora do livro *But Is It Art?: the spirit of art as activism* (1995), que serviram de base para a escrita daquela seção.

O uso destas fontes obviamente não limita o exercício da arte ativista a ações desenvolvidas exclusivamente em solo brasileiro tampouco em solo estadunidense. De igual modo, a escolha pelos exemplos de obras artísticas citadas ao longo da primeira seção se deve ao interesse do autor desta dissertação pelo debate dos temas a que se propõem. Acreditamos que as especificidades da arte ativista, antes de seguirem uma “regra”, uma linha pré-definida de afazeres a fim de ser conceituada dessa maneira, se aproximam de determinadas práticas de linguagem. Enxergamos, portanto, que a análise de algumas ações de alguns artistas e grupos de artistas e não-artistas, como se organizam os coletivos, podem nos dizer bem mais sobre a arte ativista. Por essa razão, optamos por esse modo de construção de sentido nessa parte da dissertação.

As discussões sobre *arte ativista* da primeira seção revelaram-se como ponto de partida para o entendimento do trabalho do coletivo Frente 3 de Fevereiro, discutido na segunda seção desta dissertação, cujo título é **Frente 3 de Fevereiro: cartografia do Coletivo**. O termo “cartografia” é entendido como o estudo, a investigação esmiuçada de diversas fontes de diversas linguagens acerca de um tema. Neste caso, o levantamento histórico de informações e a discussão das ações da Frente 3 de Fevereiro, a partir dos quais confluímos os assuntos norteadores e situações provocadoras das ações do Coletivo, depoimentos de alguns de seus membros colhidos em diversos veículos (jornais, vídeos, trabalhos científicos, etc.) e de teóricos que dialogam com o grupo.

Nessa segunda seção, nos limitamos a discutir apenas algumas ações da F3F, uma vez que o Coletivo é bastante produtivo e debater todas suas proposições artísticas seria demasiadamente extenso. Desse modo, preferimos tratar de maneira mais aprofundada as intervenções de artes visuais da F3F. Por outro lado, discutimos brevemente alguns trabalhos do Coletivo que foram feitos por uso de outras vertentes de linguagem, como o livro e o documentário intitulados *Zumbi Somos Nós* e o álbum fonográfico *Zumbi Somos Nós* -

Diáspora Afronética. Ademais, fizemos dialogar algumas intervenções artísticas de outros artistas brasileiros e estadunidenses com ações propostas pela Frente 3 de Fevereiro. O intuito foi endossar a discussão que sustentamos em torno dos anseios e proposições da F3F.

Finalmente, na terceira seção, intitulada **Ação Bandeiras: gritos simbólicos**, propomos a análise efetiva da *Ação Bandeiras*, entendendo-a como obra de arte com engajamento e espírito ativista no questionamento do racismo na sociedade brasileira, exposta em três diferentes momentos de *performance*. A partir desta prerrogativa, analisamos a linguagem da arte ativista utilizada na ação com claros fins antirracistas. A análise se deu a partir da confluência do arcabouço teórico que fundamenta esta dissertação, da atenta observação dos trabalhos da Frente 3 de Fevereiro e da aproximação do objeto de estudo aos conceitos analíticos de *arte ativista*, *performance* e *intervenção midiática*.

2 ARTE & POLÍTICA: TESSITURAS DO URBANO

Resistências artísticas identificam-se com resistências políticas.
MIGUEL CHAIA (2007)

Ao pensar em *arte e política*, podem ser vistas linhas tênues que se entrecruzam e formam encontros imagéticos de grande carga contextual, direcionando-se a ações para além dos objetos artísticos. Em ambos, ações e objetos artísticos, há intenções e manifestações de engajamento e de ativismo político. Nesta seção, os dois primeiros conceitos apresentados norteiam a discussão, que também se desenvolve a partir da interpretação de elementos da recente produção em artes visuais em territórios nacional e internacional, que demonstram enlaces entre *arte e política*.

Arte e política são duas dimensões distintas de realidade; no entanto, mostram-se conectadas e em interação, direcionadas a assuntos de interesse e de questionamento público. Miguel Chaia (2007) afirma que “mesmo guardando características próprias, a política e a arte estendem-se pelo domínio comum da *praxis humana*: a obra artística carrega qualidades que afetam a percepção do mundo e fatos da política atingem as mais diferentes esferas da sociedade” (CHAIA, 2007, p. 14, grifos do autor). Isto possibilita, na visão deste autor (2007), a tendência de aproximação entre arte e política, gerando vínculos que permitem influências mútuas, interpenetrações e criando novas possibilidades de atuação do sujeito e de configuração estética.

Neste campo, couberam algumas investidas artísticas a esse respeito embora se constituíssem apenas em *preocupações sociais*. Tal posicionamento vincula-se à noção de *arte política*, que estabelece relações com o que Miguel Chaia (2007) intitula de “arte crítica”, sob o entendimento de que há uma relação básica entre arte e política estabelecida a partir de uma aguçada consciência crítica do artista, que propicia a criação de obras baseadas na sensibilidade social, em que unem-se aspectos formais e questões sociais. A arte, nestas circunstâncias, aparece como forma de conhecimento e investigação sobre a condição humana, os mecanismos de poder e a estrutura social em que o artista está envolvido (CHAIA, 2007, p. 22).

Neste caminho, o autor (2007) ainda situa a discussão, levantando alguns nomes e determinadas proposições artísticas que podem ser incluídos na situação da *arte crítica*, como, por exemplo, “a Semana de Arte Moderna de 1922, produzindo obras que trazem novos elementos para a construção da identidade nacional; [...] e o *rap* agressivo de denúncia das

condições vigentes entre a população da periferia urbana” (CHAIA, 2007, p. 23). Ou seja, trata-se de obras que trazem em si o potencial da radicalidade, por oferecer condições para a emergência da transgressão e da resistência.

Alguns dos trabalhos deste “movimento” de arte atrelam interesse pelo social. No entanto, podem não despertar ou podem não se envolver com o engajamento político. Há, claramente, uma forte conotação e senso de realidade nas obras, bem como “uma tênue relação entre *arte* e *política* de difícil equacionamento [...]. Nestas circunstâncias, pode não se verificar correspondência entre posição artística do sujeito e conteúdo político de sua obra”, como Chaia (2007, p. 23) afirma mais uma vez.

No entanto, o clima mundial no pós-guerra parece ter direcionado a situação da arte para outros meios e formas de agir. Charles Harrison e Paul Wood (1998, p. 209) postulam que a partir da década de 1960, nos Estados Unidos, houve um sentimento geral de que os artistas deveriam voltar-se para as realidades de seu tempo. Ainda segundo os autores (WOOD et al., 1998, p. 238), a arte engajada dos anos 70 consolidou-se como uma das bases da arte contemporânea. O movimento feminista, a nova configuração imperialista do capitalismo e os debates sobre gênero, classe e raça, apenas para citar alguns, estabeleceram, de certo modo, a agenda artística desde a década de 1970, uma vez que diversos artistas estavam envolvidos com as causas e as discussões de grupos e movimentos sociais. Este atrelamento de participação política tem pautado a produção cultural nas últimas décadas, agindo sobre as esferas local e global. Nesta perspectiva, alguns trabalhos artísticos contemporâneos se aproximam da conceituação de *arte crítica*, avançando, entretanto, para a transgressão como posicionamento do artista ou do grupo diante das situações da sociedade ou da cultura.

Quando Rosemary Segurado (2007, p. 41) diz que “as formas de expressão da arte e da política na contemporaneidade se misturam e se ativam”, não parece gratuito que a autora tenha escolhido a expressão “se ativam”. Torna-se latente, neste tipo de arte, o senso da resistência, traduzido em ações que complementam o discurso do *artista ativista*. A fim de caracterizar a noção de política em algumas proposições da arte atual, fortalecida pela eclosão do ativismo artístico, Chaia (2007, p. 38) propõe o termo “arte radical contemporânea”.

A arte radical contemporânea configura-se como uma prática crítica da sociedade, concretizando provocações e sabotagens contra o sistema capitalista ou tornando artísticas as intervenções sociais que imprimem novos significados às atividades coletivas e à vida social de pequenas parcelas da população. Esta diversidade de caminhos para a transformação social realiza-se através de atitudes contestatórias e ações autônomas – que

se desenvolvem num espaço democrático, aberto, heterogêneo e segmentado. Neste processo, importa a presença do artista para transgredir e resistir, seja ele visionário, rebelde ou revolucionário, na luta contra a sujeição cultural, utilizando-se do esforço individual ou da cooperação coletiva, dos meios eletrônicos ou do correio, do conceito ou da materialidade, dos suportes tradicionais ou de novas tecnologias (CHAIA, 2007, p. 38-39).

Cabe aqui relacionar esse conceito proposto por Chaia para a produção contemporânea de arte à oportuna colocação de Nina Felshin (1995), ainda na década de 1990, na qual menciona o ativismo artístico como um híbrido. Suas raízes fincam-se também na *arte conceitual* da década de 1970, em que a arte não vale por apenas ser arte, mas está imbuída de um significado maior do que a obra dá a ver:

Com um pé no mundo da arte e o outro no mundo do ativismo político e organização comunitária, um híbrido marcante emergiu no meio dos anos 70, se expandiu nos anos 80 e está atingindo a massa crítica e se tornando institucionalizado nos anos 90 (FELSHIN, 1995, p. 9, tradução nossa).

A autora chama este movimento cultural de “arte ativista”, sendo uma confluência de impulsos estéticos, sócio-políticos e tecnológicos na tentativa de mudança das barreiras e hierarquias que tradicionalmente definiam a cultura representada pelos que detêm o poder.

Felshin (1995) pontua, a partir do estudo de alguns artistas e grupos de arte estadunidenses, que os trabalhos da *arte ativista* pautam-se em elementos da cultura popular, da política, da tecnologia e dos meios de comunicação, além de movimentos artísticos, como a arte conceitual e o pós-modernismo artístico, dos anos 1960 até os dias atuais. O que é posto pela autora na introdução de *But Is It Art?: The Spirit of Art as Activism* dirige-se também a estabelecer as bases do movimento cultural sobre o qual seu livro versa. Felshin, então, indica as raízes da arte ativista na década de 60 do século XX, momento em que, a partir do movimento dos direitos civis, da Guerra do Vietnã, do crescimento do movimento estudantil e do emergente movimento de contracultura, surgem questionamentos sobre a autoridade, os valores e as instituições do “sistema”.

Ao reconstruir esse caminho histórico, Felshin (1995, p. 13-26) nota que alguns grupos ligados à política e à contracultura nos anos de 1960 e no começo da década de 1970, pelo uso criativo de estratégias de ativismo por meio de performances e de uso inteligente da mídia, anteciparam e refletiram algumas das práticas da arte ativista. Ainda que esses grupos não tivessem ligação alguma com o mundo da arte e não necessariamente se autoidentificassem como artistas, o uso criativo de imagens no espaço da publicidade e dos meios de comunicação e as performances por eles realizadas a fim de chamar a atenção da

mídia já, de certo modo, prefiguravam o emprego de tais métodos pelos artistas ativistas que viriam a surgir com mais veemência a partir dos anos 1980.

Apesar de seu aparecimento no meio da década de 1970, apenas nos anos 1980 a arte ativista de fato ressurgiu em resposta às forças conservativas que dominaram tanto o mundo político quanto o mundo da arte, ao aumento da incidência do ativismo na esquerda e na direita e à penetrante influência dos meios de comunicação (FELSHIN, 1995, p. 25).

Trazendo a crítica da arte conceitual ao objeto de arte e às estratégias estéticas formalistas, que valoravam mais o objeto e sua forma do que o contexto em que a arte era realizada e ao qual se destinava, Felshin (1995) aproxima o legado daquele movimento artístico à arte ativista. Para a autora (1995), a arte conceitual ansiava estreitar as distâncias entre a arte e o público e entre a arte e a vida, urgindo pela necessidade de participação no “mundo real” e pela democratização das instituições existentes. Citando uma declaração feita em 1969 pelo artista Joseph Kosuth² ao tratar da obra conceitual, Felshin parece querer resumir o trabalho artístico daquele movimento: “A nova obra não está conectada a um objeto valioso - ela é acessível para tantas quantas pessoas estiverem interessadas; ela não é decorativa – tendo nada a ver com arquitetura; ela pode ser levada para casa ou para um museu, mas não foi produzida sequer com isso em mente” (KOSUTH, 1969 apud FELSHIN, 1995, p. 19-20).

O marco principal da arte conceitual, no entanto, talvez esteja firmado na visão de que o significado de uma obra de arte reside não no objeto, mas em sua situação contextual. Em outras palavras, importam mais os conceitos que a obra veicula do que o produto de arte em si. Essa configuração da prática artística, que segue até a contemporaneidade, faz com que o objeto produtivo da arte pós-moderna (ou arte contemporânea) não possa ser mais entendido pelo objeto puro e simples, “mas na rede de intenções por meio da qual o artista engendra sua postura ético-estética” (VINHOSA, 2011, p. 19).

A arte ativista, como analisada por Felshin, parece ter tomado de empréstimo ou seguido as influências da arte conceitual no que se refere à abertura para as possibilidades estéticas mais inclusivas deste último movimento. A arte ativista parece ainda ter se aproveitado das proposições interdisciplinares do pós-modernismo artístico, pautado em discussões múltiplas e temas plurais. É necessário, no entanto, entender que essas influências

² Declaração feita pelo artista no catálogo da exibição *January 5-31, 1969*, na cidade de Nova Iorque em 1969.

não significam uma continuação num sentido evolutivo. Antes, deve haver a compreensão de que algo em comum une esses movimentos. Nesse sentido, Felshin pondera:

Enquanto as metodologias e as intenções da arte conceitual, da arte pós-modernista politicamente engajada e da arte ativista diferem, e embora esses movimentos não devam ser considerados como movimentos sucessivos, uma linha comum os une. A crítica da arte conceitual às instituições de arte e às estratégias de estética formalistas, a crítica da arte pós-modernista à representação e as práticas da arte ativista são semelhantemente políticas; nisso, questionam as representações culturais dominantes e preocupam-se com as configurações de poder (FELSHIN, 1995, p. 25-26).

Remetendo a discussão agora, no entanto, aos temas múltiplos da arte pós-moderna, estes podem ser como críticas dos fundamentos da diferença, do mito da originalidade e das narrativas históricas, de acordo com Charles Harrison e Paul Wood (WOOD et al., 1998). Esses autores separam analiticamente as temáticas que têm guiado alguns trabalhos de arte pós-moderna, ainda que não haja um consenso sobre o termo³ nem uma mudança significativa ou repentina entre a arte de uma década e a de outro, mesmo que um novo termo passe a ser utilizado para designá-la.

Nessa direção, a arte pós-moderna é pautada em um desdobramento da arte engajada dos anos 1970: “a tendência a ignorar o tradicional foco radical na classe em favor de uma insistente concentração nas questões de gênero e, em menor medida, de raça” (WOOD et al., 1998, p. 238). A discussão em torno da questão do poder, engendrada nos trabalhos de Michel Foucault em que tratava do controle, subjugação e regulação aplicados aos seres sociais pelos estados modernos, torna-se parte daquele desdobramento. Para Charles Harrison e Paul Wood (1998), as ideias sobre sexo e poder tornaram-se as temáticas centrais da prática cultural radical do período.

Nesse meio, surgem trabalhos de *arte feminista*, que reverberou as preocupações e os assuntos do movimento feminista dos anos 1960 e 1970, trazendo forma estética ao credo “o pessoal é político”, fomentando a discussão da dimensão pública da experiência privada (FELSHIN, 1995, p. 18). Como citam Harrison e Wood (1998, p. 238-240), as formas de opressão associadas às relações de gênero têm sido a principal preocupação da artista norte-americana Barbara Kruger. Tendo desenvolvido sua carreira como diretora de arte de revistas femininas para uma grande editora multinacional, Kruger aplicou essa experiência em trabalhos artísticos com forte conotação publicitária. Os autores (1998) pontuam que esses

³ Alguns autores, como Luciano Vinhosa (2011) e Roberto Conduru (2007; 2009), preferem chamá-la de “arte contemporânea”.

trabalhos de Kruger “são marcados pela conjunção de uma imagem fotográfica básica, em geral de impressão monocromática, com um breve texto exortatório ou epigramático que funciona essencialmente com o slogan” (WOOD et al., 1998, p. 238).

Figura 2 - Barbara Kruger, *Your Comfort Is My Silence*, 1981



Fonte: WOOD et al.. *Modernismo em disputa: a arte desde os anos quarenta*. Cosac & Naify Edições, 1998, p. 239.

Há de se notar, em *Your Comfort Is My Silence* (*Seu Conforto É Meu Silêncio*), os aspectos formais anteriormente citados. No entanto, está claro que esse tipo de trabalho opera numa função artística que não somente a da contemplação estética. Ou seja, não é exatamente o que está disposto formalmente na obra que importa para a artista; são exatamente a interpretação de sua composição, o entendimento do contexto que Kruger buscou tratar, bem como toda a pauta de discussão sobre poder, sexismo e consumo que a artista colocou, a partir dos elementos postos em sua obra, que importam.

O aspecto formal da arte pós-moderna e os meios de composição da obra parecem caros a Harrison e Wood, que tratam ainda da originalidade e apropriação que fazem alguns artistas desse período. Mesmo que alguns artistas tenham se voltado para as questões referentes às margens, outros artistas “se comprometeram” com a condição primordial do capitalismo avançado: a mercadoria, a mercantilização de tudo. Nesse âmbito, passa-se a

viver em um mundo de representações, consumo, imagens dos meios de comunicação, superfícies e estilos mutáveis. Nesse mundo de signos e consumo, não é exagerado dizer que tudo se torna produto. “A mercadoria, embora seja um objeto físico, é um signo proeminente da nossa cultura. As mercadorias não funcionam, apenas; elas significam” (WOOD et al., 1998, p. 241).

É nesse caminho, então, que se pode compreender a utilização de alguns objetos comuns do cotidiano – aspiradores de pó, canecas, jarras, cadeiras etc. – expostos como arte. Esses e outros bens de consumo, deslocados de seus usos específicos – aspirar, ser recipientes, acomodar alguém etc. – para museus ou exposições, sem sofrer qualquer tipo de transformação, carregam outra significação. Para além de *ser objeto-cotidiano*, assumem o caráter de *apropriação*. Sobre este último conceito, Harrison e Wood (1998, p. 241) apontam que “em geral, isso significava elevar os produtos da cultura popular e do desenho industrial aos contextos artísticos, com vistas a subverter a autoridade da arte”. Isto é, uma crítica aos valores normativos da arte que, até então, teria subjugado aspectos “populares” ao desprezar sua produção de bens de consumo.

Finalmente, Harrison e Wood (1998) notam o aspecto da morte das grandes narrativas em alguns temas do pós-modernismo. Eles explicam as “narrativas grandiosas” como sendo “as crenças generalizadas, em vigor desde o Iluminismo, no potencial de emancipação social humana e no aperfeiçoamento material por meio do progresso científico” (WOOD et al., 1998, p. 245). O “abandono” dessas narrativas, a que se referem os autores, talvez tenha relação com a forma que esses artistas têm enxergado a contemporaneidade e seus sujeitos, que já não mais comporta regras generalizadoras e totalizantes, funcionando *localmente* e percebendo histórias singulares – particulares ou de agrupamentos e movimentos. Embora Harrison e Wood (1998) apontem que nem todas as obras de arte “posteriores ao Modernismo” assumiram tal ruptura, cabe notar que grande parte da produção artística atual tem sido feita centrada nas múltiplas histórias que têm sido levantadas.

Acerca da crise das “grandes narrativas”, Michel Agier (2001) elucida que surge uma multidão de pequenas narrativas identitárias que ocupam o vazio deixado por aquelas narrativas grandiosas. O autor (2001) nota que essas pequenas narrativas se enraízam preferencialmente em meios urbanos, portando conteúdo religioso, étnico ou regional construído de modo híbrido e heterogêneo. “São o resultado da iniciativa dos indivíduos, dos pequenos grupos ou das redes que, frequentemente, têm dificuldades em fazer compreender a especificidade que reivindicam para si” (AGIER, 2001, p. 18).

Nessas produções identitárias, podem ser travadas lutas simbólicas com fins reais de representação social. No campo da arte contemporânea, tal processo se dá pelo “auge de uma vontade democrática de dar voz e visibilidade aos privados de direitos, e de conectar a arte com um maior público” (FELSHIN, 1995, p. 10).

Parece oportuno atrelar a noção apreendida na expressão “privados de direitos” ao pensamento de “gentes comuns”, demonstrado por Célia Maria Antonacci Ramos (2009). A pesquisadora utiliza-se da consideração do geógrafo Milton Santos, para quem a cidade é um organismo vivo, e reflete: “a história se apresenta nas novas e pequenas coisas do cotidiano corriqueiro vivido pelas gentes comuns, verdadeiros autores da história atual” (RAMOS, 2009, p. 79). A autora ainda se reporta à colocação de Homi Bhabha (1998, p. 25), que diz que “as culturas ‘nacionais’ estão sendo produzidas a partir da perspectiva de minorias destituídas”.

Enxergando o despertar de consciência ou de inconsciência das minorias, Félix Guattari e Suely Rolnik (1999) utilizam o termo “processos de singularização” para designar os movimentos de protesto do inconsciente contra a subjetividade capitalística por meio da afirmação de outras maneiras de ser, outras percepções de si, pela capacidade de assumir sua subjetividade e, então, singularizar. São estratégias de resistência, processos de diferenciação, constituindo-se como recusa aos modos de manipulação e telecomando da máquina do sistema capitalista. Ao tratar das minorias e das possibilidades ou não de processos de singularização, os autores (1999) diz que os processos de marginalização - ou de minorização – atravessam todo o conjunto da sociedade, carregando, por um lado, uma visão miserável, de enfermidade. Por outro lado, representam potenciais ferramentas de transformação que podem servir para outros setores do campo social.

De suas formas terminais (prisões, manicômios, campos de concentração, etc) às formas mais modernistas (o esquadramento social), esses processos desembocam numa mesma visão de miséria, de desespero, de abandono à fatalidade. Mas esse é apenas um dos lados do que estamos vivendo. Um outro lado é o que faz a qualidade, a mensagem e a promessa das minorias: elas representam não só polos de resistência, mas potencialidades de processos de transformação, suscetíveis, numa etapa ou outra, de serem retomados por setores inteiros das massas (GUATTARI; ROLNIK, 1999, p. 75).

Tal pensamento entra em consonância com a colocação de Bhabha (1998, p. 20) ao debater as fronteiras, entendendo esses entre-lugares como fornecedores de espaço para a elaboração de estratégias de subjetivação. Estas últimas podem ser singulares ou coletivas. O

interessante é notar que elas iniciam novos signos identitários e inovações colaborativas e de contestação ao definirem a própria ideia de sociedade. Bhabha (1998) afirma que “é na emergência dos interstícios – a sobreposição e o deslocamento de domínios da diferença – que as experiências intersubjetivas e coletivas de *nação*, o interesse comunitário ou o valor cultural são negociados” (BHABHA, 1998, p. 20, grifo do autor). Desse modo, a produção de sentido nessas zonas fronteiriças pode ressoar um novo rumo contra a ordem dominante.

Ao(s) grupo(s) que Ramos (2009) categoriza como “gentes comuns”, apontado anteriormente aqui, pode-se ainda relacionar o conceito de *Multidão* em Hardt e Negri (2005). Estes dois últimos autores entendem *Multidão* como resultado “dos fluxos e intercâmbios globais” entre pessoas pelas fronteiras territoriais ou espaciais e virtuais que possivelmente construirão alternativas democráticas para enfrentar o *Império* – outro conceito destes mesmos autores, que surge a partir das discussões e reflexões acerca da globalização e que envolve questões de conquista de território por corporações transnacionais, nações ricas e instituições financeiras sem necessariamente o envolvimento neste ato, mas pelo exercício do *biopoder*⁴ e pela dedicação à construção da paz, embora seja uma paz gerada com base em mortes e sangue de outros.

Contraditoriamente, então, a ideia de *Multidão* estabelece relações com a possibilidade das “gentes comuns” verem

as redes, conexões e fluxos das quais a globalização se alimenta e pela qual é alimentada como um espaço para construir outros discursos de oposição ao Império, em que as pessoas deixam de ser dirigidas e passam a dirigir seus mundos e se lançam à inovação de ações, discursos e sociabilidades. [...] um modo de criar uma sociedade alternativa no mundo do Império, baseada em solidariedade daqueles que desejam lutar contra a exploração globalmente, se apoiando nos meios tecno-informacionais contemporâneos (MOITA LOPES, 2008, p. 321).

Utilizar os argumentos, as histórias que formam as “gentes comuns” significa observar a importância do “popular” que traz a relevo o cotidiano dos pobres, das minorias, dos excluídos, por meio da exaltação da vida de todos os dias (SANTOS, 2000). Nesses termos, a

⁴ A ideia de *biopoder*, trazida inicialmente por Michel Foucault, se relacionava com as reflexões sobre as práticas disciplinares, que se centravam no corpo como máquina, trabalhando em seu adestramento. O conceito se relaciona à gestão da vida como um todo, técnicas de poder sobre o biológico, que se tornam ponto central nas discussões políticas. Modificar o corpo, transformá-lo, aperfeiçoá-lo a fim de produzir conhecimento, saber sobre ele para melhor manejá-lo são objetivos centrais na questão do biopoder. Assim como a disciplina foi necessária na “domesticação” do corpo produtivo fabril, o biopoder foi também muito importante para o desenvolvimento do capitalismo, ao controlar a população e adequá-la aos processos econômicos, para que pudesse ser incluída, de forma controlada, nos aparelhos de produção capitalistas. É uma “lei” que normatiza, que utiliza diversos aparelhos (médicos, administrativos) para regular a vida.

experiência urbana cotidiana das margens se torna produto cultural realizado pelos próprios marginalizados.

A essas manifestações de produção cultural, é razoável relacionar o conceito da *dialética da marginalidade*, proposto e discutido por João Cezar de Castro Rocha (2004) em seu ensaio intitulado “Dialética da marginalidade: caracterização da cultura brasileira contemporânea”, publicado em Folha de S. Paulo, em que propõe uma nova forma de relacionamento entre as classes sociais.

Não se trata mais de conciliar diferenças, mas de evidenciá-las, recusando-se a improvável promessa de meio-termo entre o pequeno círculo dos donos do poder e o crescente universo dos excluídos. Nesse contexto, o termo marginal não possui conotação unicamente pejorativa, representando também o contingente da população que se encontra à margem, no tocante aos direitos mais elementares (ROCHA, 2004).

A arguição sustentada por Rocha (2004) é particularmente interessante porque elucida a interpretação da violência cotidiana convertida em força simbólica. Logo, aborda os mecanismos de exclusão social transformados em pungente produção cultural. Trata-se de uma definição da própria imagem dos residentes de favelas e periferias, tema sobre o qual desenrolam-se também diálogos contemporâneos em arte, com iniciativas de atuação de artistas em comunidades marginalizadas e sobre alguns assuntos relativos a elas. No entendimento do linguista Luiz Paulo Moita Lopes (2008), uma das questões que tem atravessado o pensamento de vários cientistas sociais no mundo atual se relaciona com a questão das histórias locais, que

reside na ideia de que as alternativas para a vida contemporânea não estão nas histórias globais universais que fazem a globalização, mas, ao contrário, estão, de fato, nas narrativas daqueles que são excluídos ou no seu conhecimento local, historicamente marginalizado na tentativa do ideal modernista de universalizar [...] Como ênfase em Moita Lopes (2006, p. 86), “as alternativas sociais [...] [estão] [n]as vozes daqueles colocados à margem: os favelados, os negros, os indígenas, homens e mulheres homoeróticos, mulheres e homens em situação de dificuldades sociais e outros, ainda que eu os entenda como amálgamas identitários e não de forma essencializada”. São essas epistemes das margens que podem abrir nossos horizontes (MOITA LOPES, 2008, p. 322).

Para o linguista (2008), bem como para sociólogos, geógrafos e críticos culturais, a discussão deve estar voltada às narrativas que emergem das margens, motivadas pela renovação, recriação e reconstrução dos *designs* globais, a fim de “exercitar” identidades

sociais alternativas para enfrentar o mundo como se apresenta. A heterogeneidade discursiva, conceito também de Moita Lopes (2008), propicia novos diálogos focados nas fronteiras, nas bordas das cidades e da sociedade. Afinal, a questão que recai é “a possibilidade de se produzir uma cultura de oposição no estágio do capitalismo em que vivemos, sobretudo na sua periferia” (FREIRE, 2011, p. 12).

Neste contexto, em que a cultura de massa produz indivíduos normalizados que seguem sistemas de hierarquia e de valores em esquemas dissimulados de submissão, espalhados em todos os níveis da produção e do consumo da sociedade, observar a capacidade de grupos minoritários tornarem-se singulares e de adotarem estratégias de oposição, de resistência a essa máquina de produção de subjetividade do capital é particularmente interessante. Guattari e Rolnik (1999, p. 50) afirmam que “todas as maneiras de existir de modo autêntico chocam-se contra o muro da subjetividade capitalística”.

Nesse caminho, chocando-se contra alguma instância da subjetividade do sistema capitalista, a arte contemporânea, de maneira geral, abriu-se “a um mundo plural e polissêmico, sem se deixar dominar ou estigmatizar, refutando normas do agir e do fazer, já bem distante das restrições disciplinares modernas” (CANONGIA, 2005, p. 11), ao contrário do que propusera Clement Greenberg - que a arte visual se restringisse exclusivamente ao que é dado na experiência visual.

Claramente, a arte tem se comprometido com as pessoas. A proposta artística da *arte ativista* reflete o interesse social e o engajamento político de alguns artistas, que adotaram temáticas sociais de determinados enfoques como assuntos de seus trabalhos. Os campos da *arte* e do *ativismo*, ressalta André Mesquita (2011), produzem experiências diversas, finalidade e processos que são particulares em seus meios de atuação. No entanto,

ao se aproximarem, ao lançarem ações que buscam enfrentar problemas e mecanismos de controle que penetram na vida contemporânea – e que agem sobre os nossos corpos e subjetividades - as qualidades mais potentes de ambos podem agrupar-se e criar experiências como um protesto coletivo, assim como uma rebelião em massa, uma agitação livre ou formas micropolíticas de resistência (MESQUITA, 2011, p. 42).

Nesta ordem, são postas as discussões sobre políticas raciais, sexuais e étnicas, a crise da AIDS nos Estados Unidos durante o governo do então presidente Ronald Reagan, questões ambientais e o imperialismo, bem como questões sobre processos identitários e o multiculturalismo. Essas propostas de discussão política no campo artístico têm sido enfaticamente consideradas desde a década de 1980. Elas revelam uma conexão com lutas

micropolíticas, em que se encaixam manifestações políticas, demandadas em parte pelo ativismo político de alguns artistas e grupos.

Quando se afirma que há uma conexão com essas lutas, a discussão se situa no nível do que Guattari e Rolnik (1999, p. 133) estabelecem: “a questão micropolítica é a de como reproduzimos (ou não) os modos de subjetividade dominante”. Isto é, o que se coloca aqui absorve a ideia guattariana de que a luta micropolítica parte de estratégias subjetivas de resistência ou de rejeição às formas de subjetividade sustentadas pela ordem capitalista que domina o social. Nessa direção, unem-se a inquietação, a tomada de consciência em relação à subjetividade dominante e o ativismo político nas iniciativas culturais demonstradas pela arte ativista.

Importante observar que a prática artística ativista tem sido feita notoriamente por meio da ação coletiva em diversas partes do mundo. Ricardo Rosas (2004) diz que os coletivos, em si, nada têm de novo. O autor (2004) apresenta uma perspectiva histórica de associações coletivas que

Já são uma tradição na arte, na literatura, que percorreu todo o século vinte, aqui como lá fora. Segundo o historiador de coletivos artísticos Alan Moore, seu ponto de partida foi logo após a Revolução Francesa, com os estudantes de Jacques-Louis David, os barbados, ou "Barbu", que formaram uma comunidade criativa que viria a ser chamada de Boêmia, espécie de nação imaginária espiritual de artistas -cujo nome provinha de uma nação de verdade e geraria a idealização do estilo de vida "boêmio"-, compondo um contraponto à academia oficial. Desde então, o fenômeno tem ocasionalmente se repetido ao longo da história da arte, como o Arts and Crafts na Inglaterra vitoriana, dadaístas, situacionistas, Fluxus, numa lista quase infinita de grupos dos mais diversos tipos. No Brasil, eles remontam ao século dezenove, com o grupo dos românticos em São Paulo, os grupelhos de poetas simbolistas, os modernistas da década de 1920, o grupo antropofágico, os concretistas nos anos 1950, o coletivo Rex de artistas na década seguinte, Nós3 e Manga Rosa na década de 1970, Tupi Não Dá, ou os mais recentes Neo-Tao e Mico, entre inúmeros outros (ROSAS, 2004, p. 7).

No Brasil, a mídia voltou a atenção para o fenômeno das práticas coletivas no ano de 2003, a partir da publicação da matéria intitulada *A explosão do a(r)tivismo* da jornalista Juliana Monachesi, no caderno *Mais!*, da *Folha de S. Paulo*. Segundo Monachesi (2003), crescia o número de coletivos em diversas partes do país que traziam influências dos situacionistas franceses e um *revival* da arte contestadora brasileira das décadas de 1960 e 1970. Para ela, os “novos grupos” brasileiros acreditavam “atacar a máquina da globalização

neoliberal, contra o desmanche das instituições culturais e contra o canibalismo da produção artística pelo sistema comercial” (MONACHESI, 2003).

A esse respeito, Henrique Mazetti (2008) diz que, como colocada na mídia, a arte coletiva de teor ativista ou sua interpretação como “*a(r)tivismo*” estava sendo oferecida “como um produto cultural de rebeldia inofensiva para leitores ávidos por ‘novas tendências’” (MAZETTI, 2008, p. 107). Rosas (2004, p. 7) critica a vã filosofia dos cadernos culturais de jornais acerca da prática coletiva artística no Brasil que apresentam o fenômeno como algo novo e “na moda”.

Henrique Mazetti (2008, p. 107), ao analisar coletivos brasileiros de arte e de ativismo, alerta para a dificuldade de se delimitar conceitualmente o fenômeno desse coletivismo, dada a heterogeneidade das atividades que podem ser enquadradas dentro de seu arcabouço. Ademais, o autor (2008) afirma que sintetizar o fenômeno do coletivismo como uma prática artística é igualmente problemático. Para fundamentar sua visão, Mazetti (2008) explica que alguns grupos mantêm uma relação mal resolvida com a arte institucional, ora criticando-a e buscando espaços para ultrapassá-la, ora dialogando e inserindo-se em galerias e exposições mais tradicionais. Já outros coletivos parecem nutrir uma concepção completamente distinta de arte – ligada à experimentação, à brincadeira e à descoberta, e não aos cânones da história da arte (MAZETTI, 2008, p. 108).

A noção de “coletivo”, obviamente, não deve passar pela obrigatoriedade do entendimento de que *todo* coletivo artístico tem pretensão política e/ou ativista. Sob a perspectiva de Mazetti (2008), essa afirmação é importante, pois o posicionamento crítico de muitos coletivos é oblíquo ou, até mesmo, ambíguo. “Por outro lado, existem coletivos cujas práticas concretas vão ao encontro do seu discurso contestador e o seu comprometimento social é claro – o que não implica sua eficácia” (MAZETTI, 2008, p. 109).

A conclusão de Mazetti (2008) é que, dadas as especificidades desses grupos autônomos em solo brasileiro, acondicionados sob a expressão “coletivos artísticos e ativistas”, “configura-se uma semi-caótica e desordenada variedade de grupos com distintos modos de ação e divergentes perspectivas quanto à arte e à política” (MAZETTI, 2008, p. 109). Em vez de alocar em categorias monolíticas, Mazetti (2008, p. 109-110) propõe que seria mais prudente, no entanto, apostar em estudos de caso específicos, capazes de distinguir as peculiaridades dos mais diferentes coletivos nacionais para compreender a pluralidade que os caracteriza.

Rosas (2004) firma, no entanto, algumas noções que unem, de algum modo, esses agrupamentos artísticos no Brasil.

O que diferencia a atual voga de movimentações coletivas no Brasil, são o caráter político de boa parte delas, assim como o uso que muitas fazem da internet, seja via listas de discussão, websites, fotologs e blogs ou simplesmente comunicação e ações planejadas por e-mail.

[...]

Se a tecnologia não é fundamento básico destes grupos para ações tipo hacktivism, net arte ou similares, é por meio dela, contudo, que se dá a dinâmica de ação e propagação das atividades destes grupos na vida real. Pois uma palavra-chave de todos estes coletivos é a colaboração. Espécie de *buzzword* atualmente, a colaboração, bem como termos irmãos como livre cooperação, comunidade, interação e rede são senhas para uma transformação que está se dando em escala global (ROSAS, 2004, p.7-8).

O que aqui é sustentado vincula-se à ideia de que alguns coletivos, tanto brasileiros como estadunidenses, agem tanto artisticamente quanto politicamente, assumindo, por vezes, um caráter militante. Esses grupos se unem pela vontade de ação e estabelecem suas relações em níveis de cooperação e colaboração mútua, tanto entre seus integrantes quanto com outros coletivos, artistas ou não-artistas que comunguem dos mesmos intuítos e pretensões políticas. Ainda que suas configurações possam destoar de uma pretendida linha única de criação e de expressão que visasse a definição de suas ações, tais demarcações não findam as possibilidades de atuação política a que esses grupos se propõem.

Nessa conjuntura, artistas e também não-artistas se agrupam em razão da afinidade de assuntos, níveis de simpatia e amizade ou pela vontade de trabalhar juntos, norteados pela similaridade ou pela diferença de suas experiências de vida. A participação de não-artistas em um coletivo abre percepções para outras áreas que não estão necessariamente conjugadas, mas passíveis de interligação e confluência.

No Brasil, os “coletivos” podem ser formados tanto por artistas quanto por ativistas ou por pessoas simplesmente interessadas em participar. Para a maioria, o que importa são as “ações”. Portanto, se por um lado, noções como “mobilização política”, “arte urbana” e “ativismo” se aplicam a esses grupos, por outro, eles não constituem propriamente uma forma de ativismo ou um movimento social ou artístico, embora possam eventualmente estar ligadas a movimentos diversos em função das ações realizadas. Precisamente, o que parece caracterizá-los é um “intervencionismo” que se dá em regime de impermanência, de contrato flexível, que se distancia de formatos associativos rígidos e também da conjuração da cristalização de uma linguagem e de um modo operativo (GONÇALVES, 2010, p. 4).

Mesquita (2011, p. 46) afirma que existe um contrato solidário entre estes indivíduos e que a junção de diferentes especializações e percursos pessoais dos integrantes de um grupo permite a criação de trabalhos que ampliam os limites de suas disciplinas e direcionam

assuntos, ações e diversas competências. Nota-se que, ao se aproximarem, os grupos, tanto no Brasil como nos Estados Unidos, assumem uma constituição heterogênea e descentralizada, dissimulando por vezes o caráter individual de cada artista, portanto, visando ao discurso de todos pela assunção de uma única voz para o coletivo.

Elizabeth Hess (1995) faz uma análise a respeito do grupo artístico estadunidense Guerrilla Girls, formado no ano de 1985 em meio a uma situação em que o sexismo dominava tanto o mundo da arte quanto o cenário político dos Estados Unidos.

No âmbito das artes, o Museu de Arte Moderna (MoMA), na cidade de Nova Iorque, abriu uma mostra internacional de pintura e escultura na primavera de 1985. Hess (1995, p. 312, tradução nossa)⁵ diz que “a exposição foi uma bomba para os padrões feministas; menos de 10 por cento das artistas eram mulheres e 100 por cento delas eram brancas”. A autora (1995) diz que, naquele momento, o mundo artístico estava encharcado por dinheiro e fama: havia os colecionadores de arte que gastavam dinheiro decorando seus apartamentos com as obras. Colecionar, então, era como uma opção nova de esporte.

Nessas condições, a arte estava sendo vendida, mas apenas as obras dos artistas homens. Hess (1995) coloca que, em contrapartida, a arte produzida pelas mulheres não era sequer exposta. Tal situação era reflexo das condições do mundo artístico naquele período, marcado por ser um dos mais sexistas momentos para as artes, como coloca uma das componentes do Guerrilla Girls em entrevista à autora.

No aspecto político,

A reação contra a mulher surgiu durante a formação da Nova Direita, uma solidificação de grupos religiosos e conservadores durante a era Reagan. A teórica antifeminista Phyllis Schlafly organizou uma campanha que conseguiu derrotar a Emenda dos Direitos Iguais, ao passo que especialistas da mídia alegremente anunciaram que o feminismo estava morto. Nancy Reagan definiu o tom para a vida doméstica na década de 1980 ao polir a prataria na Casa Branca. A sabedoria-retrô da época argumentava que o feminismo (para não mencionar o capitalismo) tinha se esquecido completamente das mulheres negras e, talvez ainda pior, as feministas eram sem graça (HESS, 1995, p. 313).

Este era o panorama político e artístico, que demandava reorganização e novas estratégias de ação para combater essas situações notoriamente sexistas, em que surgiu o coletivo Guerrilla Girls. As integrantes do grupo eram veteranas dos movimentos femininos e também artistas (HESS, 1995, p. 313) e, então, se propuseram a fazer algo diferente em

⁵ Esta e as demais citações de Elizabeth Hess (1995) são de nossa responsabilidade.

resposta ao cenário da arte e da política estadunidense do ano de 1985. “Nós queríamos ação, não conscientização”, diz uma das Guerrilla Girls ouvida por Hess (1995, p. 313).

Para tanto, o grupo tem utilizado a condição de anonimato para suas componentes, dada pelo permanente uso de máscaras de gorilas em suas cabeças em aparições públicas. No entanto, cada integrante assumiu um pseudônimo (sempre nomes de artistas famosas como Frida Kahlo e Romaine Brooks) e mantém secreta sua identidade real. Uma das Guerrilla Girls, em entrevista a Hess (1995, p. 308), assume que o uso da máscara chama a atenção do público e que, certamente, sem o adereço, ela não seria ouvida. Seu discurso sinaliza o fundamento de uma sociedade sexista e patriarcal, em que a mulher é desassociada de papéis de poder, retirada da condição de ser de comunicação. Ou seja, à mulher é negado o direito de ser ouvida.

Figura 3 - Máscaras de gorila sobre os rostos de algumas das integrantes do coletivo Guerrilla Girls.



Fonte: <<http://www.letmypeopleshows.com/post/5668627308/niborama-can-the-guerrilla-girls-evolve-in>>. Acesso em: 22 jan. 2013.

O coletivo empenha-se em ações que revelam a ausência ou pouca incidência de exposições de trabalhos executados por artistas mulheres e artistas negras em museus da cidade de Nova Iorque e na Europa, trazendo à vista determinantes sexismo e racismo que marcam as relações do excludente circuito expositivo de arte.

Logo quando decidiram unirem-se como um grupo, as Guerrilla Girls utilizavam panfletos simples com letras em negrito sobre papel branco, que sustentavam declarações polêmicas destinadas a informar e a incitar quem os lia. “Os pôsteres eram colocados no meio da noite (as próprias Girls colavam os cartazes, se certificando de que cada um estava

estrategicamente localizado) no SoHo e no East Village, onde inúmeras galerias e clubes haviam revitalizado a vizinhança” (HESS, 1995, p. 314). A autora (1995) ainda aponta que não era incomum que artistas solos colocassem cartazes pelas ruas. No entanto, os pôsteres do Guerrilla Girls eram inusitados porque continham declarações de um grupo que dizia com autoridade para um setor significativo da população artística que residia naqueles bairros.

Parte do apelo delas [das integrantes do grupo] residia precisamente nas perguntas que elas faziam, não só sobre a posição da mulher no mundo da arte, mas sobre a própria natureza da arte ‘política’. [...] Os pôsteres continuaram a aparecer, oferecendo uma crítica do mundo da arte que não estava disponível em lugar algum. Uma série empolgante de estatísticas sobre a arte demonstrou o que todos já sabiam, mas não gostariam de admitir: mulheres e artistas negras eram excluídas do sistema (HESS, 1995, p. 314).

Cabe, aqui, trazer a imagem de uma das primeiras obras do coletivo, também apresentada por Elizabeth Hess (1995, p. 315), de modo que se possa analisá-la melhor.

Figura 4 - Guerrilla Girls, sem título (*How many women had one-person exhibitions at NYC museums last year?*), 1985, Nova Iorque.

HOW MANY WOMEN HAD ONE-PERSON EXHIBITIONS AT NYC MUSEUMS LAST YEAR?

Guggenheim	0
Metropolitan	0
Modern	1
Whitney	0

SOURCE: ART IN AMERICA ANNUAL 1985-86

A PUBLIC SERVICE MESSAGE FROM **GUERRILLA GIRLS**
CONSCIENCE OF THE ART WORLD

Fonte: <<http://www.guerrillagirls.com/posters/museums.shtml>>. Acesso em: 9 nov. 2013.

Ao perguntar “Quantas mulheres tiveram exposição exclusivas nos museus da cidade de Nova Iorque no ano passado?” (“*How many women had one-person exhibitions at NYC museums last year?*”) e ao mostrar que apenas uma artista teve uma única mostra no Museu de Arte Moderna (“*Modern 1*”, como aparece no pôster) em contraste com os demais dados (“*Guggenheim 0*”, “*Metropolitan 0*” e “*Whitney 0*”), o grupo quis tornar explícita a exclusão

da mulher artista do circuito expositivo de arte daquela cidade. Em outras palavras, o coletivo buscou evidenciar o sexismo que atravessava também o mundo artístico. Essa condição machista fez com que as artistas não expusessem individualmente nos grandes museus em Nova Iorque.

É clara a intenção do grupo em estabelecer uma relação de papel público ao questionar o panorama de exclusão, evidenciada pelos dados exibidos em seu cartaz. Colhidos do catálogo anual 1985-1986 *Art in America*, estes dados serviram, então, como base para a “mensagem de serviço público” exercido pelo Guerrilla Girls, como sustenta a impressão “*a public service message [...] conscience of the art world*” que aparece no canto direito inferior do pôster em questão.

Os demais trabalhos do Guerrilla Girls revelam-se como ponto importante em termos de estratégia de ação e níveis de abordagem dos assuntos e múltiplos enfoques concernentes ao grupo. Suas obras direcionam-se especialmente a intervenções urbanas marcadas pela utilização de pôsteres e *outdoors* que têm ocupado espaços rotineiros dentro das cidades em que têm atuado, como foi possível notar anteriormente.

Outros grupos e artistas também utilizam o espaço citadino para fazerem acontecer suas obras (FELSHIN, 1995). O espaço público torna-se, então, razão e palco para a arte e suas manifestações, que passam pelo cunho identitário. Ao tratar dos distúrbios de identidade em tempos de globalização, Agier (2001) sugere que “os meios urbanos podem ser fatores de encadeamento ou reforço dos processos identitários. A cidade multiplica os encontros de indivíduos que trazem consigo seus pertencimentos étnicos, suas origens regionais ou suas redes de relações familiares ou extrafamiliares” (AGIER, 2001, p. 9). Significa dizer que a esfera pública constitui-se como um espaço fluido, heterogêneo, fragmentário, de negociações, de diversas formas de contestação e conflitos. Essas constatações partem da noção de uma cidade plural. A cerca deste espaço plural, Olivier Mongin (2009) traz a ideia de *pós-cidade*, sob o entendimento de que as dimensões daquele local vão além do espaço físico, sendo híbrido entre os modelos de cidade clássica e cidade de urbanistas e arquitetos, habitada por corpos múltiplos.

O urbano contemporâneo é, desse modo, um corpo plural. Na perspectiva tratada por Ramos (2009), a noção do espaço citadino estabelece também contato com o pensamento de Mongin (2009). Ramos (2009) enxerga a cidade em “Novos Tempos” segundo a concepção de Stuart Hall (2001), ao refletir sobre quais são os novos sujeitos e códigos que cruzam a cidade tanto nos planejamentos de sua administração, quanto na necessidade de sobrevivência diária, de conquista de território para morar, trabalhar, estudar, se divertir e manifestar.

Ramos (2009, p. 78) conceitua a cidade tal como é experimentada hoje como “um espaço geográfico que abriga [...] uma multidão multicultural com fins de comércio, serviços e lazer”. Entretanto, pontua que as cidades se diferem; não há nenhuma idêntica à outra, mas, ao mesmo tempo, são suficientemente parecidas. Devido a alguns fatores - obsolescência do trabalho rural e o conseqüente empobrecimento das cidades pequenas pela modernização da agricultura e dos serviços, por exemplo -, a autora explica que

as cidades passaram, nos últimos trinta anos, a receber uma grande aglomeração de pessoas e se transformaram no lugar da diversidade, do pluralismo cultural, do afrontamento [...] A cidade é hoje esse conjunto de pessoas, necessidades, privilégios e heranças históricas. É o lugar da imprevisibilidade. Novas situações são impostas ao cotidiano rotineiro da cidade “certitude” (RAMOS, 2009, p. 80).

As novas situações que ocorrem no espaço citadino podem revelar-se em diversos níveis, do político ao religioso, do científico ao artístico. Mesquita (2011) afirma que os grupos encontram na cidade as contradições que servem de material social e estético para seus projetos. O desejo de agir parte certamente da visão crítica que têm a respeito dos conflitos visíveis ou invisíveis acontecidos nesse campo plural de condições. “Observar e identificar rupturas que produzam reverberações simbólicas e discursivas, potencializando o trabalho artístico e a sua apropriação pelos movimentos sociais, além de aumentar o debate público e midiático sobre alguns assuntos são estratégias lançadas em muitas ações” (MESQUITA, 2011, p. 247).

Contra a permanência das múltiplas configurações do capitalismo contemporâneo, pluralizado em distintos âmbitos do social, provocando distorções de caráter ideológico, o protesto constitui-se como uma parte da luta (MESQUITA, 2011). A exemplo do emblemático movimento Diretas Já, que, no ano de 1984, reuniu um número expressivo de pessoas nas ruas da capital paulista, do movimento estudantil dos Caras Pintadas em favor do impeachment do então presidente Fernando Collor de Mello durante o ano de 1992, e dos protestos contra a reunião em Quito para a negociação da Área de Livre Comércio das Américas (ALCA) em 2002, também em São Paulo, essas manifestações revelam certo desgosto quanto à situação social e econômica, local e global (MESQUITA, 2011). São discursos e ações que se rebelam contra governos e práticas autoritárias, fervilhados pelo poder do povo e da ação coletiva.

Figura 5 - Faixa do protesto contra a reunião para a negociação da ALCA



Fotografia de André Ryoki. Fonte: MESQUITA, André. *Insurgências Poéticas: arte ativista e ação coletiva*. Annablume: São Paulo, 2011, p. 30.

Apesar de condições pontuais, estes discursos aparecem periodicamente atrelados a ações artísticas, imbuídas de significação política. A “luta” geralmente acontece em campos abertos, em locais públicos em vez de locações fechadas, comuns aos tradicionais circuitos de arte. O uso do espaço citadino denota forte ligação com os temas públicos, sendo palco para intervenções temporais, performances, exposições e instalações.

Nessa direção, Richard Meyer (1995) discute duas situações que combinam, nos Estados Unidos, vontade política – isto é, envolvimento com temas sociais – e força artística.

O coletivo-ativista norte-americano Gran Fury, que se autodescreve como “um bando de indivíduos unidos pela ira e dedicados a explorar o poder da arte para acabar com a crise da AIDS” (MEYER, 1995, p. 51, tradução nossa)⁶, criou alguns dos mais arrebatadores gráficos ativistas sobre a questão da AIDS de seus dias. A obra de maior impacto foi *Kissing Doesn't Kill (Beijar Não Mata)*, tanto pelo uso das estratégias comuns ao grupo – “a ‘mímica’ dos códigos do prazer capitalista e a sedução visual para capturar a atenção do espectador e direcioná-la para a [discussão a respeito da] crise da AIDS” (MEYER, 1995, p. 52) – quanto pela afirmação do “poder do desejo homossexual face a uma epidemia que se desenvolvia, insistindo que lésbicas e homens gays combatem os esforços da cultura de massa de tornar a sexualidade deles – seus corpos cheios de desejo – invisível” (MEYER, 1995, p. 52).

Kissing Doesn't Kill é construída com três imagens de três casais - um casal heterossexual, um casal de homens gays e um casal de lésbicas – se beijando, num só painel,

⁶ Essa e as demais citações de Richard Meyer (1995), apresentadas neste texto, são de nossa responsabilidade.

sob a frase “*Kissing Doesn’t Kill: Greed and Indifference Do*” (“Beijar Não Mata: Ganância e Indiferença, Sim”).

Figura 6 - Gran Fury, *Kissing Doesn’t Kill*, 1989-1990, Nova Iorque

KISSING DOESN'T KILL: GREED AND INDIFFERENCE DO.



Fonte: <<http://soulhospital.tumblr.com/page/35>>. Acesso em: 10 nov. 2013.

Esta obra sustenta a informação de que o beijo não é uma forma de transmissão do vírus HIV, ao contrário do que dava conta a difundida informação sobre a AIDS na época, de que a saliva era um provável fluido de transmissão e de que beijar um portador ou uma portadora do vírus era um modo de contágio, um “comportamento de risco” - típica expressão da época para expressar as ações que pudessem representar condição favorável à contaminação pelo vírus HIV. A má informação parece também ter levado a opinião pública a ignorar ou a ser indiferente com os que seriam dos “grupos de risco”: gays e lésbicas. No combate à indiferença, a obra sustentava também que a “indiferença mata”. No nível do trato pessoal, da convivência fraterna, do *importar-se* ou do *respeitar o outro*, o fato de ser indiferente com outrem é como uma morte social; faz com que o *outro* seja algo como uma *persona non grata*.

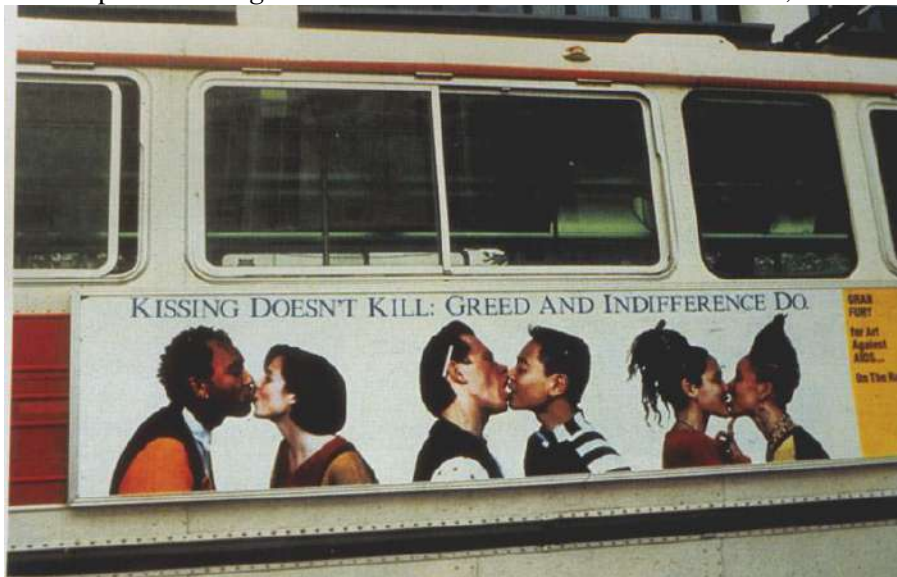
Kissing Doesn’t Kill emergiu numa época em que as ações governamentais dos Estados Unidos para resolver a crise da AIDS pareciam não funcionar efetivamente, embora o então presidente Reagan tivesse feito um discurso oficial sobre a síndrome no ano de 1987, seis anos após os primeiros casos de morte relacionados ao HIV naquele país⁷. Isto é, mesmo depois de dois anos de ter publicamente falado a respeito, parecia que o governo norte-americano permanecia em inércia em relação às ações que pudessem solucionar a crise epidêmica naquele momento. Tendo localizado “os principais fatores da crise da AIDS *não* na infecção pelo HIV, mas nas grandes forças sociais e nos círculos eleitorais – o governo, a cultura corporativa, o público em geral – que ignoram, permanecem em silêncio ou lucram

⁷ As estatísticas encontram-se em SHILTS, Randy. *And the Band Played On: politics, people, and the AIDS epidemic*. Penguin: New York, 1988, p. 597 (apud MEYER, 1995, p. 59).

com a pandemia” (MEYER, 1995, p. 52-53, grifo do autor), o Gran Fury redimensionou a discussão para o nível político e não apenas centrada na síndrome em si.

A obra havia sido criada para um projeto público de arte organizado no ano de 1989 simultaneamente com diversos leilões de arte contemporânea a fim de beneficiar a Fundação Americana de Pesquisa em AIDS (AMFAR). *Kissing Doesn't Kill* foi, então, instalada no exterior de ônibus da cidade de San Francisco, que fazia circular o discurso informativo acerca da pandemia. O painel ocupava um local destinado comumente à publicidade. Meyer (1995, p. 53) diz que a obra se tornou algo como um clássico ativista, sendo reproduzida diversas vezes tanto pela imprensa de massa quanto pela imprensa alternativa estadunidense. Talvez seu sucesso se deva ao deslocamento que faz da publicidade: em vez de um anúncio comercial, um assunto político posto num lugar incomum.

Figura 7 - O painel *Kissing Doesn't Kill* instalado num ônibus em 1989, São Francisco

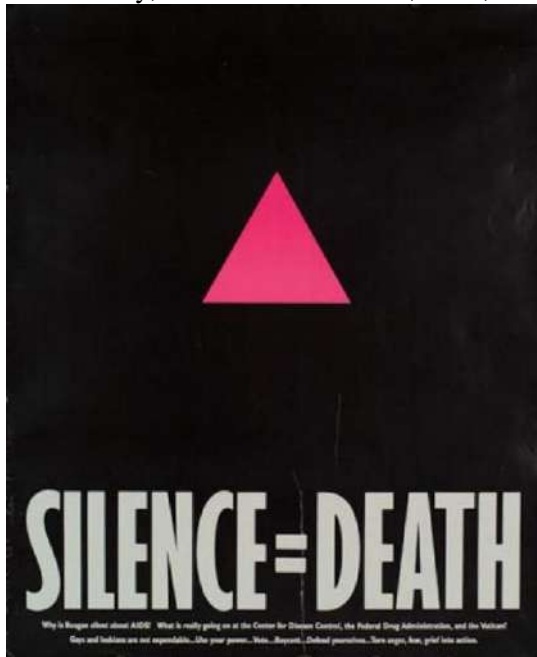


Fonte: <<http://creatingandrecreatinggranfury.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 10 nov. 2013.

A utilização dos meios de comunicação em seus diversos âmbitos constitui-se como uma das estratégias-chave da arte ativista. Assim, essa vertente artística tem sido executada, deslocando o sentido de uma das ferramentas de manutenção do capitalismo - a publicidade -, de modo a incitar o público, o espectador – os múltiplos transeuntes da grande cidade – a voltar-se um momento para determinado assunto mesmo que em um plano mínimo de consciência, de reflexão. Neste momento em que um objeto chama a atenção do transeunte e oferta-lhe informação para conscientização sobre determinado assunto, há uma suspensão do trato cotidiano, da sequência comum da vida para, então, incitar a tomada de consciência.

Também enfocando a crise da AIDS, o Gran Fury havia criado a peça *SILENCE = DEATH*, no ano de 1986, que argüia sobre a falta de qualquer pronunciamento do então presidente estadunidense Ronald Reagan sobre a doença, a qual havia matado cerca de 21 mil cidadãos americanos desde as primeiras mortes relacionadas à AIDS nos Estados Unidos em 1981⁸. A obra consistia em um pôster com os dizeres “SILÊNCIO = MORTE – Por que o silêncio de Reagan sobre a AIDS? O que de fato está acontecendo no Centro de Controle de Doenças, na Administração Federal de Medicamentos e no Vaticano? Gays e lésbicas não são descartáveis... Usem o seu poder... Votem... Boicotem... Defendam-se... Transformem raiva, medo, dor em ação⁹”, tendo sua tiragem (aproximadamente 2.000 pôsteres) colada em ruas e frentes de lojas da Baixa Manhattan no final de 1986 (MEYER, 1995, p. 60).

Figura 8 - Gran Fury, *SILENCE = DEATH*, 1986, Nova Iorque



Fonte: MEYER, Richard. This Is to Enrage You. In: FELSHIN, Nina. *But is it Art?: the spirit of art as activism*. Seattle: Bay Press, 1995, p. 60.

Meyer (1995, p. 60) explica que *SILENCE = DEATH* possuía um poder visual e um caráter místico devido ao uso irônico do triângulo rosa, que era a marca recebida pelos homossexuais aprisionados nos campos de concentração nazistas, combinado com o aviso forte sobre a morte. Conforme diz o autor (1995), essa combinação sumarizou a indignação gay em resposta à recusa de se falar abertamente sobre a AIDS. Deste aviso, decorre o

⁸ Sobre as estatísticas aqui descritas, ver nota de rodapé de número 8 na página anterior.

⁹ Tradução livre de “*SILENCE = DEATH – Why is Reagan silent about AIDS? What is really going on at the Center for Disease Control, the Federal Drug Administration, and the Vatican? Gays and Lesbians are not expendable... Use your power... Vote... Boycot... Defend yourselves... Turn anger, fear, grief into action*”.

entendimento de que a falta de ações que visassem melhorar a situação pública e de saúde dos portadores do vírus HIV, por meio de debates efetivos e medidas do governo que fossem de encontro às necessidades vivenciadas, levava à morte daquelas pessoas.

Segundo Meyer (1995), no ano de 1987 o grupo AIDS Coalition to Unleash Power (ACT-UP) uniu-se em prol do fim da crise da AIDS através da direta ação política. O coletivo se formou após uma palestra sobre a síndrome no Centro Comunitário de Lésbicas e Gays de Nova Iorque, feita em março daquele ano pelo dramaturgo Larry Kramer, em que ele avisava à plateia: “no ritmo que estamos indo, você poderia estar morto em cinco anos... Se o que você está ouvindo não te inflama raiva, fúria, ira e ação, [nós] não temos futuro na Terra” (apud MEYER, 1995). Após a discussão suscitada por Kramer, um encontro foi realizado em que cerca de 300 pessoas compareceram e formaram a ACT-UP (CRIMP et al., 1990, p. 27 apud MEYER, 1995, p. 61).

O ACT-UP apropriou-se, então, da imagem gráfica proposta em *SILENCE = DEATH* e a estampou em adesivos, *buttons*, camisetas e cartazes. Em junho de 1987, alguns integrantes do grupo fizeram uma manifestação em frente à Federal Plaza, localização da cidade de Nova Iorque onde estão situados prédios públicos, como o Departamento de Saúde. A intenção da expressão coletiva assentava-se em chamar a atenção para a crise epidêmica que assolava os Estados Unidos naquele momento sem claros diálogos por iniciativa do governo. Richard Meyer (1995) afirma que o significante poder de *SILENCE = DEATH* persistiu por longo tempo após as manifestações do ACT-UP. “Onde quer que o logotipo [o triângulo rosa e as palavras com letras maiúsculas] aparecesse no espaço público, também aparecia seu potencial para concentrar a atenção na pandemia” (MEYER, 1995, p. 61).

Figura 9 - Manifestação dos membros do ACT-UP usando camisetas com a estampa *SILENCE = DEATH*, junho de 1987, Nova Iorque



Fonte: MEYER, Richard. This Is to Enrage You. In: FELSHIN, Nina. *But is it Art?: the spirit of art as activism*. Seattle: Bay Press, 1995, p. 60.

SILENCE = DEATH tornou-se, então, algo como um logotipo da luta ativista para resolver a crise da AIDS nos Estados Unidos naquele tempo, sendo utilizado em diversos meios que não meramente o *banner* como havia sido primeiramente pensado. A inserção ou a reapropriação desses símbolos por outros canais de expressão e de comunicação demonstra a intensa conexão de seus assuntos com o social, bem como serve para confirmar a efetividade dos objetivos da obra em questão. Gerar o debate sobre a questão, na busca por respostas do governo que visassem melhorias referentes a tratamentos de saúde e percepção de que os portadores do vírus HIV deveriam ser tratados sem indiferença, parece ser o maior desses objetivos.

Ao tratar da inserção de obras da arte ativista em outros meios, é possível afirmar que algumas ações dessa vertente artística são direcionadas à *intervenção midiática*. Essa estratégia de ação pode se desdobrar em diversos meios de comunicação, seja infiltrando transmissões televisivas, seja utilizando espaços publicitários para expor obras etc. Em todos os casos, a intenção é de chamar atenção para uma causa social em que o coletivo ou os artistas responsáveis pela intervenção estejam envolvidos.

A arte ativista volta-se para a atuação também em eventos midiáticos, exibindo obras em *outdoors*, cartazes e placas com intuito de emitir mensagens que subvertam as intenções comuns destes suportes comerciais (FELSHIN, 1995, p. 10). Brian Wallis (1998, p. 8) pontua que “o uso de meios culturais [é administrado] na tentativa de efetuar mudança social”. Alguns dos trabalhos do Guerrilla Girls e do Gran Fury enveredaram-se por esta vertente.

Robert L. Pincus (1995) analisa os trabalhos em conjunto de David Avalos, Louis Hock e Elizabeth Sisco, realizados nos Estados Unidos no final da década de 1980, que direcionavam-se à falta de reconhecimento e de direitos de imigrantes ilegais, questionáveis assassinatos cometidos pela polícia de San Diego e a brutalização de mulheres.

Entre diversos trabalhos, os artistas desenvolveram pôsteres com a inscrição *Welcome to America's Finest Tourist Plantation* (“Bem-vindo à melhor *plantation* de turista da América”), afixados em uma centena de ônibus durante o mês de janeiro de 1988 na cidade de San Diego (PINCUS, 1995, p. 31). Como crítica direta à vida cívica daquela localidade, Avalos, Hock e Sisco propuseram uma relação dialógica entre o sistema agrícola de *plantation* que escravizou pessoas através da dominação econômica e a condição dos imigrantes ilegais contemporâneos.

Figura 10 - David Avalos, Louis Hock e Elizabeth Sisco, *Welcome to America's Finest Tourist Plantation*, 1988, San Diego



Fonte: <<http://obrag.org/?p=38390>>. Acesso em: 26 jan. 2013.

Conforme apresenta o autor (1995, p. 32), a inscrição presente na ação dos artistas parafraseia a sentença amplamente difundida *Welcome to America's Finest City* (“Bem-vindo à melhor cidade da América”), que saúda os turistas de San Diego. Com isso, os artistas subverteram a mensagem esperada de boas vindas com um choque simbólico por meio de palavras e imagens fortes referentes às duras condições vivenciadas por imigrantes ilegais na cidade. Três fotografias compõem a imagem de *Welcome to America's Finest Tourist Plantation*: um prato de comida sendo limpo, mãos algemadas e a presença imponente de um revólver, e um braço estendido com uma toalha em direção à porta cuja fechadura sustenta um pedido de serviço de quarto de hotel.

As relações de sentido são estabelecidas pelo entendimento das situações de exploração da mão-de-obra de turistas ilegais em restaurantes e hotéis, e da ação policial na zona de fronteira com o México. De acordo com um comunicado de imprensa feito pelos artistas, cujos trechos foram publicados em matéria de Hilliard Harper no jornal Los Angeles

Times¹⁰ no ano de 1988, “as leis de imigração tendem a negar espaço para o trabalhador em situação documental irregular enquanto, ao mesmo tempo, o espaço deles é claramente reconhecido pelas forças econômicas locais [...] Sem o trabalhador irregular, San Diego não poderia ter uma indústria de turismo”.

Tal declaração leva à compreensão da situação social que incita os artistas: imigrantes - cuja maioria é proveniente do México, dada a proximidade geográfica com a cidade de San Diego – não recebiam qualquer auxílio governamental como meio de facilitar a estadia legal nos Estados Unidos. Desse modo, passavam pelo constrangimento que ser ilegal acarreta (falta de direitos legais, submissão a empregos com cargas horárias exaustivas, baixos salários, o constante medo de ser deportado etc.). No entanto, no nível econômico, esses imigrantes não reconhecidos legalmente faziam funcionar parte da indústria do turismo de que San Diego cativava orgulho. Eram eles que trabalhavam como lavadores de pratos, ajudantes de cozinha, camareiras.... Em outras palavras, serviam como serviços básicos de manutenção da indústria hoteleira e de restaurantes ainda que fossem rejeitados pelo sistema legal.

A crítica dos artistas em *Welcome to America's Finest Tourist Plantation* reside, ainda, na ação da patrulha policial na fronteira entre Estados Unidos e México, demonstrada pela imagem central exposta no painel. A imagem – uma fotografia feita por Elizabeth Sisco (PINCUS, 1995, p. 33) - mostra parte do corpo de um policial, notado pelo revólver dentro do coldre, e duas mãos algemadas, supostamente de duas pessoas. Contrasta, assim, com as duas outras imagens laterais, que apresentam mãos “livres”, trabalhando, exercendo tarefas que sustentam a indústria do turismo de San Diego.

Esta obra levantou diversas importantes questões sociais, tendo gerado discussões e debates na época de sua realização, devido também à escolha pelo meio de divulgação utilizado pelos artistas. A mídia, incrustada no cotidiano, possui demasiados pesos simbólico e ideológico. De fato, os meios de comunicação se converteram em um dos principais instrumentos de construção social da realidade. Eles constroem certa dimensão de realidade, dando-lhe forma de narrativa e difundindo-a, convertendo-a em realidade na esfera pública, tanto pela criação de estereótipos, quanto pela propagação de discursos. A publicidade e a propaganda combinam estes dois últimos elementos e “estampam” a cidade com suas proposições de condições de vida humana e anúncios comerciais por vezes agressivos. É

¹⁰ Versão digital da edição do dia 7 de janeiro de 1988, disponibilizada no endereço: <http://articles.latimes.com/1988-01-07/local/me-33836_1_san-diego-tourist>. Acesso em: 12 de novembro de 2013.

inegável, então, o poder que a propaganda assume na sociedade ocidental. Marshall McLuhan (1979, p. 21) pondera:

Numa cultura como a nossa, acostumada a dividir e estilhaçar todas as coisas como meio de controlá-las, não deixa, às vezes, de ser um tanto chocante lembrar que, para efeitos práticos e operacionais, o meio é a mensagem. Isto apenas significa que as consequências sociais e pessoais de qualquer meio — ou seja, de qualquer uma das extensões de nós mesmos — constituem o resultado do novo estalão introduzido em nossas vidas por uma nova tecnologia ou extensão de nós mesmos.

Significativamente, a mídia torna-se suporte para obras de relações expressivas na arte. Acerca da intervenção midiática que *Welcome to America's Finest Tourist Plantation* exerce ao utilizar um espaço rotineiramente publicitário para ação artística, é válida a declaração de Louis Hock, feita no ano de 1988 em entrevista a Pincus (1995, p. 33): “nós queríamos reinterpretar o espaço comercial, que alcança um amplo público”. Igualmente válida se faz a consideração de David Avalos, na mesma entrevista citada, para quem a obra foi pensada para ser “um anúncio publicitário por si próprio” (apud PINCUS, 1995, p. 33).

Figura 11 - A fotografia da obra instalada na parte posterior de um ônibus na cidade de San Diego.



Fonte: <<http://visarts.ucsd.edu/faculty/louis-hock>>. Acesso em: 26 jan. 2013.

Avalos, Hock e Sisco optaram por fazer circular os cem pôsteres dessa sua obra nos ônibus da *San Diego Transit*, empresa de transportes daquela cidade, na ocasião de realização do *Super Bowl*, evento esportivo de grande relevância que atraiu o olhar fixo dos meios de comunicação daquela nação. Claramente, os artistas sabiam que o *Super Bowl* seria “um ímã

para a mídia massiva e autoridades locais, cuja atenção revelaria-se crucial para o cumprimento de suas ambições com o pôster” (PINCUS, 1995, p. 33). E, de fato, o autor (1995) aponta que a obra obteve resultados positivos nesse sentido. Uma centena de pôsteres se transformou em milhares de reproduções quando matérias de primeira página, acompanhadas de fotografias de *Welcome to America's Finest Tourist Plantation*, foram publicadas em diversos períodos do dia 7 de janeiro de 1988¹¹. No entanto, o “mais importante, o papel do imigrante ilegal na economia local e a solidez do cartaz foram debatidos através de editoriais, editoriais feitos por convidados e cartas para os editores dos jornais locais” (PINCUS, 1995, p. 33).

A obra dos artistas definiu as agendas jornalística e pública – isto é, pôs em debate os assuntos propostos por sua obra nas duas esferas citadas – a partir da crítica social que sustentava. Em outro plano, a ciência da magnitude do evento do *Super Bowl* demonstra um ponto-chave na estratégia da *intervenção midiática*. Além do desvio simbólico – em vez de uma peça publicitária, uma peça artística de questionamento e alerta social –, o estudo prévio da presença da mídia no local por onde circulariam repórteres e cidadãos que fariam repercutir a obra em diversas instâncias.

Contudo, o apelo visual, a agressividade e a grande quantidade de cartazes, *outdoors* e panfletos de publicidade que permeiam as cidades também estimulam a produção de arte no sentido de desconstruir o objeto publicitário e ressignificá-lo, como na ação *Não Propaganda*, do coletivo baiano Grupo de Interferência Ambiental (GIA). Na Quarta-Feira de Cinzas, último dia do carnaval, no ano de 2004, na cidade de Salvador, o grupo apropriou-se da multidão que comemorava a festividade para ativar a ação, que consistia em faixas e cartazes em branco¹². *Não Propaganda* abordava as questões relativas à voracidade da propaganda, especialmente durante épocas festivas, quando os espaços urbanos são inundados com material publicitário, colados em muros, placas e postes, contribuindo para a poluição visual. A ação adquiriu o formato de protesto, ainda em silêncio, advindo da ausência de mensagens inscritas nos suportes sustentados pelos “manifestantes”.

¹¹ Pincus (1995, p. 33) diz que a obra dos artistas teve repercussão nos jornais impressos *San Diego Union*, *San Diego Tribune* e *Los Angeles Times*.

¹² Lembramos, aqui, da sequência denominada “Encontro de um líder com o povo”, do filme *Terra em Transe* (1967), do diretor Glauber Rocha. Nessas cenas, durante um comício eleitoral, confundem-se passistas de escola de samba e manifestantes que portam cartazes em branco do tipo “picolé”, como os cartazes do GIA em *Não Propaganda*.

Figura 12 - Grupo de Interferência Ambiental. *Não Propaganda*, 2004, Salvador



Fonte: <<http://www.giabahia.blogspot.com.br/#!http://giabahia.blogspot.com/p/portifolio.html>>. Acesso em: 24 jan. 2013.

Ações efêmeras constituem-se como importantes veículos de arte, pois podem admitir participação do público ou chamar atenção dele devido à *performance*, fazendo com que o mesmo interaja com a proposta trabalhada. Diante disto, vêm à memória as proposições dos *Parangolés* (1964) de Hélio Oiticica, em que a participação do público se faz necessária para que a obra adquira sentido completo. Grande parte das ações artísticas realizadas contemporaneamente assume este nível de ligação com seus espectadores, também advinda da interpretação das obras.

A abordagem artística próxima das pessoas, do urbano, as linguagens de arte utilizadas com apropriação e desvio simbólico de instrumentos de comunicação mediam a participação do público. Segundo Carla Beatriz Melo (2011, p. 261, tradução nossa), “arte e ativismo fundem-se um ao outro de tal forma que muitas vezes tornam-se indistinguíveis, em vez de serem simplesmente justapostos a fim de fazer uma intervenção sobre a história e a instituição da arte”. Para a autora (2011), certamente há outras exceções acerca dessa postura, mas o “ativismo” - como ela chama o entrelace entre *arte* e *ativismo* - parece reviver a elogiada e atacada “utópica” urgência que os artistas têm tido, não só para fazer desaparecer as fronteiras entre arte e vida, mas também as barreiras entre ricos e pobres, a partir de uma posição de sujeito marcadamente distinta em relação aos seus antecedentes históricos.

Nessa distinta perspectiva, o questionamento sobre as representações culturais e a preocupação com as novas e remanescentes configurações do poder constituem uma nova atitude artística, bem como uma nova resposta de entendimento e percepção de suas

proposições. Para tanto, estes artistas, organizados ou não em coletivos, voltam-se para a pesquisa das situações adversas que os concernem e levam a trabalhar a respeito. Felshin (1995, p. 11) analisa que “se a forma que essas atividades assumem é permanente ou não-permanente, o processo de criação é tão importante quanto sua manifestação visual ou física”.

Em 2004, o coletivo paulista Contrafilé¹³ participou da *Zona de Ação*¹⁴, evento realizado pelo SESC de São Paulo que consistia numa espécie de laboratório de investigação, reflexão e ação coletiva no espaço urbano, de modo que projetos fossem criados para contemplar as cinco zonas da capital paulista - norte, sul, leste, oeste e centro. Os grupos de arte *A Revolução Não Será Televisionada*, *BijaRi*, *C.O.B.A.I.A.*, *Frente 3 de Fevereiro* e *Grupo de Arte Callejero* com participação do ativista Brian Holmes, dos teóricos Suely Rolnik e Peter Pal Pelbart também participaram do evento, tendo criado diversas intervenções no espaço citadino.

O Contrafilé optou por desenvolver seu trabalho na zona leste embora tivesse pouca ou nenhuma relação de afinidade ou vivência na região, segundo Mesquita (2011, p. 248). Fernando do Nascimento Gonçalves (2010, p. 7) afirma que “curiosamente, no início, o grupo diz ter tido resistência para trabalhar com esta parte da cidade, que lhes era totalmente desconhecida. Questionando esse sentimento, o grupo compreendeu que provavelmente se tratava de algo mais do que a simples distância”. O coletivo notou a presença de fronteiras sociais e econômicas, distâncias visíveis e invisíveis que serviram de pauta de discussão sobre os motivos e angústias em realizar seu deslocamento do centro a Itaquera, periferia na zona leste, ou a possibilidade de transformar essa situação conflituosa em algo material. O grupo ainda realizou “Assembléia Pública de Olhares” com lideranças locais da zona leste de São

¹³ O Contrafilé é um grupo de investigação e produção de arte formado em São Paulo no ano 2000, que utiliza a experiência cotidiana na capital paulista para desenvolver ações preocupadas com as questões urbanas e políticas, misturando “questões artísticas de modo a intensificar a potência estética das ações” (GONÇALVES, 2010, p. 7).

¹⁴ Em 2004, durante dois meses, o projeto aconteceu nas 5 zonas da cidade de São Paulo (norte, sul, leste, oeste e centro) e todo o seu processo foi apresentado na Galeria Sesc Paulista, uma exposição que se transformou de acordo com as pesquisas desenvolvidas pelos grupos. Na zona sul, *A Revolução Não Será Televisionada* junto à *Frente 3 de Fevereiro* desenvolveu o projeto *RACISMO POLICIAL: Quem Policia a Polícia?*, sobre o qual trataremos na seção seguinte. Nesse projeto, os grupos trabalharam com levantamento de dados, mapeamentos, entrevistas, intervenções junto à comunidade, tensões e confrontos diretos com a polícia; na zona oeste, o *BijaRi* desenvolveu o projeto *ESTÃO VENDENDO NOSSO ESPAÇO AÉREO*, mostrando o Largo da Batata na mira da especulação imobiliária: a população local e seus hábitos serão removidos, trocados por espaços "revitalizados" e excludentes, cumprindo os interesses do capitalismo global integrado; na zona norte, o *C.O.B.A.I.A.* criou o *CONSTRANGIDO* na Rodoviária do Tietê e no Fórum Cultural Mundial. O grupo se colocou em diversas situações de constrangimento público, revelando os fluxos dos sujeitos contemporâneos relacionados ao controle político: “O QUE VOCÊ PREFERE: SE VER OU QUE EU TE VEJA?”; do alto de um edifício da Av. Paulista, região central, o *Grupo Arte Callejero* lançou mais de 1.500 soldadinhos de plástico presos em pequenos paraquedas amarelos, carregando mensagens que sintetizavam a experiência do grupo argentino junto aos outros grupos e sua relação com a cidade de São Paulo. Informações coletadas no site da *Zona de Ação* disponível em: <<http://www2.sescsp.org.br/sesc/hotsites/za/index2.htm>>. Acesso em: 21 de dezembro de 2013.

Paulo, SESC Itaquera durante o mês de junho de 2004, a fim de compreender e discutir os espaços em que existem essas “catracas” que, em certa instância, atravancam subjetivamente ou fisicamente o fluxo na cidade.

O grupo propôs a ação *Programa para a Descatracalização da Própria Vida* numa tentativa de tornar a vida mais simples, sem tantos entraves. Na página do Contrafilé na internet ¹⁵, o grupo sugere algumas questões motivadoras que parecem ter guiado a proposição: “Por quantas catracas passamos diariamente? Por quantas não passamos, apesar de termos a sensação de passar?”.

Como forma de concretizar a ação, o Contrafilé instalou anonimamente uma catraca, adquirida em um ferro-velho da zona leste, em um pedestal no Largo do Arouche que anteriormente abrigara o busto do escritor Guilherme de Almeida. A intervenção, intitulada *Monumento à Catraca Invisível*, estabeleceu a catraca como signo revelador do controle biopolítico, através de forças visíveis e/ou invisíveis que ocupam a cidade, bem como “interroga o espaço dos monumentos históricos da cidade, frequentemente abandonados e quase nunca ressignificados pelas pessoas” (MESQUITA, 2011, p. 249).

Figura 13 – Contrafilé, *Monumento à Catraca Invisível*, 2004, São Paulo



Fonte:

<<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=653277218016636&set=a.653276568016701.1073741831.640633579281000&type=3&theater>>. Acesso em: 21 dez. 2013.

¹⁵ Página do grupo na internet disponível em: <<https://www.facebook.com/grupocontrafile>>. Acesso em: 21 de dezembro de 2013.

Essas forças visíveis podem ser entendidas como as “catracas” que impedem o deslocamento físico das pessoas, as ruas, avenidas, estradas com trânsito difícil. Já as forças invisíveis constituem as “catracas” raciais, sociais e históricas que dificultam a vida de outras maneiras. O título da intervenção aponta para as forças invisíveis que circulam o espaço urbano, simbolizando as diversas formas de controle social.

Em *Monumento à Catraca Invisível* foram concentradas pesquisa e ação com potência estética que desregularam a “certitude” da cidade tanto no sentido visual quanto no campo do sensível. Isto é, “implantaram” algo novo no cenário social, se apropriando de um objeto que pudesse transparecer as inquietações, as angústias e os desejos dos artistas que fizeram a obra, estando vinculados às questões sociais da cidade e de sua população.

Com a repercussão da intervenção na mídia¹⁶ diante da condição anônima e da situação quase misteriosa que circundavam a obra e, posteriormente, da assunção da autoria pelo grupo¹⁷, a construção do Contrafilé se tornou algo como um ícone, tendo reverberado em diversas instâncias. A catraca invisível foi apropriada de diversas maneiras¹⁸ desde a sua instalação no Arouche: ela foi tema da redação do Vestibular USP 2005, realizado pela Fuvest¹⁹; foi também símbolo do protesto de estudantes contra o vestibular e suas taxas de inscrição como forma de acesso à universidade, símbolo do Movimento Passe Livre em Florianópolis em 2004, em São Paulo e na cidade de Joinville, Estado de Santa Catarina durante os protestos que marcaram o ano de 2013. A catraca ainda foi apropriada como *slogan* de campanha do banco Itaú que propunha a prestação de serviços “descatracalizados” no começo do ano de 2005.

Essa apropriação disseminada rendeu ao *Monumento* grande nível de expressão e de visualização, ainda que não intencional em alguns momentos. Esse uso da mídia e de seus desdobramentos e, também, a apropriação por outros movimentos sociais serviram para que a obra embasasse discussões acerca das questões que propunha e outras negociações e propagações na sociedade. Joana Katz, integrante do Contrafilé, em entrevista a Mesquita (2011, p. 250), diz ter percebido que “as reapropriações de um símbolo pelos diversos atores

¹⁶ Sobre o assunto, a *Folha de S. Paulo* publicou uma matéria no dia 4 de setembro de 2004 sobre uma catraca invisível ocupar lugar de estátua no Arouche. Disponível em: <<http://acervo.folha.com.br/fsp/2004/09/04/15//5270359>>. Acesso em: 21 de dezembro de 2013.

¹⁷ Em nota publicada também publicada em *Folha de S. Paulo*, o Contrafilé assume a autoria da intervenção. Disponível em: <<http://acervo.folha.com.br/fsp/2004/09/04/15//5270359>>. Acesso em: 21 de dezembro de 2013.

¹⁸ As imagens e informações sobre as apropriações e desdobramentos da catraca invisível estão disponíveis na página do Contrafilé em: <<https://www.facebook.com/media/set/?set=a.653276568016701.1073741831.640633579281000&type=3>>. Acesso em: 21 de dezembro de 2013.

¹⁹ Disponível em: <http://vestibular.uol.com.br/redacao/fuvest_temas/fuvest05.jhtm>. Acesso em: 22 de dezembro de 2013.

sociais contribuíram para a construção de um discurso alternativo sobre o fato social” em que o ativismo do grupo se insere. Gonçalves (2010) também nota esse fator na intervenção do Contrafilé:

Chama atenção no caso da “catraca” esse caráter de contágio próprio das ações de intervenção urbana, em que a experiência de comunicação não se reduz à mediação dos fatos, mas consiste em um complexo processo que vai da produção coletiva de uma ação e de sua transformação em “imagem” a suas diferentes formas de propagação e apropriação (GONÇALVES, 2010, p. 8).

O *Monumento à Caraca Invisível* é como “um trabalho de cartografia conceitual e discursiva, mas é também a expressão de uma mídia tática que se apropria criticamente dos fatos para fortalecer o seu poder simbólico, transformando-se em ação orientada e replicada na esfera do ativismo” (MESQUITA, 2011, p. 250). O autor (2011) se refere ao trabalho de estudo, pesquisa, coleta de informações, rede de discussões que foram feitos a fim de elaborar a ação. De mesmo modo, se refere à noção de que a veiculação da intervenção na mídia pudesse servir como instrumento de participação e inclusão dos assuntos propostos pelo *Monumento*.

As ações e perspectivas discutidas nesta seção, construídas em solos americano e brasileiro, traçam caminhos entre arte e política que se cruzam e produzem efeitos sociais devido à potência estética que sustentam e, por vezes, integram à ação ativista. Gonçalves (2012) conclui que, no Brasil, as ações de arte e ativismo são produzidas num interstício entre os modelos de “arte política” e de ativismo, formando um composto onde o político encarna o poético e vice-versa e onde uma instância não é reduzida à outra, mas juntas produzem variações de uma e de outra. “Mas esse interstício não precisa ser pensado necessariamente como um híbrido no sentido de uma mistura que esse termo tem nos estudos culturais, mas como um jogo de variações das diferentes dimensões do campo político” (GONÇALVES, 2012, p. 190). A colocação do autor (2012) sugere um enlace entre a arte e o político sem que haja depreciação de alguma das partes em seus efeitos e desejos de mudança social. Sobre a função da arte, Katz afirma que

a função social da arte é transformar as formas de representar, de apresentar e simbolizar a realidade. Transformar as formas de pensar só faz sentido se a arte se inscreve de fato no tecido social. A política e a arte não estão separadas uma da outra. O símbolo só tem potência política se tiver potência estética, e vice-versa (KATZ apud MESQUITA, 2011, p. 250).

A definição de Katz sobre o papel da arte e de seu entrelaçamento com o político se aproxima da oportuna colocação de Miguel Chaia (2007, p. 30), trazida na epígrafe desta seção, para quem as “resistências artísticas identificam-se com resistências políticas”. Nessa direção, é trazida a reflexão discursiva acerca das proposições artísticas elaboradas pelo coletivo paulista Frente 3 de Fevereiro, que aparecem unidas a questionamentos sociais e raciais do Brasil.

3 FRENTE 3 DE FEVEREIRO: CARTOGRAFIA DO COLETIVO

A Frente 3 de Fevereiro (F3F) se intitula como um grupo de pesquisa e intervenção artística sobre o racismo na sociedade brasileira, formado por artistas plásticos, cineasta, historiador, designer gráfico, músicos, socióloga, dançarina, advogada, cenógrafo e atores (FRENTE 3 DE FEVEREIRO, 2006). O Grupo é composto por Achilles Luciano, André Montenegro, Cássio Martins, Cibele Lucena, Daniel Lima, Daniel Oliva, Eugênio Lima, Felipe Brait, Felipe Teixeira, Fernando Alabê, Fernando Coster, Fernando Sato, João Nascimento, Julio Dojcsar, Maia Gongora, Majoi Gangora, Marina Novaes, Maurinete Lima, Pedro Guimarães, Roberta Estrela D'Alva e Will Robson.

O Coletivo surgiu no ano de 2004, a partir de uma primeira mobilização deste Grupo com um fato: na cidade de São Paulo, o jovem negro Flávio Sant'Ana, confundido com um assaltante, foi assassinado pela Polícia Militar do Estado de São Paulo, no dia 3 de fevereiro de 2004. Flávio participava do ciclo de amizade dos que viriam a se tornar integrantes do Coletivo, de modo que tal dado de realidade se tornou ponto de interesse para aquele grupo no momento em que o evento foi caracterizado como a denúncia de uma contradição social: a morte de Flávio suscitava a cotidiana tipificação do negro como “suspeito”, como “ameaça”. A partir deste evento, que foi narrado pela mídia nacional²⁰ na época de seu acontecimento, o grupo atentou-se ao tratamento que o tema recebia nos veículos de comunicação, notando que o dado racial, no sentido de ter sido um crime com fundamentos racistas, esvaía-se das notícias veiculadas, sendo substituído pelo dado de assassinato como “mais um caso de violência” (FRENTE 3 DE FEVEREIRO, 2006, p. 8). Caracteriza-se, então, este como o ponto inicial de ação deste Coletivo com a finalidade de racionalizar o evento do assassinato de Flávio.

Desde então, a Frente tem se organizado a fim de associar o legado artístico à luta contra a discriminação racial a partir de novas estratégias de resistência e de interação com o espaço urbano (FRENTE 3 DE FEVEREIRO, 2006). O Coletivo tem planejado e executado suas ações para combater e questionar o racismo que se manifesta em diversos âmbitos da sociedade brasileira e em diversos níveis. Para tanto, a F3F tem utilizado objetos, imagens,

²⁰ Algumas das publicações jornalísticas sobre o assassinato de Flávio Sant'Ana podem ser lidas nos seguintes endereços: <<http://www.estadao.com.br/arquivo/cidades/2004/not20040207p11498.htm>>, <<http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT678129-1666,00.html>> e <<http://acervo.folha.com.br/fsp/2004/02/09/15/>>. Acesso em: 12 de dezembro de 2012.

registro fonográfico e intervenções urbanas²¹, entre outros elementos, em prol da função política que o grupo assume. Suas ações circulam pelas noções de *monumento* e de *intervenção midiática* que surgem de condições sociais da própria cidade. O uso do espaço público para realização de suas manifestações artísticas denota intenso diálogo com as questões raciais e sociais que se desenvolvem na cidade. Dito de outra forma, as ações do coletivo transitam entre manifestos sociais e ações artísticas de temática contra o racismo com o foco direcionado para o espaço urbano justamente por se relacionar com ele e questioná-lo, bem como às relações sociais ali estabelecidas.

Tendo este escopo e urgindo por uma “resposta” à morte de Flávio Sant’Ana pela Polícia Militar (PM) do Estado de São Paulo, os integrantes da Frente 3 de Fevereiro construíram o *Monumento Horizontal* no local exato do assassinato do jovem, dois meses após sua morte. Esta intervenção configurou-se como a primeira ação do Coletivo, um ato simbólico em que a família do jovem assassinado e representantes de outros grupos comprometidos com a mesma luta política também participaram. O *Monumento Horizontal* marcou o enterro simbólico de Flávio por meio da construção de uma lápide, que estampava um corpo delineado – ao modo como é representado em ocorrências policiais – sobre uma placa com as informações acerca daquela morte (DOSSIN, 2009).

²¹ A fim de conceituar o que são as intervenções urbanas, André Mesquita (2011, p. 206) assevera: “Como uma alternativa de ação concreta e espontânea no espaço físico, indo muitas vezes em oposição aos rótulos, convenções ou regras definidas pelas instituições artísticas, a intervenção urbana problematiza o contexto em que é realizada, questiona a autonomia do trabalho de arte, se relaciona e dialoga ou responde de diversas formas ao entorno, a uma situação social ou a uma comunidade”. Nesse sentido, a Frente 3 de Fevereiro realiza ações que ocupam momentaneamente alguns espaços públicos, buscando mudanças nas situações às quais se direcionam as manifestações.

Figura 14 - Frente 3 de Fevereiro, *Monumento Horizontal*, 2004, São Paulo



Fonte: <<http://casadalapa.blogspot.com.br/2009/02/frente-3-de-fevereiro-monumento.html>>. Acesso em: 15 dez. 2012.

Conforme afirma a F3F em seu site²², *Monumento Horizontal* foi “uma ação para lembrar os muitos Flávios que são executados pela polícia de São Paulo”. O anseio de que se perdurasse a presença e a lembrança do ocorrido naquele local é nítido, assim como o senso de denúncia do que o Coletivo viria a classificar como “racismo policial”. Este último, então, reflete-se não apenas no evento de Flávio Sant’Ana, mas configura-se como ato constante da corporação policial.

É preciso, antes, pensar na violência cotidiana exercida por órgãos do Estado – judiciais e não judiciais - sobre os setores mais vulneráveis da população (BATISTA, 2003a, p. 56), constituídos atualmente pela jovem massa urbana marginalizada. Posto de outra maneira, é possível afirmar que os atos violentos da polícia são dirigidos preferencialmente a jovens negros e pobres que moram nas periferias das cidades brasileiras.

Essa população marginal, que reside hoje nas periferias, vive a expressão e a cristalização de um projeto de urbanização que, em linhas gerais, segue os processos econômico-sociais em curso. Vera Malaguti Batista (2003a, p. 38-40) nota que, assim como

²² A fonte desta informação é o site do Coletivo, disponível no endereço eletrônico que segue: <www.frente3defevereiro.com.br>. Ao longo do texto, trataremos da mesma fonte eletrônica sem, no entanto, nos reportarmos diretamente com o endereço, tendo já aqui firmado tal dado.

as reformas urbanísticas de Haussmann em Paris no período pós-Revolução Francesa interferiram, desarticularam e desmontaram os cenários das lutas e da Comuna de Paris, no Brasil foi criado o “Haussmann tropical” (BENCHIMOL, 1990 apud BATISTA, 2003a, p. 39). Segundo Batista (2003a), no começo do século XX, empreendeu-se no Brasil um conjunto de mudanças urbanas, baseadas em exigências de ordem sanitária e da circulação urbana, inspirados no modelo de Paris como metrópole industrial. Essas alterações do espaço urbano serviam a dois campos: ao lado do progresso, da civilização e da regeneração e ao outro lado da cidade suja, doente e atrasada.

Institui-se o “bota-abaixo” e surgem os deserdados da urbe renovada. Uma grande força segregadora se articula através de um conjunto notável de obras e regulamentações jurídicas, executadas nos moldes de uma operação militar. [...] A urbanização do Rio de Janeiro (e do Brasil) é o retrato fiel de sua visão de cidadania: a exclusão permanente das classes subalternas (BATISTA, 2003a, p. 40).

A autora (2003a) localiza sua análise na cidade do Rio de Janeiro; no entanto, suas colocações podem ser direcionadas para o âmbito nacional. Desse modo, compreende-se como a urbanização e a constituição de grande parte das cidades brasileiras segrega a população mais vulnerável: excluindo, gentrificando. Expulsa-se, então, esse contingente – classes subalternas que seriam descartáveis caso não interessasse à máquina que trabalhassem e consumissem - dos centros das cidades para as regiões periféricas.

À gentrificação, soma-se o ponto de vista das elites brasileiras que enxergam as massas urbanas de trabalhadores, em sua maioria negros, vivendo nos morros, como contingentes perigosos (BATISTA, 2003a, p. 36). O *medo branco* impera neste sentido. Isto é, o receio que as elites têm de que essa massa negra rebele-se. Este *medo branco* surgiu também a partir da situação escravista que, obviamente, “criou” cidades potencialmente negras, constituídas de escravos e libertos, como era a cidade do Rio de Janeiro no fim do século XIX. Segundo Batista (2003b, p. 36), “no censo de 1849, o Rio de Janeiro tem a maior população escrava urbana das Américas. A preocupação com a segurança se traduz em todos os níveis”.

Ainda de acordo com a autora (2003a), a elite brasileira contemporânea herdou a preocupação com a segurança que afligia as elites do século XIX. Um medo constante de que algo – um inimigo determinado -, a qualquer momento, pode atingir a propriedade e a integridade física da burguesia. Atualmente, os meios de comunicação ajudam na construção do estereótipo desse novo inimigo interno, que se veste de determinada forma, ouve um

específico tipo de música, apresenta-se de certa maneira, transitando pela cidade sendo sempre uma ameaça em potencial.

A mídia se encarrega de esculpir o novo inimigo público número um [...], que reproduziria táticas de guerrilha, já que se difundiu que em algum momento da história ele se cruzou na prisão com a militância de esquerda. [...] a disseminação do medo e da sensação de insegurança diante de um Estado corrupto e ineficaz vai despolitizando as massas urbanas brasileiras, transformando-as em multidões desesperançadas, turbas linchadoras a esperar e desejar demonstrações de força. [...] O estereótipo do bandido vai-se consumando na figura de um jovem negro, funkeiro, morador de favela, próximo do tráfico de drogas, vestido com tênis, boné, cordões, portador de algum sinal de orgulho ou de poder e de nenhum sinal de resignação ao desolador cenário de miséria e fome que o circunda. A mídia, a opinião pública destacam seu cinismo, a sua afronta. São camelôs, flanelinhas, pivetes e estão por toda parte, até em supostos arrastões na praia. Não merecem respeito ou trégua, são os sinais vivos, os instrumentos do medo e da vulnerabilidade, podem ser espancados, linchados, exterminados ou torturados. Quem ousar incluí-los na categoria cidadã estará formando fileiras com o caos e a desordem, e será também temido e execrado (BATISTA, 2003a, p. 35-36).

Ainda, a cobertura midiática sobre a vida da população marginalizada favorece o entendimento de que se vive uma constante guerra nos morros e favelas. Os conteúdos de reportagens e matérias jornalísticas sobre essas comunidades raramente estão desassociados de assuntos relativos ao tráfico de drogas e à criminalidade. “A cultura, o esporte, a economia e as dificuldades cotidianas enfrentadas pelos moradores desses locais aparecem muito pouco em jornais e revistas, especialmente quando se considera o imenso número de reportagens e notas sobre operações policiais, tiroteios, invasões, execuções etc” (RAMOS; PAIVA, 2007, p. 77). Nota-se, então, um favorecimento à imagem degradante do morador da periferia das cidades brasileiras. Pela opinião pública, construída também pelos meios de comunicação, este morador da zona periférica é tido como algo a ser temido, suspeito em potencial, podendo ser considerado como menos que humano; é, pois, algo como um ser demonizado.

Esse indivíduo demonizado é instrumento do medo midiático e objeto final descartável, passível de ser executado em diversos níveis – na carne e no trato social - e pelas diversas instâncias do sistema de justiça penal. Analisando o sistema de controle social em que se vive, cujo marco é o genocídio dessa população marginalizada, Batista (2003b) afirma que

Na atual conjuntura da revolução tecno-científica, observamos o enfraquecimento do Estado com o colapso das políticas públicas, o aumento

do desemprego e do subemprego, o rebaixamento dos salários e da renda per capita. Todo esse quadro neoliberal atinge níveis ainda mais dramáticos na marginalização profunda das classes urbanas. Estas massas urbanas empobrecidas num quadro de redução da classe operária, de pobreza absoluta, sem um projeto educacional, sem condições sanitárias, sem moradia, são a clientela de um sistema penal que reprime através do aumento de presos sem condenação, dos fuzilamentos sem processo, da atuação constante dos grupos de extermínio (BATISTA, 2003b, p. 102).

A descrição, feita pela autora (2003b), do estereótipo desse novo inimigo e de sua construção pela mídia, e sua análise do panorama do sistema de controle social servem aqui para entender o perfil das vítimas da letalidade violenta. Diversas pesquisas (BATISTA, 2003a; WAISELFSZ, 2012; CERQUEIRA; MOURA, 2013) têm apontado que esse inimigo abatido é pobre e negro.

Daniel Cerqueira e Rodrigo Moura (2013), em um dos estudos mais recentes que relacionam as mortes de negros no Brasil com o racismo, afirmam que, “em termos proporcionais, para cada homicídio de não negro no Brasil, 2,4 negros são assassinados, em média” (CERQUEIRA; MOURA, 2013, p. 3)²³. Em outras palavras, enquanto a taxa de homicídios de negros no Brasil é de 36 mortes por 100 mil negros, a mesma medida para os “não negros” é de 15,2 (IBGE, 2010). Acerca da perversidade praticada contra o negro em solo brasileiro, Vera Malaguti Batista, em entrevista à Frente 3 de Fevereiro (2006, p. 56), diz que “o Brasil sempre foi um país perverso com sua negritude e, ao mesmo tempo, sempre foi um país negro, um país africano”.

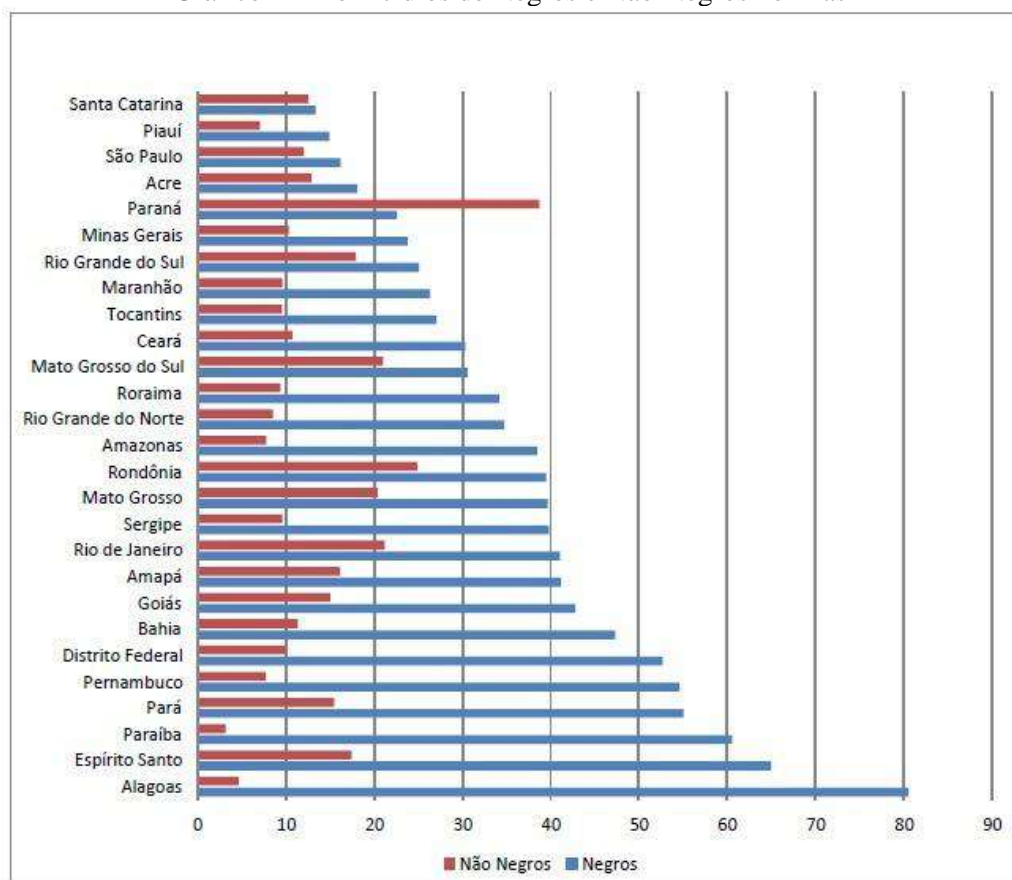
Cerqueira e Moura (2013) consideram a letalidade violenta como uma pesada herança das discriminações econômicas e raciais contra os afrodescendentes no Brasil, que também estão sobre-representados nos estratos sociais de mais baixa renda. Com raízes históricas, este fato nos remete à escravidão. Os autores (2013, p. 2) observam que, com a abolição da escravatura e tendo sido lançados à própria sorte, os libertos estavam sem apoio do Estado ou qualquer plano que os amparasse. A partir desses fatos, decorreu um processo duplo de discriminação contra a população negra que ajuda a explicar a persistência da pobreza relativa dos negros.

²³ Estes autores baseiam-se em dados do Sistema de Informações de Mortalidade/Ministério da Saúde (SIM/MS), da Secretaria de Vigilância em Saúde, do Departamento de Análise da Situação de Saúde e nos dados do Censo Demográfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) realizado em 2010. As proporções são relativizadas pelo tamanho das populações negras e não negras. Cerqueira e Moura (2013) definem “negro” como a soma de pretos e pardos, segundo a classificação utilizada pelo IBGE e pelo SIM/MS. “Não negro” se refere à soma dos indivíduos de raça/cor branca, amarela e indígena.

Por um lado, a discriminação econômica se deu pela transmissão intergeracional do baixo capital humano, em face de inexistentes políticas inclusivas (no sentido de equidade), reflexo das preferências elitistas do Brasil colônia, que tornava a escola um espaço para poucos e brancos. Por outro lado, a crença em torno de uma raça inferior – que era a ideologia que sustentava a escravidão – não se esgotou com a abolição, mas se perpetuou, refletindo-se em inúmeras manifestações culturais, como na música e nos meios de comunicação (CERQUEIRA; MOURA, 2013, p. 2-3).

Significa dizer que a crença na inferioridade do negro por sua condição racial e por sua condição socioeconômica foi perpetuada desde o tempo da escravidão. Para os autores (2013), a ideologia do racismo incide sobre a prevalência de homicídios de negros no Brasil contemporâneo (ver Gráfico 1). Corrobora com essa perspectiva a seguinte afirmação de Batista (2003b): “é o racismo que permitirá decidir quem morre e quem vive. O que morre faz com que o bom viva mais puro e mais sadio através de uma relação biológica, de eliminação de perigos internos e externos: ‘é a condição para que se possa exercer o direito de matar’” (BATISTA, 2003b, p. 157).

Gráfico 1 – Homicídios de Negros e Não-Negros no Brasil



Fonte: MS/SVS/DASIS - Sistema de Informações sobre Mortalidade - SIM e Censo Demográfico do IBGE, 2010. *Taxas por cem mil indivíduos. Elaboração IPEA/DIEST apud CERQUEIRA, Daniel; MOURA, Rodrigo. *Vidas Perdidas e Racismo no Brasil*. Brasília: IPEA, 2013, p. 7.

Cerqueira e Moura (2013) ainda atentam para um fator interessante na análise da vitimização de negros no país, que pode ser relacionado à imagem do novo inimigo interno levantada por Batista (2003a), discutida e analisada anteriormente neste texto. “A perpetuação de estereótipos sobre o papel do negro na sociedade muitas vezes o associa a indivíduos perigosos ou criminosos, o que pode fazer aumentar a probabilidade de vitimização destes indivíduos, além de fazer perpetuar determinados estigmas” (CERQUEIRA; MOURA, 2013, p. 5). Essa possibilidade de visão sobre o negro também acarreta na tipificação dele como elemento suspeito. Essa manifestação de racismo, o racismo institucionalizado, se dá nas ações difusas no cotidiano de certas organizações do Estado que reforçam o preconceito racial.

Um caso particular de racismo institucional envolve o funcionamento das polícias em muitas localidades do país. Essas organizações constituem a ponta do sistema de justiça criminal mais perto do cidadão e, portanto, são elas que primeiro deveriam resguardar os direitos civis, a isonomia de tratamento ao cidadão e a sua incolumidade física. No entanto, não é difícil colecionar situações em que as abordagens policiais e o uso excessivo da força são totalmente diferenciados quando as relações se dão com cidadãos negros. A percepção desse tratamento diferenciado é bastante clara, sobretudo para os que mais sofrem (CERQUEIRA; MOURA, 2013, p. 5).

A constatação de uma polícia guiada pelo racismo em suas ações²⁴, nas quais a tortura é o objetivo e não o método (BATISTA, 2003b, p. 141), exterminando a população negra, encontra apoio no que assevera Batista (2003a, p. 74): “a sociedade se democratiza, mas permanece o olhar lombrosiano e o darwinismo social nas instituições jurídico-penais”.

Um caso emblemático é o do assassinato do garoto negro Maicon Batista Braga, de 9 anos, morto por policiais em Vitória da Conquista em dezembro de 2012, cujo corpo foi

²⁴ Notando também a discriminação racial nas ações policiais no Estado do Rio de Janeiro, o Observatório de Favelas propôs, em novembro de 2013, um protocolo normativo da ação policial em favelas, com finalidade de considerar a valorização da vida humana e a garantia dos direitos do cidadão naquele Estado. A demanda por tal documento surge da observação de que, no Brasil, vivemos diante de níveis alarmantes e inaceitáveis de homicídios. “A cada ano morrem cerca de 50 mil pessoas assassinadas em nosso país. O Brasil passou de 13.910 registros de homicídios em 1980 para 52.198 em 2011, o que equivale a 143 mortes por dia (Mapa da Violência, 2013). Nesse contexto, cabe destacar o aumento brutal, nos últimos trinta anos, dos homicídios de adolescentes e jovens e, em especial, da juventude negra”, conforme aponta o *site* do Observatório. Entre as medidas preconizadas pelo protocolo, figura a formação dos agentes de segurança pública, que deverá incorporar conteúdos sobre as relações raciais e geracionais visando eliminar práticas de discriminação nas abordagens policiais. O que é demandado parte da constatação de que essa desigualdade racial está expressa nos homicídios decorrentes da ação policial. De acordo com o texto que fundamenta o protocolo, “o risco de um jovem negro ser morto pela polícia no Rio de Janeiro é quatro vezes superior ao risco de um jovem branco”. Alternativas como a desse protocolo normativo corroboram com a discussão aqui proposta: o racismo policial. O texto do protocolo do Observatório de Favelas, organização social de pesquisa, consultoria e ação pública dedicada à produção do conhecimento e de proposições políticas sobre as favelas e fenômenos urbanos fundada em 2001, encontra-se disponível em: <<http://observatoriodefavelas.org.br/noticias-analises/protocolo-normativo-da-acao-policial/>>. Acesso em: 22 de novembro de 2013.

ocultado. Os policiais alegaram estar em busca de traficantes de drogas, tendo sido chamados para atender a uma denúncia de que um adolescente estaria sendo atacado por traficantes dentro de um condomínio. Ao chegar, os policiais avistaram do lado de fora do condomínio quatro jovens caminhando e suspeitaram que se tratasse dos traficantes, tendo começado a atirar na direção dos garotos nesse momento. Notadamente impera a ordem de extermínio do inimigo, decorrente da tipificação do elemento suspeito - negro e jovem. Os seis policiais envolvidos foram indiciados pelo Ministério Público da Bahia e responderão criminalmente por ocultação de cadáver. Três dos acusados responderão ainda por homicídio qualificado por motivo torpe.

O caso de Maicon²⁵ se assemelha ao caso de Flávio Sant’Ana no sentido do negro ser um alvo em potencial, sendo conseqüentemente e constantemente abatido por ser negro. É pertinente trazer, aqui, a observação de Batista (2003b) sobre a contemporaneidade: “chegou o tempo em que os outros são condenados pelo que são” (BATISTA, 2003b, p. 87).

Nessas ações policiais, muitos “Flávios” e “Maicons” tornam-se vítimas do racismo institucionalizado. Esses cidadãos brasileiros, vitimados, conhecem apenas o que Nilo Batista (1996, p. 71 apud BATISTA, 2003a, p. 57) chama de “cidadania negativa” - a concepção de que esses jovens somente conhecem o exercício dos limites formais devido à coação do Estado. Isto é, os jovens negros barbarizados pela polícia, “esses setores vulneráveis [...] conhecem a cidadania pelo seu avesso, na ‘trincheira auto-defensiva’ da opressão dos organismos do nosso sistema penal” (BATISTA, 2003a, p. 57). Nesse sentido, cabe a afirmação de Antonio Sérgio Alfredo Guimarães (2005) ao discutir o racismo, que “se perpetua por meio de restrições fatuais da cidadania, por meio da imposição de distâncias sociais criadas por diferenças enormes de renda e de educação, por meio de desigualdades sociais que separam brancos de negros, ricos de pobres” (GUIMARÃES, 2005, p. 59).

O *Monumento Horizontal* tem, então, esse caráter denunciativo dos atos de violência praticados pela corporação policial que funciona na “ponta” do sistema de justiça penal mais próxima da população, atuando como grupo de extermínio de grande parcela da sociedade brasileira, como notado pelas diversas pesquisas analisadas acima.

Esta primeira ação da Frente 3 de Fevereiro, o *Monumento Horizontal*, subverte a lógica da verticalidade concernente ao monumento ao trabalhar com a horizontalidade, tanto no nome da obra quanto no manejo de sua feitura. Franciely Dossin (2009, p. 111-112)

²⁵ Fontes: <<http://www.correio24horas.com.br/detalhe/noticia/vitoria-da-conquista-soldados-da-pm-sao-indiciados-por-morte-e-desaparecimento-de-menino-de-9-anos/>> e <<http://www.bahianoticias.com.br/justica/noticia/46280-vitoria-da-conquista-mp-ba-denuncia-seis-policiais-pela-morte-do-menino-maicon.html>>. Acesso em: 9 de dezembro de 2013.

conclui que “a horizontalidade nesse monumento que representa o corpo morto aponta justamente para a necessidade de horizontalizar o trato dito ‘civilizado’ - que na verdade é destinado a apenas tipos específicos - nas relações sociais”.

Tal aspecto horizontal pode ser relacionado à obra de outra artista, que não tem vínculo de participação com a F3F. A intervenção urbana é intitulada *Monumento Mínimo*, realizada por Néle Azevedo²⁶. A artista posicionou pequenas estátuas de corpos humanos feitas de gelo, medindo 20 centímetros de altura, sentadas em locais públicos, postas a derreter. A escolha pela escala mínima denuncia uma transgressão do imponente, do “gigantesco”, bem como evidencia a ligação com a população, com o social, retratado em cada estatueta que compõe o grupo de esculturas da intervenção. Essa ação, realizada em distintos locais e países²⁷, conecta-se também com diversos fatores concernentes à subversão das características dos monumentos oficiais. Acerca da quebra que sua obra propõe, Azevedo aponta²⁸:

No lugar da escala grandiosa, monumental, largamente utilizada como ostentação de grandeza e poder, propus uma escala mínima. No lugar do rosto do herói da história oficial, uma homenagem ao observador anônimo, ao transeunte, que se identifica com o processo, numa espécie de celebração da vida, do reconhecimento do trágico, do heróico que há em cada trajetória humana. No lugar de materiais duradouros, propus as esculturas em gelo que duram cerca de trinta minutos - não cristalizam a memória, nem separam a morte da vida. Elas ganham fluidez, movimento e resgatam uma função original do monumento: lembrar que morremos. Além de desaparecer, ao se contrapor à fruição pública permanente da escultura tradicionalmente estática, o *Monumento Mínimo* pode ser entendido como arte que se constitui na presença - é preciso estar no lugar e na hora do acontecimento. A experiência com a colocação e com o derretimento das esculturas em gelo é pública, porém, pessoal, presencial, intransferível. A memória fica inscrita no sujeito que viu.

²⁶ Néle Azevedo é artista e pesquisadora independente de São Paulo. Ela é mestre em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista e Bacharel em Artes Plásticas pela Faculdade Santa Marcelina. Seus trabalhos, direcionados a ações efêmeras no espaço urbano, têm o sentido de um fazer político-poético. Arte e convívio, arte e troca, arte como moeda de circulação. Informações coletadas do endereço: <http://neleazevedo.com.br/?page_id=2>. Acesso em: 15 de fevereiro de 2013.

²⁷ Segundo a página da artista na internet, *Monumento Mínimo* foi realizado também “em abril de 2005 em São Paulo, na Praça da Sé (marco zero da cidade), em junho de 2005 em Paris, nas escadarias do L’Opera e na Mairie du 9ème em novembro de 2005, novamente em São Paulo nas escadarias do Teatro Municipal (arquitetura inspirada na Ópera de Paris). Em 15 de junho de 2006, na cidade de Braunschweig, Alemanha, no Porto em Portugal na praça Dom João I no dia 22 de setembro de 2006. Na cidade de Ribeirão Preto, em São Paulo em setembro de 2007, na Piazza della Santissima Annunziata em Florença, em outubro de 2008 e na praça Gendarmenmarkt em Berlin em 02 de setembro de 2009”. Fonte: <http://neleazevedo.com.br/?page_id=6>. Acesso em: 6 de fevereiro de 2013.

²⁸ Entrevista realizada por e-mail pelo autor desta dissertação com a artista em 6 de fevereiro de 2013.

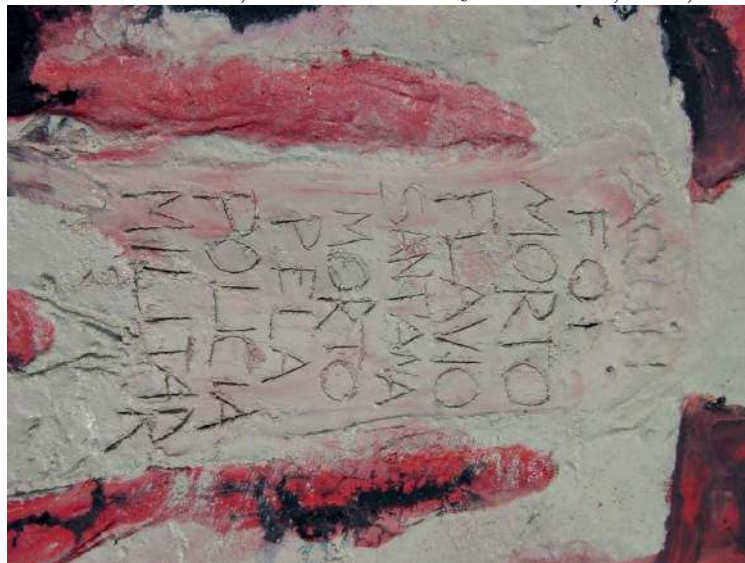
Figura 15 - Néle Azevedo, *Monumento Mínimo*, 2012, Santiago – Chile



Fonte: <<http://www.neleazevedo.com.br>>. Acesso em: 24 jan. 2013.

No sentido de permanência simbólica em *Monumento Horizontal*, Dossin (2009, p. 107) ainda nota que o artifício da lápide pode estar relacionado com as “representações nos cemitérios ocidentais, que, de forma simbólica, perduram a presença dos mortos entre os vivos. A ideia era de que esse ‘túmulo’ ficaria ali e serviria de alerta para a população sobre os crimes praticados pela polícia”. No entanto, a placa em memória a Flávio foi retirada pela Polícia Militar no dia seguinte a sua construção. O Coletivo retornou ao local após uma semana a fim de reconstruir o monumento, na ocasião em que o fizeram apenas utilizando concreto e pigmentos (FRENTE 3 DE FEVEREIRO, 2006, p. 20).

Figura 16 - Frente 3 de Fevereiro, *Monumento Horizontal* refeito, 2004, São Paulo



Fonte: <<http://casadalapa.blogspot.com.br/2009/02/frente-3-de-fevereiro-monumento.html>>. Acesso em: 15 dez. 2012.

A fim de elaborar suas ações, o Coletivo tem se pautado numa concepção de *cartografia*, estabelecida no entendimento de que tal cartografia é advinda de uma postura de investigação e, em seguida, de ação artística e política diante do mundo em que se chocam as adversidades. A observação das situações de racismo e a organização destes eventos – isto é, um trabalho de acumular dados e fatos em torno de uma problemática a fim de compreendê-la -, somadas às angústias e desejos dos integrantes da Frente, têm mobilizado a expressão e a inscrição poética do grupo no social. O Coletivo segue com a noção da cartografia do racismo para o jovem urbano, sendo tal construção discursiva o subtítulo do livro que analisa as obras e as motivações da Frente, sobre o qual a discussão será retomada adiante nesta seção. No entanto, agora interessa prosseguir com a reflexão acerca da ideia de cartografia administrada pelo grupo, adentrando as concepções que dali emanam.

A ideia de cartografia executada pelo Coletivo se volta para a tentativa de decompor um fio histórico que tem se atualizado em novas práticas sociais, com intuito de compreender de que forma essas práticas estruturam-se, os limites da herança escravocrata na experiência social cotidiana e de que maneira é possível romper com esta lógica pela inscrição de outras formas de sociabilidade (FRENTE 3 DE FEVEREIRO, 2006, p. 9). A Frente propõe o conceito de *cartografia* como sendo “mais do que um mapa, é uma escrita entendida em sentido amplo, uma postura diante do mundo” (FRENTE 3 DE FEVEREIRO, 2006, p. 9). O Grupo tem desenvolvido pesquisas multidisciplinares a fim de desenvolver ações de arte que dialogam em certo âmbito e, principalmente, questionam o racismo na sociedade brasileira, nutrindo-se de

Tudo o que der língua para os movimentos do desejo, tudo o que servir para cunhar matéria de expressão e criar sentido, para o grupo é bem-vindo. Todas as entradas são boas, desde que as saídas sejam múltiplas. Por isso o cartógrafo serve-se de fontes as mais variadas, incluindo fontes não só escritas nem só teóricas (FRENTE 3 DE FEVEREIRO, 2006, p. 9).

A declaração da Frente encontra aporte teórico em Suely Rolnik (1989 apud FRENTE 3 DE FEVEREIRO, 2006, p. 9), quando a autora menciona que “o cartógrafo é um verdadeiro antropófago: vive de expropriar, se apropriar, devorar e desovar, transvalorado. Está sempre buscando elementos/alimentos para compor suas cartografias”. Relacionando à *cartografia* desenvolvida pelo Coletivo, trata-se de elaborar ações artísticas representativas do olhar atento sobre o cotidiano e as relações ali estabelecidas, a partir de leituras de diversos níveis (literatura, produtos midiáticos, de mundo etc.) e da “absorção” do que mover a atenção e o interesse dos integrantes do Grupo.

A Frente, nestas circunstâncias, tem se direcionado para o estudo do espaço político a fim de entender seus fluxos e intervir estrategicamente na desconstrução das verticalidades, para horizontalizar as diferenças causadas pelo racismo. A prática desconstrutiva por meio de estratégias flutuantes, híbridas e de distintos campos e áreas do conhecimento encontra certo apoio na proposta da transversalidade explicitada por Félix Guattari (1985), implicada em “uma oposição à verticalidade de uma estrutura hierárquica ou piramidal e busca ir além de uma simples horizontalidade, realizando uma comunicação máxima entre diferentes níveis, disciplinas e, sobretudo, entre diferentes grupos, movimentos autônomos e atores sociais” (GUATTARI, 1985, p. 96). Essas novas práticas sociais sugeridas se compõem em obras-manifestos que cobrem determinados lugares do espaço urbano, entre ações permanentes (como em *Monumento Horizontal*) e *performances* munidas de “alma” questionadora e de ação política.

A realização de ações pressupõe estudo e pesquisa sobre a temática, graduando aproximações com as teorias que permeiam tais assuntos. Torna-se visível a base teórica infiltrada nos manifestos artísticos da Frente 3 de Fevereiro que se relacionam com o urbano e as relações sociais e raciais ali estabelecidas, especialmente no que tangem às situações de exclusão e discriminação. Tal aprofundamento teórico parece fazer parte, pois, da cartografia executada pelo Coletivo, em busca da compreensão do que é dado e comprovado “no mundo”. Ou seja, a imersão feita por aquele grupo nos temas auxilia o entendimento e o reconhecimento das adversidades raciais e sociais do contemporâneo.

Assim, o que o *Monumento Horizontal* acrescenta no cenário citadino é como um grito denunciativo do que a cartografia elaborada pelo Coletivo estabelece: a clara verticalidade exposta no assassinato de Flávio Sant’Ana pela Polícia Militar. Este crime²⁹ ocorrido no dia 3 de fevereiro de 2004 demonstra-se como central no trabalho do Coletivo ainda naquele ano, tendo também sido tratado como um episódio de racismo policial. Algumas intervenções foram realizadas pela Frente nesta direção, levantando a questão como um problema social de diversas amplitudes.

A Frente carimbou em algumas cédulas da moeda corrente no Brasil dados sobre o racismo, como a inscrição “*RACISMO POLICIAL: 91% dos jovens negros já foram parados pela Polícia*”. Trata-se de uma estratégia de intervenção adotada em 2004. Os dados apresentados na cédula são integrantes de uma pesquisa realizada pelo Datafolha também no ano em que a ação do Coletivo foi produzida.

²⁹ Informações relativas ao crime encontradas no Observatório das Violências Policiais – SP, disponível no link: <http://www.ovp-sp.org/exec_flavio_santana.htm>. Acesso em: 18 de dezembro de 2012.

Figura 17 - Frente 3 de Fevereiro, *Racismo Policial*, 2004



Intervenção realizada sobre cédulas da moeda corrente no país, carimbo sobre papel-moeda. Fonte: <http://casadalapa.blogspot.com.br/2009/02/frente-3-de-fevereiro-zona-de-acao_19.html>. Acesso em: 15 dez. 2012.

Conforme Dossin (2009, p. 84-85), esta ação da Frente, ainda que sem intenção declarada, faz menção à famosa série artística *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Cédula*, em que Cildo Meireles carimbou frases em notas de cruzeiro em alusão à morte do jornalista Vladimir Herzog na cidade de São Paulo no ano de 1974. Meireles fez circular as cédulas que indagavam sobre a identidade dos assassinos de Herzog, questionando as atrocidades cometidas nos porões da ditadura militar no Brasil.

Figura 18 - Cildo Meireles, *Inserções em Circuitos Ideológicos*, 1970-1975



Intervenção realizada sobre cédulas da moeda corrente no país, carimbo sobre papel-moeda. Fonte: <<http://www.bolsadearte.com/public/2011/realizados/dezembro2011/146.htm>>. Acesso em: 22 jan. 2013.

Outras duas ações, em certos sentidos, dialogam com *Racismo Policial* e com *Inserções em Circuitos Ideológicos*. Trata-se da ação *Wall Street Money*, do coletivo Gran Fury, e da obra *Three Weeks in May*, da artista Suzanne Lacy.

Primeiramente há de se analisar *Wall Street Money*. Cabe, antes, entender o contexto de execução da intervenção. Os coletivos estadunidenses Gran Fury e ACT-UP, analisados e

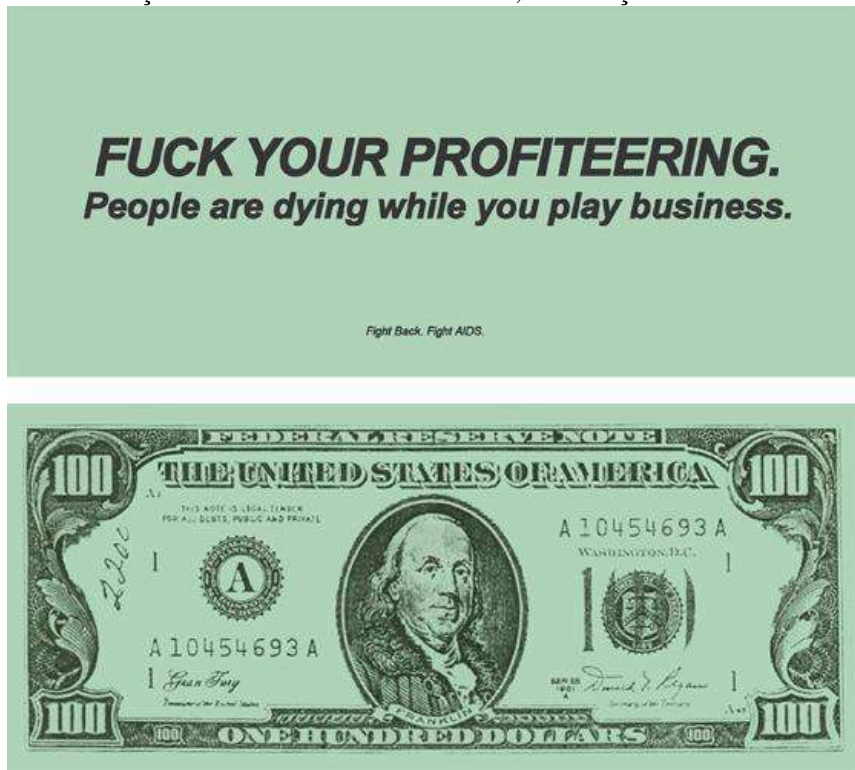
discutidos na seção anterior, trabalharam em parceria em alguns períodos, produzindo colaborações proveitosas na construção de imagens gráficas que se sustentassem como símbolos do ativismo contra a crise da AIDS nos Estados Unidos.

Ainda nesse sentido da luta social com suporte artístico, em 1988, o ACT-UP realizou uma ação em Wall Street, distrito financeiro da cidade de Nova Iorque, a fim de chamar a atenção para a causa que eles advogavam num ambiente que é tido também como o centro do capitalismo. A demonstração, intitulada *Wall Street II*, foi feita em 24 de março de 1988, por alguns integrantes do ACT-UP que estavam vestidos com “ternos bonitos, sapatos elegantes e extravagantes maletas de couro”, como descreveu Marlene McCarty, uma das componentes do grupo, em entrevista a Emily Colucci publicada em fevereiro de 2012 no *site* Hyperallergic³⁰. Nessas maletas, os integrantes carregavam uma série de pequenos panfletos produzidos pelo Gran Fury que levava o nome de *Wall Street Money*. Essa obra do Gran Fury, utilizada pelo ACT-UP, tinha diversos papéis impressos que simulavam notas de dólar americano de um lado do papel e agressivas acusações no outro lado (MEYER, 1995, p. 65).

Segundo Meyer (1995, p. 65), as “notas” de 10 dólares traziam a inscrição “*White Heterosexual Men Can’t Get AIDS... DON’T BANK ON IT*” (“Homens Heterossexuais Brancos Não Pegam AIDS... NÃO ACREDITE NISSO”), sendo uma resposta ao fato de se julgar a AIDS como uma doença de minoria ou de gays. Nas notas de 50 dólares produzidas pelo Gran Fury, lia-se “*WHY ARE WE HERE? Because Your Malignant Neglect Kills*” (“POR QUE ESTAMOS AQUI? Porque Sua Negligência Perversa Mata”), uma acusação à indiferença pública para a crise da síndrome. O verso da “nota” de 100 dólares carregava a mensagem talvez mais direta: “*FUCK YOUR PROFITEERING. People are dying while you play business*” (“FODA-SE SUA ESPECULAÇÃO. Pessoas estão morrendo enquanto você brinca de fazer negócios”). As notas foram, então, jogadas de cima de um mezanino, fazendo com que “chovesse” dinheiro - o dinheiro do Gran Fury - em Wall Street. Transeuntes, desavisados da genuinidade das cédulas, corriam para pegá-las.

³⁰ A entrevista encontra-se disponível na íntegra no endereço: <<http://hyperallergic.com/46881/gran-fury-read-my-lips-80-wse-nyu/>>. Acesso em: 12 de novembro de 2013.

Figura 19 - Nota de 100 dólares criada pelo Gran Fury, parte da intervenção *Wall Street Money*, e da ação do ACT-UP em Wall Street, em março de 1988



Fonte: <<http://www.sites.univ-rennes2.fr/cabinet-livre-artiste/genres/tract/wall-street-money-100-dollar-bill>>. Acesso em: 12 nov. 2013.

Wall Street Money visava sensibilizar pela utilização de fortes expressões estéticas – o objeto artístico –, verbais – as frases que impulsionavam a reflexão – e de valor – a cédula de dinheiro, ainda que falsa. Nessa direção, ansiava alertar sobre a crise da AIDS, a fim de chamar a atenção pública e governamental para a situação que matava a população portadora do vírus HIV. Esta ação conjunta entre Gran Fury e ACT-UP simulava gritos em defesa da causa maior.

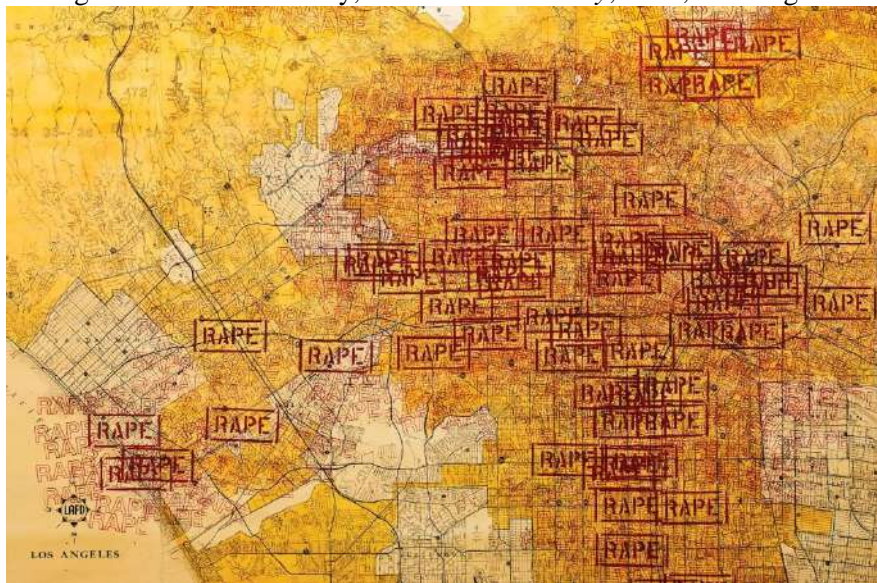
Já a obra *Three Weeks in May*, de Suzanne Lacy, fazia parte de um projeto da artista que envolvia “discursos feitos por políticos, entrevistas de rádio com ativistas nas linhas, comunicados de imprensa, demonstrações de autodefesa, palestras e performances artísticas” (*SITE SUZANNE LACY*, [S.d.]³¹ pautadas na questão do estupro, urgindo por atenção para a causa da violência contra a mulher em Los Angeles. Para tanto, Lacy fez pesquisas e construiu ações artísticas³² que duraram três semanas no mês de maio de 1977, como sustenta o título de sua obra.

³¹ As informações, aqui traduzidas por nós, encontram-se disponíveis no site da artista no seguinte endereço: <http://www.suzannelacy.com/1970sviolence_3weeks_overview.htm>. Acesso em: 12 de novembro de 2013.

³² Ver KELLEY, 1995, p. 234-238.

Um dos produtos de *Three Weeks in May* foi a obra homônima, composta por um mapa da cidade de Los Angeles carimbado com a palavra “RAPE” (“ESTUPRO”) nos locais aproximados em que os casos de estupro a mulheres foram reportados ao Departamento de Polícia de Los Angeles (KELLEY, 1995, p. 234). Lacy utilizou tinta vermelha no carimbo, criando um impacto visual maior, dado também pela quantidade de vezes que foi estampada a palavra denunciativa da prática violenta no mapa.

Figura 20 - Suzanne Lacy, *Three Weeks in May*, 1977, Los Angeles



Fonte: <<http://recorridosurbanos.wordpress.com/page/7/>>. Acesso em: 12 nov. 2013.

As quatro ações citadas (*Racismo Policial*, *Inserções em Circuitos Ideológicos*, *Wall Street Money* e *Three Weeks in May*), que intervêm com o uso ou com a reprodução de papel-moeda ou, ainda, com o do carimbo, comunicam em silêncio sobre tratamentos cruéis. A perversidade do preconceito racial dialoga em certas instâncias com a crueldade do assassinato do jornalista, com as mortes sem esperanças dos portadores de HIV e com a também perversa prática do estupro. Estabelecem-se questionamentos que carregam valores distintos, o da obra e o do dinheiro, em prol de causas *para além* do disposto no papel-moeda e nos carimbos.

O que apontam as informações carimbadas pela Frente 3 de Fevereiro em *Racismo Policial* parece evocar a reflexão para a condição da “atitude suspeita”. Esta última expressão tem associações com as “medidas de segurança” da virada do século XIX, criadas “para impor ao sistema jurídico penal medidas que punissem independentemente da prática de crime” (BATISTA, 2003a, 102). O intuito dessas medidas era manter a ordem, punindo além do crime, pelo receio da burguesia de que as massas pudessem se rebelar. Com as medidas de

segurança, era possível ocorrer um delito, uma infração que não fosse à lei estabelecida. Ou seja, a partir da visão das medidas de segurança, existe crime além da lei.

O termo “atitude suspeita” é colocado por Batista (2003a) ao analisar a fala dos policiais em processos criminais contra crianças e adolescentes em seu estudo sobre drogas e juventude pobre no Rio de Janeiro.

O que se vê é que a “atitude suspeita” não se relaciona a nenhum ato suspeito, não é atributo do “fazer algo suspeito”, mas sim de ser, pertencer a um determinado grupo social; é isso que desperta suspeitas automáticas. Jovens pobres pardos ou negros estão em atitude suspeita andando na rua, passando num táxi, sentados na grama [...] ou reunidos num campo de futebol (BATISTA, 2003a, p. 103).

Ainda que sua análise tenha sido feita com base em processos do Estado do Rio de Janeiro, a definição do conceito posto por Batista (2003a) abrange as práticas policiais em diversos Estados da Nação. Cabe, então, a afirmação da autora (2003a, p. 102) de que essa prática aponta para uma seleção na contenção da periculosidade difusa. Na visão de Batista (2003a), então, não são quaisquer jovens que estão em “atitude suspeita”; são sempre as crianças e os adolescentes pobres e negros.

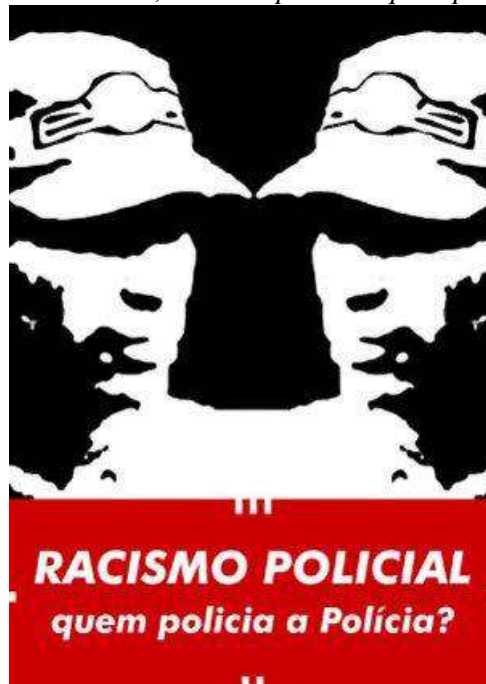
O artifício da *atitude suspeita* vincula-se ao que Sidney Chalhoub chamou de “estratégia de suspeição generalizada” utilizada para o controle das populações negras recém-libertas no final do século XIX. No final do século XX essa estratégia continua entranhada na cultura e nos procedimentos policiais como forma de manter sob controle os deslocamentos e a circulação pela cidade de segmentos sociais muito bem delimitados. A *atitude suspeita* carrega um forte conteúdo de seletividade e estigmatização (BATISTA, 2003a, p. 104, grifo da autora).

É plausível incluir a expressão “elemento suspeito cor padrão”, que corrobora com a colocação de Batista (2003a; 2003b) sobre a “atitude suspeita”, tendo sido ambas utilizadas pela socióloga e ex-ouvidora da Polícia do Estado do Rio de Janeiro Julita Lembruger em entrevista concedida à Frente 3 de Fevereiro (cf. FRENTE 3 DE FEVEREIRO, 2006). Lembruger explica que o discurso da polícia, validado pelos rótulos “atitude suspeita”, “elemento suspeito” e “elemento suspeito cor padrão”, se refere diretamente ao negro. Ou seja, trata-se exatamente de discriminação racial sob esta visão.

Com foco no debate do preconceito de raça, o Coletivo ainda produziu outra ação no ano de 2004. A Frente participava do evento *Zona de Ação*, promovido pelo SESC de São Paulo, com outros grupos de arte de São Paulo e da Argentina, que tinha a finalidade de

escolher uma zona da capital paulista para realizar um projeto. Segundo o informativo disponibilizado no *site* da Frente, a Zona de Ação aconteceu nas cinco zonas da cidade de São Paulo – a saber, Zona Norte, Zona Sul, Zona Leste, Zona Oeste e Centro -, estabelecendo relações próximas com assuntos pertinentes às áreas em que atuaram. Com base em levantamento de dados, mapeamentos, entrevistas, intervenções junto à comunidade, tensões e confrontos diretos com a polícia, foi desenvolvida a ideia para um cartaz impresso, que teve tiragem de 500 exemplares feitos em serigrafia. Os cartazes levavam a inscrição “RACISMO POLICIAL: quem policia a Polícia?”, tendo sido colados em torno do 1º Batalhão da Polícia Militar de São Paulo, localizado no Jardim São Luiz, Zona Sul da cidade de São Paulo, por ser “responsável pelo terceiro maior número de mortes de civis em ocorrências policiais” (FRENTE 3 DE FEVEREIRO, 2006, p. 32) daquela cidade.

Figura 21 - Frente 3 de Fevereiro, *Racismo policial: quem policia a Polícia?*, 2004



Fonte: <http://casadalapa.blogspot.com.br/2009/02/frente-3-de-fevereiro-zona-de-acao_19.html>.

Acesso em: 15 dez. 2012.

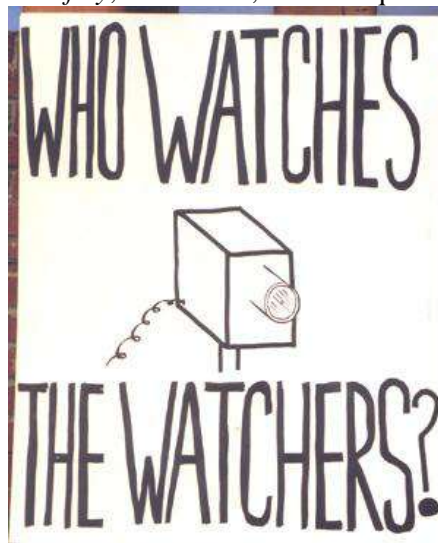
Figura 22 - Cartazes *Racismo policial: quem policia a Polícia?*



Esses cartazes foram colados em torno do 1º Batalhão da Polícia Militar de São Paulo, Jardim Luiz, zona sul da capital paulista. Fonte: FRENTE 3 DE FEVEREIRO. **Zumbi somos nós**: cartografia do racismo para o jovem urbano. São Paulo: Programa de Valorização de Iniciativas Culturais, 2006, p. 32.

A pergunta presente nesta obra da Frente remete, ainda que sem intenção declarada pelo Coletivo, a uma das placas utilizadas na difundida série de ações do coletivo nova-iorquino *Surveillance Camera Players* intitulada *Você está sendo vigiado para sua própria segurança* (“*You are being watched for your own safety*”). O grupo estadunidense tem posicionado placas que contêm frases como “Quem está vigiando?” (“*Who is watching?*”), “Chega de definição racial” (“*No more racial profiling*”) e “Quem vigia os vigilantes?” (“*Who watches the watchers?*”) na direção das câmeras de vigilância espalhadas por algumas cidades norte-americanas para questionar o abusivo controle exercido pelos equipamentos de monitoramento. O que se tem demonstrado pelo *Surveillance Camera Players* é o total desgosto pela prática vigilante e pela busca da polícia, que gerencia e executa o monitoramento, por uma tipificação racial do elemento suspeito.

Figura 23 - Surveillance Camera Players. Foto de parte da ação *You are being watched for your own safety*, 1999-2001, Nova Iorque



Fonte: <<http://www.notbored.org/scp-performances.html>>. Acesso em: 25 jan. 2013.

Também contornando o social, filtrando-o, a Frente 3 de Fevereiro tem desenrolado fios ideológicos do poder, que evidenciam o controle da polícia exercido sobre a população negra. Tal constatação advém dos gritos imagéticos manifestados nas ações daquele Coletivo, em que se questiona o poder. Noção essa que entra em conformidade também com o que coloca o historiador Nicolau Sevcenko em entrevista³³ à F3F:

Desde o começo, a polícia trouxe essa ênfase fortemente repressiva, muito mais do que agir como elemento assegurador da ordem pública e, obviamente, do bem-estar, da qualidade de vida. (...) No princípio, era repressiva, era essa de perseguir gente que tinha determinados perfis. O perfil do anarquista europeu e o perfil do quilombola do período final do século XIX (SEVCENKO, [S.d.] apud FRENTE 3 DE FEVEREIRO, 2006, p. 38).

A explanação de Sevcenko reafirma a concepção de uma corporação policial racista, com base em um relato histórico. É justamente a partir deste entendimento que se configuram as afirmações de Julita Lemgruber, que corroboram com o cerne do pensamento explicitado nestas obras da Frente 3 de Fevereiro. Lemgruber, em entrevista ao Coletivo, coloca que “a polícia é racista e o policial é racista. [...] ele vai funcionar como um integrante de uma instituição que, historicamente, sempre trabalhou com um viés racista. [...] O negro é mais morto do que o branco. A diferença não é a questão do estado socioeconômico” (in FRENTE 3 DE FEVEREIRO, 2006, p. 36).

³³ O trecho da entrevista encontra-se em FRENTE 3 DE FEVEREIRO. **Zumbi somos nós**: cartografia do racismo para o jovem urbano. São Paulo: Programa de Valorização de Iniciativas Culturais, 2006, p. 38.

Torna-se claro que o confronto com o caráter racista da ação policial possibilitou, ainda que oriundo de um evento trágico, a realização de alguns manifestos pelo Coletivo. No entanto, suas bases criativas não estão centradas somente neste âmbito. A F3F, então, revela o futebol, as manifestações de racismo naquele esporte e a vinculação deste conteúdo de cunho discriminatório na mídia como pontos iniciais para investigação de um futuro objeto-manifesto. A partir de um evento de manifestação do racismo acontecido em abril de 2005, durante uma partida de futebol, entre os jogadores Leandro Desábato, do time argentino Quilmes, e Grafite, do São Paulo Futebol Clube, e da observação de outras declarações racistas decorrentes na mídia nacional, a Frente 3 de Fevereiro montou a *Ação Bandeiras*, analisada na seção seguinte deste trabalho.

Ainda no contexto do estádio e do gramado, e também com base em uma entrevista de Noel Carvalho³⁴, a F3F criou o roteiro *Futebol*, que se constituiu como uma paródia de um jogo ao vivo, formado por dois lados da plateia, dois personagens antagônicos que dialogam entre si. O resultado deste trabalho eclodiu na apresentação audiovisual *Futebol*, que também partiu do episódio racista ocorrido em abril de 2005. Para a apresentação de *Futebol*, que teve lugar no Teatro SESC Pompéia em sua primeira *performance*, em ocasião da abertura do Festival Videobrasil 2005, percussionistas e DJs acompanharam as projeções na encenação do roteiro. Nesta ação audiovisual, o grupo almejava também tratar do racismo herdado, reproduzido e auto-aplicado. “O que me interessa é pensar como esse passado se manifesta no cotidiano. Como podemos, através de elementos disparadores, evidenciar seus mecanismos”, diz Daniel Lima na descrição da ação encontrada no site³⁵ da Associação Cultural Videobrasil.

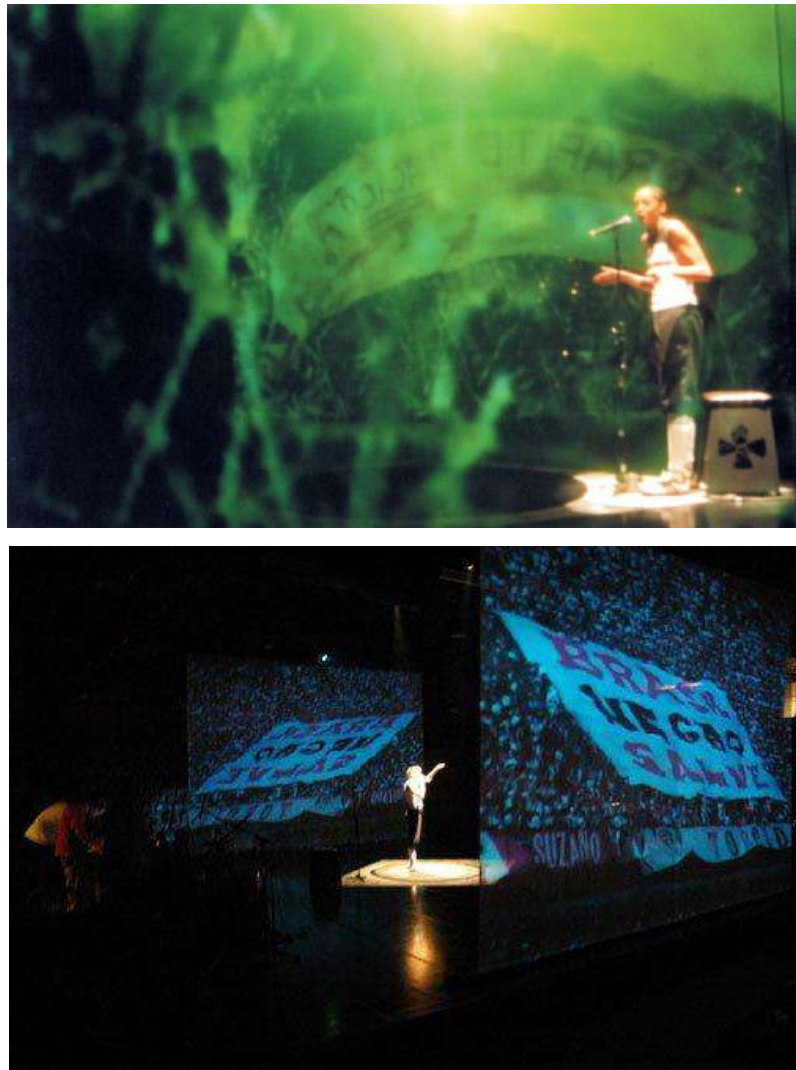
Futebol parece uma síntese de todas as situações adversas sobre as quais o grupo já havia se debruçado para pesquisa e ação, além de determinados pontos que emergiram da entrevista com Carvalho. A partir de um fragmento da peça (FRENTE 3 DE FEVEREIRO, 2006, p. 61-65), foi mencionada a antagônica questão do “cabelo ruim” e do “cabelo liso”, que se tornou uma ação do Coletivo sobre a qual também comentaremos adiante nesta seção; e questão da tradição escravocrata, que se fez presente em um trecho do roteiro de *Futebol*: “a escravidão foi realmente uma coisa que contaminou de uma maneira péssima as relações no Brasil”, que se traduz na existência concreta do quarto de empregada dentro de um

³⁴ A entrevista gira em torno das questões a respeito do episódio de racismo sofrido pelo jogador Grafite, sendo conduzida, em suma, para a discussão do Movimento Negro no Brasil e do preconceito racial na sociedade brasileira. A íntegra da entrevista encontra-se disponível em: <www.frente3defevereiro.com.br>. Acesso em: 2 de setembro de 2012.

³⁵ Endereço: <<http://site.videobrasil.org.br/acervo/obras/obra/279750>>. Acesso em: 12 de dezembro de 2012.

apartamento, em alusão à senzala realocada na construção do presente. Em *Futebol*, essas questões foram levantadas por duas personagens em forma de diálogo, tendo sido permeado por atividades audiovisuais, que mesclavam os conhecimentos de pesquisa elaborados pelos exercícios de *cartografia* do Coletivo e expuseram, por meio de projeções audiovisuais, algumas imagens que se tornaram pontos de partida para obras do grupo até então.

Figura 24 - Fotografias da apresentação audiovisual *Futebol* no SESC Pompéia, em São Paulo, em 2005



Fonte: <<http://casadalapa.blogspot.com.br/2009/02/frente-3-de-fevereiro.html>>. Acesso em: 16 dez. 2012.

O ambiente do quarto de empregada favoreceu a discussão sobre os resquícios das relações escravocratas em parte do conteúdo exposto em *Futebol*. Da mesma maneira, a problemática da moradia gerou ainda mais discussões da Frente.

Em 2006, o Coletivo recebeu convite para apresentar, juntamente com 12 outros grupos artísticos e um artista solo³⁶ de São Paulo, uma sala especial dedicada à cidade de São Paulo na 9ª Bienal de Havana. No entanto, como aponta Mesquita (2011), houve detalhes logísticos da participação desses artistas e não-artistas na Mostra, como a falta de apoio para passagens aéreas e dificuldades em enviar os trabalhos de arte para Cuba.

A decisão tomada foi a de que os coletivos mandariam seus trabalhos para Cuba via fax. Nenhum coletivo mandou trabalhos e a sala dedicada a São Paulo permaneceu totalmente vazia durante a bienal. Os grupos decidiram, então, criar simultaneamente à exposição em Cuba, uma sala especial da *Bienal de Havana* no subsolo da ocupação Prestes Maia, nomeada de *Território São Paulo* (MESQUITA, 2011, p. 263).

Esse desdobramento do projeto inicial trazia “o desafio de transpor uma ação para o espaço expositivo” (SITE FRENTE 3 DE FEVEREIRO, [S.d.]). O que fica explícito é, nestas circunstâncias, que as obras criadas deveriam dialogar com a questão territorial na cidade de São Paulo, atuando politicamente. O edifício localizado na Avenida Prestes Maia, número 911, situado na região central da capital paulista, foi escolhido como espaço de exposição para os grupos de arte envolvidos no projeto.

A aproximação estabelecida entre a escolha do Prestes Maia como local expositivo e de ação fez emergir a carga simbólica e a potência política daquele prédio. Torna-se, então, necessário esclarecer a situação que motivou tal opção. O Movimento Sem-Teto do Centro (MSTC) havia ocupado aquele prédio desde novembro de 2002, onde moravam cerca de 470 famílias, no total aproximado de 2.200 pessoas, sendo uma das maiores ocupações verticais da América Latina. O Prestes Maia estava abandonado e sem uso desde a década de 1990, por conta de dívidas de Imposto Predial Territorial e Urbano (IPTU) no valor superior a 5 milhões de reais (FÓRUM CENTRO VIVO, 2006 apud FRENTE 3 DE FEVEREIRO, 2006).

No ano de 2006, havia sido marcada uma reintegração de posse do edifício, tendo sido postergada na ocasião devido a inúmeros esforços sociais, técnicos e políticos junto a entidades governamentais locais, estaduais, federais, internacionais e organismos e instituições de defesa de Direitos Humanos. A situação instaurada na época dentro do prédio remontava um contínuo confronto com a polícia e temor de despejo (FRENTE 3 DE FEVEREIRO, 2006). A causa dos moradores clamava o reconhecimento do direito à moradia,

³⁶ De acordo com o *site* Centro de Mídia Independente, participaram da sala especial da 9ª Bienal de Havana os coletivos *A Revolução Não Será Televisada*, *Bijari*, *Catadores de História*, *Cia Cachorra*, *C.O.B.A.I.A*, *Contrafilé*, *Coringa*, *Elefante*, *Esqueleto Coletivo*, *Frente 3 de Fevereiro*, *Nova Pasta*, *Trancarua*, *EIA* e o artista

Mariano	Klautau	Filho.	Disponível	em:
http://www.midiaindependente.org/pt/blue/2006/03/349660.shtml				

. Acesso em: 17 de dezembro de 2012.

com a desapropriação do imóvel para criação de habitações populares, onde se pudesse viver na região da cidade dotada de serviços e infraestrutura. Ou seja, tratava-se de uma motivação político-social, sobre a qual a Frente 3 de Fevereiro também tem mantido foco de pesquisa e ação.

Marcado o cenário de potências simbólica e política, o Coletivo propôs, então, a ação *Prestes Maia*, operada em dois momentos, ambos em fevereiro de 2006. O primeiro manifesto, intitulado *Ação Fórum*, consistiu na abertura da bandeira *Zumbi Somos Nós*, com auxílio do MSTC, à frente do Fórum João Mendes, na Praça João Mendes, onde acontecia o julgamento da situação da ocupação (FRENTE 3 DE FEVEREIRO, 2006, p. 58). O segundo momento se deu no próprio edifício Prestes Maia, também num ato de apoio à ocupação do imóvel, em cuja fachada foi instalada a bandeira *Zumbi Somos Nós*.

Figura 25 - Fotografia da *Ação Fórum*, realizada em 2006



Fonte: <<http://casadalapa.blogspot.com.br/2009/02/frente-3-de-fevereiro-prestes-maia.html>>. Acesso em: 16 dez. 2012.

Figura 26 - Frente 3 de Fevereiro, *Zumbi Somos Nós*, 2006, São Paulo



Fotografia de autoria de Julia Valiengo. Fonte: <<http://casadalapa.blogspot.com.br/2009/02/frente-3-de-fevereiro-prestes-maia.html>>. Acesso em: 16 dez. 2012.

As apreensões de sentido que reverberam da ação permitem firmar algumas considerações sobre os “bolsões de exclusão” criados nas cidades. Na visão de Cibele Lucena (2008), integrante da Frente, os mecanismos excludentes vigoram em decorrência do planejamento das cidades modernas, pela distinção entre áreas de prosperidade e de atraso. “Esta forma de delinear a cidade cria, pouco a pouco, “bolsões de exclusão”, que são definidos pelo que não têm: não tem saneamento básico, não têm transporte coletivo suficiente, não têm calçamento, não têm iluminação pública [...]” (LUCENA, 2008, p. 105).

Ainda segundo Lucena (2008), a concepção marcada pela negação estimula artifícios de caracterização do bom e do ruim, numa relação dicotômica que exacerba as diferenças e se materializa em estereótipos³⁷ e exercício de controle marcado por muros visíveis e invisíveis (cf. FRENTE 3 DE FEVEREIRO, 2006) entre os que habitam a cidade. Neste sentido, Batista (2004) faz uma ponte entre as relações firmadas no âmbito citadino contemporâneo e a

³⁷ Lembramos, aqui, da autora nigeriana Chimamanda Adichie, ao centrar o problema dos estereótipos em suas incompletude e superficialidade. Ver Almeida e Oliveira (2012).

situação do século XIX, em entrevista concedida à Folha de S. Paulo em 23 de fevereiro de 2004³⁸:

Estamos sempre impregnados de uma herança escravagista do século XIX, quando havia o controle da movimentação dos negros, que só podiam se deslocar com um documento assinado pelo senhor, no qual estivesse escrito para onde iria, com quemalaria e quando voltaria. A população jovem de periferia vive a permanência disso na forma como são abordados pela polícia. Um grupo de meninos da periferia se deslocando pela cidade leva dura da polícia toda hora (BATISTA, 2004).

A interpretação de sua colocação permite concluir que existem fronteiras objetivas dispostas pela cidade quando este grupo que habita um dos “bolsões de exclusão” se desloca pelo espaço citadino. É razoável acrescentar à análise que, além das primeiras fronteiras mencionadas, há as subjetivas. Estas últimas erguem-se pela existência do que Batista, em entrevista à F3F (apud FRENTE 3 DE FEVEREIRO, 2006, p. 102), pontua como “lugares próprios e lugares impróprios”, decorrentes da forte hierarquização social brasileira. Ou seja, há certos espaços que podem ser ocupados por moradores de periferias e outros onde apenas a presença do indivíduo de um nível social mais baixo é motivo de incômodo no nível subjetivo. “É como se houvesse um zoneamento invisível, inconsciente, em que os deslocamentos humanos causassem mal-estar e perplexidade” (BATISTA, 2003b, p. 108).

Deve-se incluir, ainda, nesta discussão, a questão da resistência exaltada pela frase inscrita na bandeira sustentada na fachada do Prestes Maia. Ao fixar com tinta preta e letras garrafais em tecido branco de grandes dimensões o grito simbólico ZUMBI SOMOS NÓS e ao exibi-la no alto do prédio ocupado pelo MSTC, a Frente 3 de Fevereiro incorporou o espírito revolucionário-afirmativo. O Coletivo pontuou o Prestes Maia como um local de resistência em meio à cidade, numa clara aproximação com o relato histórico de Zumbi dos Palmares. O Quilombo de Palmares foi uma comunidade que surgiu de populações aquilombadas e, devido a seu crescimento, tornou-se uma grande rede de assentamentos de aldeias com complexas transações econômicas e sociais, estabelecendo interações com a economia regional, com as fazendas, com a exportação, importação etc. Portanto, uma entidade viva e das mais dinâmicas da nação. Na visão de Vera Pallamin (2007, p. 190), “Zumbi Somos Nós’ afirmava uma adesão, um laço de comprometimento que, na figura do líder negro, polarizaria todos aqueles empenhados neste país em contrapor os espaços de

³⁸ Entrevista disponível no seguinte link: <<http://acervo.folha.com.br/fsp/2004/02/23/2//5183749>>. Acesso em: 15 de março de 2013.

subjugação que prescrevem o rebaixamento ou a invisibilidade social a grupos cada vez maiores, deslocando-os para o lado dos que não são contados”.

Figura 27 - Vista distante do prédio na Avenida Prestes Maia com a bandeira *Zumbi Somos Nós*



Fotografia de autoria de Julia Valiengo. Fonte: <<http://casadalapa.blogspot.com.br/2009/02/frente-3-de-fevereiro-prestes-maia.html>>. Acesso em: 16 dez. 2012.

Desse modo, a bandeira posicionada no centro da cidade de São Paulo afirmava a demarcação de um quilombo urbano, representativo de grande parte da população que tem sido “criminalizada, demonizada e excluída”, para tomar de empréstimo a expressão utilizada por Sevcenko em entrevista à Frente (2006). No entanto, como lembra este historiador, “eles são o país, eles são o corpo social, eles são muito maiores do que o conjunto restante da população” (SEVCENKO, [S.d.] apud FRENTE 3 DE FEVEREIRO, 2006, p. 137). A respeito desses indivíduos retratados e do quilombo contemporâneo, Pallamin (2007, p. 190) observa que

Zumbi Somos Nós afirmava uma adesão, um laço de comprometimento que, na figura do líder negro, polarizaria todos aqueles empenhados neste país em contrapor os espaços de subjugação que prescrevem o rebaixamento ou a invisibilidade social a grupos cada vez maiores, deslocando-os para o lado dos que não são contados.

O cerne das motivações do Coletivo tem sido, de fato, o social, fluindo entre ações e reinterpretações gestuais, de formas e seus objetos-manifestos. Ao “reutilizar” *Zumbi Somos Nós* em dois momentos da ação *Prestes Maia*, tendo a bandeira sido originalmente criada para o momento do estádio de futebol na intervenção realizada em 2005, analisada na próxima seção, a Frente 3 de Fevereiro demonstrou implicitamente que ambas temáticas dialogavam. Ou melhor, o grupo tratou ambos os casos como pungentes atos de resistência, pois se compunham como situações em que o grito revelador e aglutinador de consciências acerca da luta (antirracista, no primeiro caso, e por moradia, no segundo) tornava-se necessário.

A bandeira *Zumbi Somos Nós* instalada na fachada do Prestes Maia pode remeter à intervenção *Ocupação*, realizada pelo coletivo brasileiro BijaRi³⁹ em 2006, em que o grupo propôs a desestabilização do padrão pacificador e homogeneizador próprio das renovações arquitetônicas e urbanísticas que rotineiramente tratam de “embelezar” a cidade.

Por volta do ano de 2006, a cidade histórica de Pelotas, no Rio Grande do Sul, recebeu um grande projeto de restauração urbana. O projeto contemplou o centro antigo da cidade, reformando os casarões e espaços públicos das proximidades, ou seja, a parte turisticamente e culturalmente visível daquela cidade. Conforme aponta o BijaRi em seu *site*⁴⁰, “apesar da reforma, o marco arquitetônico mais visível nesse espaço era um grande edifício abandonado, lembrando a recente decadência e especulação imobiliária do centro da cidade”. *Ocupação* consistiu, então, na apropriação desse específico edifício pelo BijaRi, com a instalação de diversas faixas de plásticos preto e amarelo - material característico em acampamentos de sem-tetos e em ocupações -, com inscrições que remetiam à situação ali proposta. A maior e mais central dessas faixas carregava a inscrição “OCUPAÇÃO”.

³⁹ BijaRi é um grupo de arte, que busca “a reflexão crítica e a prática estética sobre a produção simbólica dos espaços urbanos, fazendo com que nossos trabalhos se situem na fronteira entre arte, política e vida cotidiana com o objetivo de desvelar suas fissuras sociais. Transitando entre distintas linguagens – como cartografia, intervenção urbana, projeção mapeada, esculturas de luz, instalações interativas e videoarte – o BijaRi vem criando ações autônomas em espaços públicos e projetos artísticos e de transformação urbana na busca de ensejar novos espaços políticos e poéticos”. Tal informação está disponível no *site* do coletivo, disponível em: <<http://www.bijari.com.br/?portfolio=fazemos>>. Acesso em: 14 de dezembro de 2013.

⁴⁰ As informações aqui tratadas sobre o referido coletivo foram coletadas a partir do *site* do próprio grupo. Ao longo do texto, serão utilizadas citações extraídas daquele ambiente virtual sem, no entanto, voltarmos a tratar da fonte, já aqui estando estabelecida. O *site* do BijaRi está disponível em: <<http://www.bijari.com.br/>>. A seção que trata da intervenção *Ocupação* está disponível em: <<http://www.bijari.com.br/art/ocupacao/>>. Acesso em: 14 de dezembro de 2013.

Figura 28 – BijaRi, *Ocupação*, 2006, Pelotas.



Fonte: <<http://www.bijari.com.br/?portfolio=ocupacao>>. Acesso em: 14 dez. 2013.

Ocupação contrastava com a paisagem renovada da cidade, fazendo surtir um senso antagônico entre a “cidade bela, limpa” e a “cidade visualmente não higienizada”. Definindo a intervenção, o BijaRi argumenta que *Ocupação* foi “um antimonumento baseado no antagonismo entre centro embelezado e periferia degradada [...], configurando-se como uma imagem perturbadora”.

Assim como no uso de *Zumbi Somos Nós* no edifício Prestes Maia pela Frente 3 de Fevereiro, que se constituiu como um marco de resistência e um instrumento perturbador à homogeneização e à conduta de se *limpar* a cidade em pleno centro da cidade de São Paulo, *Ocupação* propôs também o rompimento da ordem citadina em Pelotas nesse sentido, ocupando aquele edifício, aproveitando seu potencial simbólico, constituído de contradições e conflitos entre passado e presente (*SITE BIJARI*, [S.d.]).

Além do caso do Prestes Maia, o ativismo político-social da Frente 3 de Fevereiro se desdobrou ainda com foco na situação do imigrante na Europa, a partir de discussões realizadas em um *workshop* desenvolvido pelo Teatro Hebbel Am Ufer (HAU) na Alemanha à época da Copa do Mundo de Futebol no ano de 2006. Naquele encontro, reuniram-se também os grupos de arte e ativismo Kanak Attack, La Plataforma, Sagaz, Respeto e Togo Action Plus, estabelecendo como centro de discurso a relação do imigrante com a comunidade europeia, tendo por base a discussão do racismo em contraposição à imagem construída por eventos como a Copa do Mundo (*FRENTE 3 DE FEVEREIRO*, 2006, p. 94). A representação montada por instituições de acontecimentos de dimensão global, como a campeonato mundial de futebol de 2006, costuma propor a superação sem conflitos das diferenças políticas,

socioeconômicas e culturais. Isto é, a imagem trabalhada a respeito da nação superficializa as relações em diversos âmbitos da sociedade por meio da construção ideológica e simbólica de um Estado em que a convivência dá-se de forma “indolor” e não-conflituosa.

No contexto da reunião entre os grupos artísticos citados, surgiram questões norteadoras circunscritas aos temas de identidade alemã (“Quem é alemão? Quem é Alemanha? Você é Alemanha?”), do tratamento ao imigrante (“Aparelho repressor em relação ao imigrante na comunidade europeia? Você é bem-vindo na Alemanha? Como o racismo aparece na Copa do Mundo?”), da imagem associada ao evento de futebol (“O que a Copa do Mundo esconde e o que a Copa do Mundo revela? Copa do Mundo como a festa da paz, paz dos vencedores”) e dos temas sociais e de mídia que prescrevem a situação (“A segurança e vigilância, controle, a mídia internacional, construção do espetáculo midiático”) (FRENTE 3 DE FEVEREIRO, 2006, p. 95).

Dessas indagações, emergiu um ponto de denúncia: o caso de Ermyas Mulugeta, evidenciado pela mídia⁴¹, “um alemão de ascendência etíope, que tinha sido espancado e tinha entrado em coma, e quando saiu do coma não lembrava quem eram os agressores, que foram soltos”, conforme explica Eugênio Lima, integrante da Frente 3 de Fevereiro, em entrevista⁴² a Mauro Malin, do *site* Observatório da Imprensa. O que tornou tal evento ainda mais simbólico foi o reconhecimento do caso pela Procuradoria Geral da Alemanha (FRENTE 3 DE FEVEREIRO, 2006, p. 96). Ainda durante o *workshop*, várias falas cruzaram-se e uniram-se em direção ao esclarecimento do caso. As colocações feitas por Lima ([S.d.], apud FRENTE 3 DE FEVEREIRO, 2006, p. 96) naquela ocasião elucidam ainda mais:

O porta-voz do governo anterior [...] deu uma declaração na televisão dizendo que todas as pessoas eram muito bem-vindas, mas que especialmente as pessoas que vêm para a Copa do Mundo que são negras, de países africanos, tomarem [*sic*] muito cuidado porque existem ‘*No-Go Areas*’.

O termo “*No-Go areas*” estabelece, em compreensão especificada⁴³, áreas em que o trânsito ou a permanência de negros e latinos indica ameaça à integridade física e/ou risco de

⁴¹ O caso de Ermyas Mulugeta teve repercussão em *sites* de importantes veículos de comunicação, como o *Telegraph* no Reino Unido. Disponível em: <<http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/europe/germany/1517063/World-Cup-fans-warned-of-race-attacks.html>>. Acesso em: 19 de dezembro de 2012.

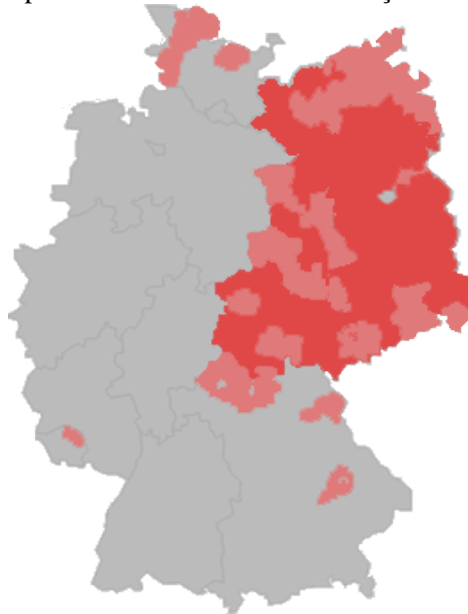
⁴² Íntegra da entrevista disponível em <<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/posts/view/racista-e-sempre-o-outro>>. Acesso em: 14 de dezembro de 2012.

⁴³ O entendimento do termo *No-Go Areas* parte do que está estabelecido no site *No-Go-Areas in Deutschland*. Disponível em: <<http://www.nogoarea.de/>>. Acesso em: 14 de dezembro de 2012. Também surge das conversas

vida para estes indivíduos. O motivo para tal atitude caracteriza-se notoriamente como intolerância à diferença, externada em atos extremos por grupos ou pessoas que comungam de ideais neonazistas. Em outras palavras, “*No-Go areas*” são áreas não recomendáveis, lugares de risco, áreas de risco a imigrantes, que não devem circular nos locais demarcados por mapas, guiando a conduta e o deslocamento pela cidade destas populações (*SITE NO-GO-AREAS IN DEUTSCHLAND*, [S.d.]).

A esse respeito, Pedro Guimarães, integrante da Frente 3 de Fevereiro, criou um texto para tratar dessas “zonas exclusivas”, baseado em um informativo distribuído pelo grupo Kanak Attack, que se dispunha como um manual de sobrevivência naquelas áreas da Alemanha. Nele, Guimarães diz “*No go areas* na Alemanha: regiões onde pessoas, pela sua aparência afro-indígena, correm o risco de sofrer violência por motivação racista” (*FRENTE 3 DE FEVEREIRO*, 2006, p. 98, grifo nosso).

Figura 29 - Mapa da Alemanha com demarcação das *No-Go Areas*



Fonte: <<http://www.nogoarea.de/karte-no-go-areas/>>. Acesso em: 15 dez. 2012.

Fundamentados nestas formulações, os coletivos reunidos na Alemanha por ocasião do *workshop* HAU decidiram pelo tema das áreas de acesso restrito daquele país, locais onde também se manifesta o racismo. Para tanto, estudaram o mapa da cidade de Berlim a fim de identificar essas zonas de risco. A Frente, nesta posição, sugeriu uma outra forma de escrever a palavra de origem inglesa que nomeia aquelas regiões que representam perigo (*FRENTE 3 DE FEVEREIRO*, 2006, p. 96). A expressão “*No-Go Area*” deveria, então, ser utilizada nas

expostas no documentário *Zumbi Somos Nós*, da Frente 3 de Fevereiro, na ocasião do *workshop* que tem alguns trechos demonstrados ao longo da projeção.

ações desenvolvidas pelos grupos grafada na forma “*Know Go Area*”, como um trocadilho referente à sonoridade semelhante entre os vocábulos “*no*” e “*know*”⁴⁴”. A ideia inicial para a troca das palavras, que se manifesta tanto no campo da sintaxe como no campo semântico, deve ser creditada à Frente 3 de Fevereiro. A esse respeito, Eugênio Lima, ainda em trecho de entrevista ao Observatório de Imprensa, explica: “Foi uma ideia que veio aqui do Brasil. A Frente 3 de Fevereiro, em debate no Brasil, mandou essa mensagem para a Alemanha, onde nós estávamos em debate com os grupos de ação contra o racismo lá, num *workshop*”.

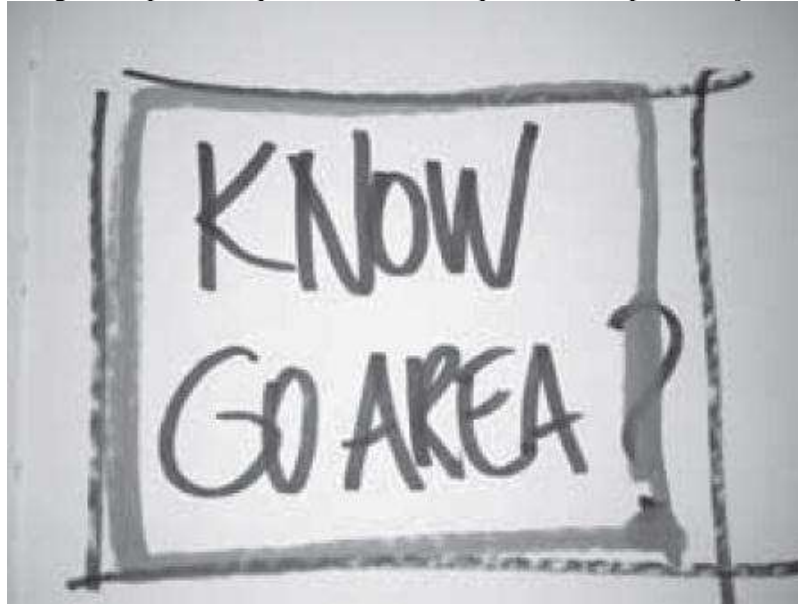
Figura 30 - Integrantes dos coletivos reunidos em análise do mapa político da cidade de Berlim



Fonte: <<http://casadalapa.blogspot.com.br/2009/03/frente-3-de-fevereiro-copa-da.html>>. Acesso em: 15 dez. 2012.

⁴⁴ Do inglês, significam respectivamente “não” e “conheça”.

Figura 31 - Imagem de parte do quadro-branco em que as ideias para as ações eram escritas



Fotografia: Frente 3 de Fevereiro. Fonte: FRENTE 3 DE FEVEREIRO. **Zumbi somos nós:** cartografia do racismo para o jovem urbano. São Paulo: Programa de Valorização de Iniciativas Culturais/VAI, 2006, p. 97.

De maior impacto simbólico, *Know Go Area* versava sobre *conhecer*, ter ciência sobre a existência daqueles locais. Tratava-se, pois, de um manifesto que se destinou a desfazer a imagem das relações sociais não conflituosas, de desestruturar a ideia da inexistência de racismo na Alemanha, a “superar o ódio mediante o conhecimento” (DOSSIN, 2009, p. 94).

Diante da confluência de ideias acerca do racismo e sua forma em solo alemão, os grupos de arte Frente 3 de Fevereiro, Kanak Attack e La Plataforma montaram intervenções norteadas pelas discussões postas durante o *workshop*. A primeira peça criada foi uma placa de sinalização com a inscrição “*Know Go Area*”. A inspiração para o objeto artístico veio das placas de trânsito da Alemanha, proposição que remontava à noção de alerta a algo e/ou aviso sobre algo, próprios dos sinais que norteiam o fluxo do trânsito de automóveis, motocicletas e pessoas. Essa primeira peça foi fixada numa espécie de poste que já sustentava outras duas placas indicativas sobre o trânsito no distrito de Lichtenberg, em Berlim. O local escolhido para a intervenção foi proposital e fruto do estudo cartográfico da região: Lichtenberg é uma área conhecida por recorrentes ataques a imigrantes.

Figura 32 - Fotografia da placa *Know Go Area* alocada no bairro de Lichtenberg, em Berlim.



Fonte: <<http://casadalapa.blogspot.com.br/2009/03/frente-3-de-fevereiro-copa-da.html>>. Acesso em: 16 dez. 2012.

A segunda parte da intervenção se deu por meio da ação *Ermyas*, uma passeata em solidariedade à família do jovem alemão, filho de etíopes, atacado por grupos neonazistas na cidade de Berlim. O ato carregava valor simbólico e imagético ainda mais impactante pelas grandes dimensões da bandeira⁴⁵ com a inscrição *Know Go Area*, que foi carregada aberta ao longo do percurso do prédio do Ministério das Relações Exteriores ao Portão de Brandenburgo (FRENTE 3 DE FEVEREIRO, 2006, p. 99). Neste bandeira, a tinta branca que escreveu a frase imperativa contrastava com a cor preta do tecido, em claro sinal de luto pelo acontecido a Ermyas.

⁴⁵ Assim como *Zumbi Somos Nós*, a bandeira *Know Go Area* tem, em dimensões, 20 metros por 15 metros.

Figura 33 - Fotografia da ação *Ermyas*, passeata em solidariedade ao jovem atacado por neonazistas



Fonte: <<http://casadalapa.blogspot.com.br/2009/03/frente-3-de-fevereiro-copa-da.html>>. Acesso em: 17 dez. 2012.

Os coletivos, então, formularam uma estratégia a fim de expor a bandeira *Know Go Area* numa localidade em que havia grande número de pessoas e transmissão televisiva. O local destinado à ação foi a praça em frente ao Portão de Brandenburgo, no momento da *Fan Party*, celebração de abertura da Copa do Mundo de 2006. A magnitude da festa, que atingiu escala global em transmissão midiática e interesse do público, parecia ser também ponto de interesse dos grupos artísticos nesta ação. Estes se empenharam em estipular, numa pequena planta do local produzida por eles, os lugares nos quais haveria a cobertura visual pelas câmeras de TV para, dessa maneira, determinar o espaço exato da ação.

As conversas documentadas no filme *Zumbi Somos Nós* sobre a ação evidenciam a preocupação de seus participantes em fazê-la acontecer. Um deles alerta: “quanto mais conotação política tiver [...], quanto mais isso estiver claro, quanto mais isso for explícito na nossa chegada, mais chance a gente tem de não conseguir”. Os integrantes, então, adotaram uma postura não-convencional a fim de evitar quaisquer constrangimentos com a revista dos seguranças. Munidos de instrumento de percussão musical, entoando a canção de música popular brasileira *Alguém me avisou*⁴⁶, paramentados com bandeiras pequenas do Brasil, conforme mostra o documentário da Frente, os coletivos adentraram o espaço pretendido sem maiores intervenções dos oficiais. Eles carregaram enrolada a grande bandeira *Know Go Area* em direção ao centro da praça em frente a Brandenburgo, onde abriram-na por cima das

⁴⁶ Letra de Yvonne Lara (Dona Ivone Lara). Informação disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/dona-ivone-lara/dados-artisticos>>. Acesso em: 12 de janeiro de 2014.

cabeças dos que ocupavam aquele espaço, dando a ver a frase imperativa com fins de superação do ódio pelo conhecimento dos locais de segregação e violência contra o *outro*. A vista aérea proporcionada pelas câmeras da rede de televisão pública alemã Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF) fixou a inscrição da bandeira por alguns segundos em transmissão ao vivo. Este ato constituiu-se como o último da intervenção em Berlim sob o título de *Know Go Area*.

Figura 34 – Infiltração de *Know Go Area* em rede televisiva alemã



Captura de tela da transmissão ao vivo da emissora televisiva alemã ZDF, em que aparece a bandeira *Know Go Area* durante a festa de abertura da Copa do Mundo de 2006 em Berlim. Fonte: <<http://casadalapa.blogspot.com.br/2009/03/frente-3-de-fevereiro-copa-da.html>>. Acesso em: 16 dez. 2012.

Nestas ações, houve claramente o reforço pela busca da aniquilação das diferenças mediada pela luta simbólica de fruição artística. Tal assertiva encontra amparo nas palavras de João Cezar de Castro Rocha em artigo⁴⁷ publicado na Folha de S. Paulo, quando o autor explicita que “a violência somente reforça a desigualdade social [...] A alternativa, portanto, é converter a violência cotidiana em força simbólica, por intermédio de uma produção cultural vista como modelo de organização comunitária” (ROCHA, 2004).

Neste caminho, os trabalhos artísticos da Frente 3 de Fevereiro estão direcionados a reflexões mais amplas do que o que suas faixas e ações deram a ver. Parece interessante aqui remontar a noção de invisível, trazida por Maurice Merleau-Ponty, interpretada por Pallamin (2007) como

⁴⁷ Disponível no endereço: <<http://acervo.folha.com.br/fsp/2004/02/29/72//5453786>>. Acesso em: 15 de dezembro de 2012.

Este espaço [que] não se reduz àquele que, em regime de “fê perceptiva”, apontamos com o dedo, nem àquele cifrado, que é imaginado em regime de abstração, embora não os dispense enquanto integrantes dos seus possíveis. Sendo de caráter antropológico, esta espacialidade abre-se a um horizonte de virtualidades, cujo estofo inclui as projeções que fazemos, ao nosso redor, de nosso passado e nosso futuro, nossa situação física, ideológica e moral (PALLAMIN, 2007, p. 183).

Acerca da perspectiva abordada sobre o invisível, especialmente quando se refere ao horizonte de virtualidades permeado pelas concepções que se tem acerca do mundo exterior, de nós mesmos e do *outro*, parece viável relacionar a mais uma intervenção da Frente 3 de Fevereiro, realizada no ano de 2007.

O Grupo participava da quarta edição do Festival de Arte Negra na cidade de Belo Horizonte, na ocasião em que registrou em vídeo⁴⁸ algumas perguntas direcionadas a transeuntes da capital mineira a respeito do cabelo afro. Trata-se da investigação-ação intitulada *O que o cabelo fez para ser chamado de ruim?*, em que as questões formuladas para o público tinham, como principal objetivo, a elucidação sobre a temática. Ao indagar com certo tom de ironia que o cabelo tenha cometido algum ato indevido para ser classificado como ruim, a Frente incitava à reflexão sobre os motivos pelos quais se tipifica o cabelo afro a partir de uma pergunta principal na ação: “o que o cabelo fez para ser chamado de ruim?”.

Deflagradas pelo adjetivo “ruim” utilizado na pergunta dirigida, algumas das declarações expostas no vídeo evocaram a obrigatoriedade do fio capilar ser “liso” para ser “bom”. Essa constatação pode ser feita através da fala de uma das entrevistadas que expõe que o cabelo ruim “é o cabelo duro, que tem de alisar [...] o cabelo bom é o cabelo liso, que não precisa de química (para ser liso)”. Corroboram, ainda, com o enunciado, outras duas falas de dois indivíduos questionados, quando aportam o motivo no negro para o que é colocado como “cabelo ruim”. Eles situam: “é o cabelo que vem da África” e “é cabelo de preto”.

A intervenção revelava uma discussão mais ampla do que o intento de resposta à indagação. Nota-se a incrustação do preconceito contra o cabelo afro transparecido nas falas dos respondentes. Expressivamente, mesmo que inconscientemente, ocorreu uma valoração preconceituosa, em que pesam as considerações sobre a inferioridade do negro, dado que é atribuída a ele a forma do “cabelo ruim”. Explanado de outra maneira, a caracterização do

⁴⁸ A intervenção audiovisual *O que o cabelo fez para ser chamado de ruim?* está disponível no endereço: <http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=R9sKbho1BQM>. Acesso em: 17 de dezembro de 2012.

cabelo afro como “cabelo ruim” associa-se diretamente à premissa escravocrata, reinterpretada no presente, de inferioridade do negro. Denota-se tal atitude como reverberação da discriminação racial, encontrando também apoio em algumas outras falas de outros entrevistados, que denunciam o ato tipificatório: “isso é preconceito!”.

Sobre o tema, Pedro Guimarães, integrante da Frente 3 de Fevereiro, explicita uma visão esclarecedora sob forma de manifesto:

Pior que a cor do negro é seu cabelo, por razão de algum tipo de pecado ancestral, esse povo foi castigado com um cabelo seco, crespo e armado, “cabelo ruim”, e o grande sofrimento de todos, mesmo os descendentes de pele clara, é: o que fazer para esconder da sociedade o tal do “cabelo ruim”? **O que fez o cabelo para ser chamado de ruim? Roubou, matou? E o que fez o cabelo para ser chamado de bom? É liso, claro, rico ou fez chapinha? [...] Por que o cabelo não é bom pelo simples fato de ser cabelo? [...] O mais interessante dessa história toda é que, quando uma família tenta evitar que um de seus membros se case com uma pessoa mais negra, geralmente usa o seguinte argumento: ‘não temos nada contra a cor negra, mas já imaginou se os filhos nascerem com aquele cabelo? Isso lhe trará muito mais dificuldades no futuro...’** **Enquanto não nos apresentarmos em nossa totalidade, nunca seremos seres completos** (GUIMARÃES, [S.d.] apud FRENTE 3 DE FEVEREIRO, 2006, p. 77, grifo do autor).

Nesta direção, a Frente tem aberto discussões múltiplas com a utilização de diversos suportes (áudio, vídeo, impresso, artes visuais) a fim de discutir a questão do negro e das implicações sociais, políticas e econômicas decorrentes de representações socioculturais e padrões morais que resultam em discriminação e desvalorização social no Brasil e também no exterior. A fim, no entanto, de abarcar as discussões motivadoras e provocadas por suas obras, o grupo lançou, em 2006, o documentário *Zumbi somos nós*⁴⁹. O filme teve direção, roteiro, edição, música e arte realizados pelo Coletivo e produção compartilhada com a Gullane Filmes, incentivado pelo Programa de Fomento a Produção e Teledifusão de Documentários da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa - DOCTV CPLP, da TV Cultura.

O documentário é um desdobramento da linguagem da Frente 3 de Fevereiro, em que se apresenta um diálogo entre os trabalhos do Coletivo e as opiniões e os pensamentos de autores e profissionais que discutem as temáticas apropriadas pela Frente. Colam-se, na tela, pedaços constitutivos dos aspectos motivadores das preocupações e ações do Coletivo. São convidados, entre outros, o historiador Nicolau Sevcenko, a pesquisadora Lilia Moritz Schwarcz, a socióloga Vera Malaguti Batista a fim de ampliarem, em entrevistas, o debate acerca das questões trabalhadas nas ações da F3F.

⁴⁹ Disponível em <<http://vimeo.com/5193559>>. Acesso em: 19 de dezembro de 2012.

O filme é amparado, ainda, por cenas de processos de feitura e de *performance* de algumas das intervenções-ações do grupo, documentadas pelos integrantes. Ademais, cruzam-se trechos de matérias, rodas de discussão, entrevistas e demais transmissões televisivas que trataram em rede nacional sobre o tema central do trabalho da Frente 3 de Fevereiro, assim como excertos de mediações jornalísticas que figuraram algumas das performances do Coletivo, a exemplo da *Ação Bandeiras*, que teve alguns de seus momentos televisionados.

O documentário, como vertente da linguagem do Coletivo, dialoga também com outro produto do grupo: o livro igualmente intitulado *Zumbi Somos Nós: cartografia do racismo para o jovem urbano*⁵⁰. A Frente, em seu *site*, esclarece que a ideia para ambos os projetos (livro e documentário) deu-se pela construção de relações em transformar o trabalho de pesquisa e ação em dois produtos finais ainda mais fortes. No entanto, entende-se que a força de seus produtos esteja direcionada ao alcance de público que as mensagens e os questionamentos motivados pelo Coletivo atingem, uma vez que os formatos de vídeo e do impresso – em se tratando de filme documentário e do livro – possuem distribuição mais “facilitada”. Ademais, estes produtos encontram-se disponíveis gratuitamente para *download* no *site* do Coletivo, o que pode contribuir para a maior amplitude do alcance dessas obras.

No livro, é retomada, então, a discussão sobre as ações da Frente 3 de Fevereiro, conjuntamente com gráficos, figuras, fotografias, trechos de matérias de jornais e discussões de teóricos, muitos deles também utilizados no filme do Coletivo. A obra impressa foi produzida a partir de uma parceria com o Programa de Valorização de Iniciativas Culturais e com a Prefeitura da Cidade de São Paulo, tendo sido publicada no ano de 2006.

Em publicação no endereço eletrônico da F3F, há a indicação, ainda, sobre a questão que justifica o subtítulo da obra: “de que maneira o jovem pode compreender a questão (o racismo) e pensar novas formas de agir na direção de uma mudança social com a eliminação de preconceitos raciais?”. Ou seja, trata-se da cartografia do racismo para o jovem urbano, na medida em que, como é apresentado no próprio impresso,

“Zumbi Somos Nós: Cartografia do Racismo para o Jovem Urbano” não é um tratado sobre o racismo no Brasil, ao contrário, é a tentativa de criar um dispositivo para o diálogo, através dos nossos caminhos, dúvidas e desejos. [...] apresenta um desenho do nosso itinerário, a organização de um olhar atento à experiência cotidiana, construído por diferentes camadas de leitura: nossas ações, manifestos poéticos, fragmentos de textos, entrevistas do grupo com teórico, pesquisa de dados, matérias de jornais etc (FRENTE 3 DE FEVEREIRO, 2006, p. 9).

⁵⁰ Livro disponível na guia “Downloads” do site da Frente 3 de Fevereiro no link <www.frente3defevereiro.com.br>. Acesso em: 19 de dezembro de 2012.

Nessa circunstância, o livro torna-se uma fonte ainda mais ampla e profunda dos trabalhos e manifestos propostos pela Frente. A justaposição da teoria com a arte evoca a firme colocação das ações do Coletivo. Isto é, as manifestações artísticas do grupo tornam-se ratificáveis no sentido da comprovação fundamentada em discussões teóricas, além da observação de situações da realidade e da sensibilidade no tocante à arte que norteia os trabalhos da Frente 3 de Fevereiro. Há, ainda, informações potencialmente únicas, dispostas no livro, sobre a execução de algumas obras. Tais dados denotam uma aproximação do feito com o público, explicitam que a arte não existe pura e simplesmente no espaço urbano. Expressa-se a necessidade do diálogo com os que ocupam aquele lugar, da explicitação das razões daquele determinado objeto artístico se relacionar com determinado tema, além de estimular a compreensão do mesmo. São formas de aproximação dos cidadãos com as ações e temáticas que motivam a F3F.

Nesse estreitamento de laços simbólicos e de ampliação da produção artística, a Frente lançou um álbum musical, *Zumbi Somos Nós – Diáspora Afronética*. A obra foi patrocinada pelos editais de Co-Patrocínio de Primeiras Obras⁵¹ do ano de 2007 e de PAC da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo (*SITE FRENTE 3 DE FEVEREIRO*, [S.d.]). O projeto para o álbum tornou-se também campo de ação artística, “uma intervenção simbólica”, como afirma o Coletivo em informativo em seu *site*, marcada pelo trabalho de pesquisa e ação desenvolvido pelo grupo desde 2004, ano de formação da Frente.

Em *Diáspora Afronética*⁵², participam músicos convidados que mesclam seus trabalhos com as motivações políticas do Coletivo. Como exemplo, os artistas Gaspar e Fernandinho Beatbox, ambos do grupo Z’África Brasil que tem temáticas que permeiam as discussões tratadas pela Frente 3 de Fevereiro. Estes convidados sobrepõem vozes e instrumentos, compondo sonoridades urbanas que se conectam com os ritmos tradicionais afrodescendentes no espaço citadino, reativando o discurso da cultura negra, em seu sentido

⁵¹ A iniciativa de criar um fundo para co-patrocínio de primeiras obras, destinado aos profissionais iniciantes, surge da Prefeitura do Município de São Paulo, por meio da Secretaria Municipal de Cultura, a partir de uma demanda identificada no Centro Cultural da Juventude. O fundo concede valor máximo de R\$ 50 mil a cada projeto selecionado, incluindo as taxas e os impostos, que ficarão por conta do selecionado. O edital para seleção de projetos foi publicado no Diário Oficial da Cidade de São Paulo no dia 24 de julho de 2007. Fonte: <<http://ccjuve.prefeitura.sp.gov.br/2007/11/08/edital-0022007-%E2%80%93-co-patrocinio-de-primeiras-obras/>>. Acesso em: 18 de dezembro de 2012.

⁵² O álbum produzido pela Frente 3 de Fevereiro é composto pelas faixas *Quem policia a polícia, Batuque Nagô, Linha de frente, Pare e olhe para a base, Estado de sítio, Eu vou subir ao céu, Reza, Canto para Xangô, Canto para Oxum, Periafricania/Brasileiros, Tava lá em casa, Groove Berlim, Por todas as partes, Vamos pra Palmares, Zumbi requilombo, Diáspora e GrooveDJs*. O disco encontra-se disponível para *download* gratuito na seção “O Disco” em: <www.frente3defevereiro.com.br>. Acesso em: 19 de dezembro de 2012.

amplo proposto pelas ações do Coletivo, ao longo das 17 faixas que compõem o álbum. Sobre o projeto, o informativo da Frente explicita:

Zumbi Somos Nós e hoje nós é que somos Zumbi. Novos quilombos que dialogam com o passado, atualizando a história não oficializada. Construção musical que traz para o aqui e agora: as novas sonoridades urbanas e seu elo indivisível com os ritmos afro-descendentes. Um manifesto sonoro, constituído por uma espécie de bricolagem musical que une os tambores e seus ritmos ancestrais com a construção do DJ. Afro-samples-pílulas de poesia comprimida-hip-hop, samba e *soul-music* brasileira, uma ode ao sincretismo sonoro, que coloca junto às canções de Aruanda com o ritmo e a poesia do RAP. DJs e percussionistas unindo, o novo ao velho tambor, resistência e ações contemporâneas, mas sobretudo música: unidade sonora diversa, libertária, dinâmica, um rito que se renova a cada novo desafio, para desta forma nos lembrar como era antes (*SITE FRENTE 3 DE FEVEREIRO*, [S.d.]).

O senso de mistura evocado torna-se perceptível, por exemplo, na faixa que abre o disco, *Quem policia a polícia*. Esta música estabelece clara ligação com as ações do Coletivo realizadas em 2004, na ocasião em que cartazes serigrafados com a inscrição “RACISMO POLICIAL – QUEM POLICIA A POLÍCIA?” foram colados nos entornos de um batalhão da corporação questionada na manifestação, e acerca das cédulas de um real carimbadas com “RACISMO POLICIAL – 91% dos jovens negros já foram parados pela Polícia”. O efeito causado advém do som de sirenes de viaturas que são entremeadas por vozes e tambores, além do manifesto-sonoro veiculado pelo artifício da *spoken word*, em que a letra da música é falada em vez de ser cantada. Conta-se sobre a história de criação da polícia, seguido por trecho de entrevista com Julita Lembruger em que fala sobre o “elemento suspeito cor padrão” e um texto falado que evidencia a posição da polícia no tratamento do jovem negro.

Como mais um exemplo do intenso diálogo mantido entre o discurso musical, as preocupações sociais e as ações artísticas do Coletivo, aparece a canção *Estado de Sítio*, cujos trechos são expostos abaixo, totalmente conduzida em *spoken word*. Esta composição versa sobre a constituição do espaço urbano, em que “bolsões de exclusão” aparecem e demarcam territórios simbólicos e objetivos, marcados pela determinação de quais indivíduos podem ocupá-los e quais não devem frequentá-los.

As cidades fecham em si mesmas
 O argumento da degradação das relações humanas
 Cria o elogio a violência
 Que além de espiada e pensada
 Coloca-se cada vez mais presente
 No grande mundo através de guerras

No mundo interior na forma de discriminação
 Uma série de pequenas maldades
 Se destilam em nossas almas e mentes
 Desejos íntimos de execuções sumárias
 Admiração a justiceiros genocidas
 Vem a nos preencher o interior vazio da consciência
 Como um elixir entorpecente
 Transborda nossas grutas interiores
 Com desejo de morte e odor pútrido
 Pra tudo aquilo que não entendemos
 Que não conhecemos
 Sem que isso crie em mim ou em você
 Necessidade alguma de maior compreensão
 Nem mesmo capacidade de sentir ou colocar-se no lugar do outro
 [...]

A ordem se constrói de entradas e saídas
 Ausgang-Eingang
 Nossas cidades estão se tornando sítios dentro de gaiolas
 Será que o Ibama conseguirá libertá-las?
 Sendo assim, mestiços, negros e nordestinos devem saber
 Colocar-se, e apreciar as entradas de serviço
 Pois isso corrobora para a segurança das pessoas normais.

A sequência de versos funciona como sobreposição de ideias acerca da experiência contemporânea, a comunidade imaginada (cf. ANDERSON, 2008) e as condições humana (cf. ARENDT, 2007) e urbana (cf. MONGIN, 2009), pontos recorrentes do cerne das ações da Frente 3 de Fevereiro. O Coletivo, exatamente ao autodenominar-se como “grupo de pesquisa e intervenção artística acerca do racismo na sociedade brasileira” (FRENTE 3 DE FEVEREIRO, 2006, p. 3), demarca seu campo de atuação, como foi discutido e analisado nesta linha socio-histórica de ações e investigações propostos pelo grupo.

Seus trabalhos caracterizam-se por temáticas de cunhos político-social, interessados no questionamento e na reflexão das questões discutidas e, sobretudo, na busca da solução da problemática racial no país. Nota-se que a Frente 3 de Fevereiro tem utilizado diversas linguagens artísticas (música, artes visuais, cinema etc) para construir e executar suas ações. A dinâmica multifacetada do Coletivo exprime uma vontade plural de pulverizar o questionamento do racismo em diversos âmbitos da sociedade.

Importante notar ainda, como já levantado pela breve reconstrução histórica das ações do Coletivo, que a Frente não insere novos objetos em suas ações, mas desvia simbolicamente objetos que, de certa maneira, já pertencem aos locais em que atua. Nesta direção, procede-se à análise da *Ação Bandeiras*, em que três bandeiras com inscrições que versam a respeito do racismo explicitado dentro e fora do campo de futebol, a partir da ocasião da ofensa verbal

proferida pelo jogador argentino Desábato ao brasileiro Grafite, sintetizam um discurso antirracista.

4 AÇÃO BANDEIRAS: GRITOS SIMBÓLICOS

No dia 13 de abril de 2005, no Estádio do Morumbi, na cidade de São Paulo, estavam em campo o São Paulo Futebol Clube e o Quilmes AC para um dos jogos das finais do campeonato intitulado Taça Libertadores da América. A partida estava sendo televisionada. A partir das imagens transmitidas em reportagem do programa *Globo Esporte*, da Rede Globo⁵³, reconstitui-se aqui o fato que marca o início da discussão nesta seção: os jogadores Arano, argentino, e Edinaldo Batista Libânio, brasileiro, conhecido popularmente como Grafite, se esbarraram durante uma jogada ao longo da partida. Grafite, imediatamente após o “choque”, saiu em direção oposta à de Arano, que o perseguiu e o empurrou com o peitoral. Grafite levantou os braços em direção aos céus, como se dissesse “não sou culpado nesta situação”. Outro jogador do Quilmes, Leandro Desábato, se aproximou dos dois e dirigiu palavras a Grafite.

O jornalista Abel Neto, nesta reportagem para o *Globo Esporte*, afirmou que, a partir da imagem recuperada gravada por sua emissora, foi possível notar Desábato chamando Grafite de “*negrito*”. Após ouvir o xingamento, Grafite, visivelmente nervoso, empurrou a cabeça de Desábato com a mão. O brasileiro e Arano foram expulsos do jogo. Grafite deixou o campo alegando ter sido xingado. O argentino Desábato havia ofendido o brasileiro Grafite com expressões de cunho racista: “*Negrito de mierda, enfia la banana en el culo*” (ABRAHÃO; SOARES, 2007, p. 2).

A ofensa verbal contra o jogador brasileiro estava ancorada em representações raciais arcaicas. Tal reflexão acerca da ofensa racista é válida especialmente porque se pode correlacioná-la com as teorias raciais que se tornaram o cânone do pensamento científico e do senso comum no Brasil a partir do fim do século XIX.

Segundo Lilia Schwarcz (2002, p. 43-66), a partir do final do século XIX, foram introduzidas no Brasil correntes de pensamento, como o darwinismo, o positivismo e o evolucionismo. Essas teorias serviram como base filosófica e científica para certas teorias racistas durante o século XIX ainda que não tenham se apresentado como uma versão unívoca, como as leituras contemporâneas sobre o assunto têm tratado. Em território brasileiro, as teorias raciais, influenciadas também pelo determinismo de cunho racial, ganharam “um uso inusitado da teoria original, na medida em que a interpretação darwinista

⁵³ Matéria disponível no seguinte link: <<http://www.youtube.com/watch?v=9dnZyttlzQM>>. Acesso em: 19 de novembro de 2013.

social se combinou com a perspectiva evolucionista e monogenista. O modelo racial servia para explicar as diferenças e hierarquias” (SCHWARCZ, 2002, p. 65).

Como exemplo, Schwarcz (2002, p. 58) sustenta que o darwinismo social, fruto do determinismo de cunho racial, tratava a miscigenação de forma pessimista, da qual logicamente decorria o entendimento da dita “pureza racial” e a compreensão de que a mestiçagem era algo inválido ou negativo tanto no trato racial como no social. Tal teoria se apoiava nos “ensinamentos de uma antropologia de modelo biológico [...], estabelecendo que existiria entre as raças humanas a mesma distância encontrada entre o cavalo e o asno [...], determinando que a divisão do mundo entre raças corresponderia a uma divisão entre culturas” (SCHWARCZ, 2002, p. 58-60). Como no caso exposto nesta dissertação, em que a situação de insulto racial aproximava o jogador brasileiro do *macaco*, cabe também o entendimento de que Grafite, por ser *negro*, estaria, segundo o pensamento racista, numa categoria evolutiva inferior à de Desábato, o jogador argentino *branco*.

É importante esclarecer, então, que o aporte teórico daquelas teorias raciais tinha cunho determinista, suposto por um modelo biológico, diferenciando *raças* humanas, considerando caracteres físicos e morais desses indivíduos a partir de dados biológicos. Logo, decorre que estes fatores tendiam a enaltecer a existência de “tipos puros” e a compreender o fenômeno da miscigenação como sinônimo de degeneração tanto racial como social (SCHWARCZ, 2002, p. 58). Posto de outra forma, o *negro* seria uma espécie potencial de atraso para o desenvolvimento da emergente república brasileira, que atravessava um processo de estruturação e consolidação no início do século XX. Em consonância com a ideia de Octavio Ianni (2004, p. 142) de que “a relação racial tem relação direta e profunda com a questão nacional”, o paradigma racial era um dos pilares para se pensar a questão positivista do progresso das nações. A presença do negro na composição racial da população do Brasil fatalmente se constituiria como empecilho à afirmação do país diante das outras nações (SCHWARCZ, 2001).

Nessa perspectiva de possibilidades e impossibilidades ou atrasos para o desenvolvimento nacional, a ideia de identidade nacional era construída, utilizando também como ferramenta os esportes.

Os esportes se tornaram, ao longo do século XX, espaços privilegiados para a construção de metáforas e analogias sobre a qualidade ou o caráter dos povos [...] A promoção de uma auto-identificação nacional e as crenças de diferenciação perante aos ‘outros’ são facilitadas pela identificação imediata de uma dada coletividade, ora apresentada pelos clubes ou seleções nacionais (ABRAHÃO e SOARES, 2007, p. 5).

Mais próximo da realidade futebolística, o trabalho de Fábio Franzini (2003) analisa os capítulos iniciais da história do futebol brasileiro ao longo do período compreendido entre 1919 e 1938. Sua contribuição, mencionada por Abrahão e Soares (2007, p. 5), vincula-se à percepção de que, em caricaturas publicadas num jornal argentino, já em 1920, os jogadores da seleção brasileira de futebol eram representados como *macaquitos*. Representar aqueles jogadores como macacos demonstrava, segundo Franzini (2003), o lugar que a nação brasileira teria de ocupar na hierarquia das nacionalidades.

Nitidamente se tratava da proposição de uma distinção entre a superioridade racial do povo argentino e a do povo brasileiro. O que é proposto aqui está vinculado ao entendimento de que, no caso do insulto proferido pelo jogador argentino Desábato, a formulação da frase com o vocábulo “banana” fez óbvia alusão ao *macaco*, remontando à imagem histórica construída pelo periódico argentino.

Tal insulto demarcou uma distância racial e enfatizou uma diferença entre Desábato e o brasileiro, animalizando-o. A decorrência lógica da fala racista do argentino é a implícita aproximação que seu discurso estabelece entre uma pessoa negra - Grafite - e um *macaco*, negando sua humanidade ao afirmar uma animalidade. Acerca deste último conceito apresentado, Antonio Sérgio Alfredo Guimarães (2006, p. 174) assevera que “o animal, [*macaco*] além de selvagem, é considerado pela zoologia como o mais próximo do ser humano, devendo, portanto, seguindo as ideias de Leach, ser objeto de distanciamento ritual muito rigoroso”. Ou seja, tratar e ver o outro como animal ou quase-animal o desloca a uma outra dimensão social, não inteiramente pertencente àquela ordem social dos “dominadores”.

Nessa linha, atenta-se à questão do insulto racial, na medida em que ele demarca hierarquias de raça, pois evoca estigmas sociais e pessoais. Ainda nas palavras de Guimarães (2006, p. 185), “o insulto é uma forma ritual de ensinar a subordinação, através da humilhação, mais que uma arma de conflito”, em que se torna nítido o sentido de hierarquia de superioridade exposto pelo agressor⁵⁴. Como instrumentos de humilhação, as expressões injuriosas servem para impor uma ordem, um controle de um grupo dominante aos insultados, que ocupam posições social e racial historicamente já estabelecidos através de um longo processo anterior de subordinação (GUIMARÃES, 2006, 2008). Quando anteriormente foi apresentada a consideração de que o insulto racial proferido por Desábato tem raízes em

⁵⁴ Mesmo que as conclusões de Guimarães (2006) sobre o insulto racial sejam decorrentes da análise de queixas registradas na Delegacia de Crimes Raciais de São Paulo entre os anos de 1997 e 1998, as considerações deste autor valem como suporte teórico para elucidar outras situações em que o preconceito explicitado como insulto se faça presente.

velhas representações raciais, deve-se obrigatoriamente também passar pela compreensão dos constrangimentos culturais do presente.

Simbolicamente, o insulto é, portanto, capaz de fazer o insultado retornar a um espaço inferior já historicamente constituído e de reinstaurar esse espaço (GUIMARÃES, 2006). É neste sentido que esta reflexão sobre a ofensa aqui analisada não é anacrônica, pois o uso das expressões que compuseram o insulto revitalizou “um argumento discursivo de distinção de raça”, de acordo com Abrahão e Soares (2007, p. 7) na análise do caso Grafite X Desábato, como surge no título do trabalho destes autores.

Por ter insultado racialmente o jogador brasileiro Grafite, o argentino Desábato recebeu voz de prisão imediatamente ao término da partida de futebol, ainda no gramado do Estádio do Morumbi. Após o jogo, Grafite registrou denúncia de racismo no 34º Distrito Policial da cidade de São Paulo, para onde também seguiu o argentino. Ambos prestaram depoimentos, resultando na prisão⁵⁵ de Desábato pelo crime de injúria qualificada com agravante de preconceito racial⁵⁶, como sugere o parágrafo 3 do Artigo 140, Capítulo V do Código Penal Brasileiro⁵⁷, quando a ofensa consiste na utilização de elementos referentes à raça, cor ou etnia.

Diversos jornais e veículos de comunicação acompanharam as tramitações do caso, criando uma reverberação dos assuntos que competiam à situação – racismo, futebol, crime por motivos racistas etc. - nas imprensas nacional e internacional⁵⁸. Segundo Abrahão e Soares (2007, p. 3), “jornais argentinos reagiram com repúdio a tal atitude. ‘Vergonha’ (Clarín, 15 de abril de 2005) e ‘Inferno no Brasil’ (Olé, 15 de abril de 2005) foram algumas das manchetes”. No Brasil, a cobertura midiática se deu em meios televisivos, impressos,

⁵⁵ De acordo com uma matéria publicada no portal Terra, Desábato ficou preso por dois dias, tendo sido liberado após pagar fiança no valor de R\$10 mil, retornando a Buenos Aires no mesmo dia de sua soltura. Fonte: <<http://esportes.terra.com.br/futebol/libertadores2005/interna/0,,OI514784-EI4587.00-Nao+sou+racista+diz+Leandro+Desabato.html>>. Acesso em: 12 de junho de 2013.

⁵⁶ Conforme consta na reportagem especial feita por Marcius Azevedo para o site UOL Esporte, disponível em: <<http://esporte.uol.com.br/futebol/ultimas/2005/04/14/ult59u92782.jhtm>>. Acesso em: 12 de dezembro de 2012.

⁵⁷ Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/Del2848compilado.htm>. Acesso em: 12 de junho de 2013.

⁵⁸ Aqui, são trazidas algumas matérias e reportagens publicadas na internet ainda em 2005 que trataram do caso Desábato x Grafite. “Desábato admite ofensas racistas e se alimenta como preso comum”, de Marcius Azevedo para o site UOL Esporte, disponível em: <<http://esporte.uol.com.br/futebol/ultimas/2005/04/14/ult59u92780.jhtm>>; “Desábato continua preso por racismo”, no site do Jornal Nacional, da Rede Globo, disponível em: <<http://jornalnacional.globo.com/Telejornais/JN/0,,MUL559817-10406.00-DESABATO+CONTINUA+PRESO+POR+RACISMO.html>>; “Leandro Desábato é liberado em São Paulo”, no site do Zero Hora, disponível em: <<http://zerohora.clicrbs.com.br/rs/esportes/noticia/2005/04/leandro-desabato-e-liberado-em-sao-paulo-826865.html>>; “Grafite desiste de queixa e encerrar o caso com Desábato”, de Kleber Tomaz para o FOLHA DE S. PAULO Esporte, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/esporte/fk1410200507.htm>>. Acessos em: 19 de novembro de 2013.

radiofônicos e na internet. Em alguns programas televisivos de cunho esportivo, noticioso ou de variedades, foram realizados debates acerca da situação de racismo vivenciada por Grafite. Nas discussões promovidas pela mídia, os comentários tiveram teor antirracista e, em certos termos, racista, envolvendo comentaristas, jornalistas esportivos e personalidades ligadas ao esporte e a outras áreas.

Torna-se, então, interessante trazer à discussão algumas dessas falas, produzidas no meio televisivo, para que se possa entender como o assunto foi tratado naquele suporte midiático. Para tanto, recorremos a alguns excertos de programas televisivos veiculados na ocasião do fato – logo, no mês de abril de 2005 -, “recuperados” pela Frente 3 de Fevereiro para fazer parte do documentário *Zumbi Somos Nós* (2007), produzido pelo próprio Coletivo. Apresentados em uma compilação de vídeos com fins de explicitar a situação entre os jogadores Grafite e Desábato, esses trechos revelam as falas de jornalistas - como Milton Neves e Sônia Abrão, da Rede Record de Televisão -, comentaristas e personalidades do esporte, a exemplo do técnico Luiz Felipe Scolari.

Ao comentar a prisão de Desábato, a jornalista Sônia Abrão, em seu programa vespertino chamado *Sônia & Você* transmitido pela Rede Record, disse: “[...] esse tipo de escolta. Dizem que tinha gente até de fuzil. Parecia um sequestrador, um esquartejador. E é um subdesenvolvido, ele é um coitado que acha que é melhor do que qualquer pessoa e, principalmente, melhor do que aqueles que são negros porque ele xingou”. A jornalista se exaltava no tom das palavras que pronunciava, como em fúria pelo esquema de segurança montado para levar o argentino à delegacia. Ainda, Sônia Abrão deixou claro, em seu discurso, o entendimento de que, ao ofender racialmente Grafite, Desábato se sentiu como um ser de maior valor em comparação ao jogador brasileiro. A jornalista diz: “ele [Desábato] é um coitado que acha que é melhor do que qualquer pessoa e, principalmente, melhor do que aqueles que são negros porque ele *xingou*”.

O jornalista Milton Neves, em conversa com um comentarista no programa *Debate Bola*, veiculado pela Rede Record, percebeu que o insulto racial proferido pelo jogador argentino residia em significações que estavam além da palavra dita, relacionando-se não apenas ao enunciado em si como também à entonação. Na visão de Milton Neves, não era meramente *o que* se dizia, mas *como* se dizia. Ele definiu: “Não foi só a palavra falada. Chamar alguém de ‘macaco’, chamar alguém de ‘negro’ com esse olhar daquele sujeito [Desábato] que levou uma ‘mãozadinha’ na cara é fratura exposta da honra”. O jornalista reuniu, em sua fala, uma das características do preconceito racial, que se constitui no senso da suposta superioridade racial. No que Milton Neves descreveu, a superioridade racial apareceu

no olhar de Desábato – notadamente um olhar soberbo – para Grafite ao ofendê-lo. Neste caso, percebe-se que o comentário refere-se ao momento da enunciação, quando elementos não verbais - como a linguagem gestual e expressividade do olhar - somam-se ao que está sendo dito para reforçar o sentido do que foi expresso verbalmente, no caso fortalecendo a ofensa.

O técnico de futebol Luiz Felipe Scolari, numa roda de debate em que ele era o entrevistado, comentou sobre a liberdade de expressão em tempos democráticos, relacionando-a a insultos raciais e homofóbicos. Em tom de deboche e desprezo sobre a situação, Scolari disse: “liberdade... liberdade. Ah, democracia! Democracia com ‘esculhambação’? Ah!”. E continuou: “hoje, no Brasil, tu não pode (*sic*) falar uma palavra qualquer que tu... é racismo. Falar em homossexual, tu é (*sic*) processado. Falar em... preto... processado!”. Algum entrevistador, no debate, interrompeu e perguntou ao técnico: “como é que você viu o caso do Grafite?”, ao que Scolari respondeu “besteira absoluta [...] pode chamar de tudo, só não pode chamar de quê? De ‘preto’ [...] Ah, besteira, besteira”. As falas de Scolari demonstraram, no mínimo, falta de entendimento do *outro*, falta de sensibilidade para compreender o que está posto em lei quanto aos insultos raciais e agressões verbais de cunho homofóbico. Suas falas revelaram, ainda, a falta de conhecimento sobre as relações raciais no Brasil e sobre a violência da intolerância com a diversidade.

Finalmente, é trazida a fala de um anônimo, um transeunte que cedeu uma fala à repórter externa do programa *Debate Bola*, da Rede Record. Este transeunte era um senhor negro que pareceu responder a uma pergunta da jornalista, sintetizando sua consideração sobre o racismo nas seguintes palavras presentes no excerto de vídeo: “todo dia existe isso aqui dentro do Brasil. Todo dia tem”. A constatação deste senhor tira do extraordinário (um acontecimento) e coloca o racismo no plano na repetição diária, do cotidiano. Tal banalização traduz o que tem sido recorrentemente negado, num formato de racismo que nem sempre é reconhecido, mas que está presente no dia-a-dia do país. O fato deste senhor ser negro talvez leve à conclusão de que a sua fala traduza experiências de sua trajetória de vida, sendo uma constatação simples que evidencia a gravidade do racismo no Brasil (“todo dia tem”). Sua fala ampliou o episódio de racismo sofrido por Grafite; ela transportou um fato isolado para a vida do dia-a-dia dos negros em solo brasileiro.

Para a Frente 3 de Fevereiro, a observação atenta dessas declarações televisionadas revelou jogos ideológicos que vão muito além do futebol (FRENTE 3 DE FEVEREIRO, 2006, p. 63). O que pode caracterizar esses jogos é a presença do racismo nas falas de personalidades e apresentadores de programas televisivos, como as que foram tratadas acima.

O racismo revelado na mídia a partir da discussão do episódio entre os jogadores foi, então, o fato que marcou o interesse da Frente 3 de Fevereiro, que se debruçou na investigação das transmissões em cadeia nacional, arquivos televisivos, textos publicados na imprensa, mesas de debate, manifestações racistas e antirracistas, depoimentos de jogadores, torcedores, diretores de clubes e juízes. A partir do estudo e do debate sobre a situação, o Coletivo adentrou três diferentes partidas de futebol, em três diferentes estádios, em três momentos díspares. Contudo, esses três momentos dialogavam entre si bem como as ações ali introduzidas, a fim de questionar publicamente, como coloca Roberto Conduru (2007, p. 93), “a visibilidade e a condição social dos afro-descendentes”.

Nessa ânsia questionadora, o grupo apresentou, no Estado de São Paulo, durante o ano de 2005, três ações com bandeiras de grandes dimensões (20m x 15m) que carregavam individualmente as inscrições “BRASIL NEGRO SALVE”, “ONDE ESTÃO OS NEGROS?” e “ZUMBI SOMOS NÓS”. O primeiro manifesto se deu no dia 14 de julho de 2005 com a abertura da bandeira *Brasil Negro Salve* na capital paulista, no Estádio do Morumbi, local onde o insulto contra Grafite havia sido anteriormente dirigido. *Onde Estão os Negros?* constituiu a segunda ação, levada ao Estádio Moisés Lucarelli na cidade de Campinas, no dia 14 de agosto daquele ano. A última ação foi executada com a abertura da bandeira *Zumbi Somos Nós*, levada ao Estádio do Pacaembu, na cidade de São Paulo, no dia 20 de novembro de 2005, Dia da Consciência Negra⁵⁹.

⁵⁹ A data escolhida celebra a resistência negra, cuja memória remete-se à morte do líder do Quilombo dos Palmares, Zumbi, no ano de 1695.

Figura 35 - Frente 3 de Fevereiro, *Ação Bandeiras*, 2005



Fonte: <<http://blog.reverberacoes.com.br/category/2010/>>. Acesso em: 15 dez. 2012.

- 1 *Brasil Negro Salve*, São Paulo, Estádio Morumbi, 14 de julho de 2005.
- 2 *Onde Estão os Negros?*, Campinas, Estádio Moisés Lucarelli, 14 de agosto de 2005.
- 3 *Zumbi Somos Nós*, São Paulo, Estádio do Pacaembu, 20 de novembro de 2005⁶⁰.

⁶⁰ Informações sobre as datas e locais das ações com as bandeiras são apresentadas em CONDURU, Roberto. *Arte Afro-Brasileira*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2007, p. 92.

Nessas manifestações artísticas, abarcadas sob o título de *Ação Bandeiras*, são negociadas interpretações a partir das frases inscritas, dos contextos de feitura e das situações de *performance* em que aconteceram. A análise da *Ação Bandeiras* parte também da discussão de cada manifestação, de cada bandeira isoladamente, pois, como afirma Vera Pallamin (2007, p. 192), “tomadas separadamente, estas bandeiras são concentrações de matéria crítica que reconfiguram a dimensão do sensível de todo seu espaço de presença”.

A apresentação de *Brasil Negro Salve* se conectou diretamente ao local onde as ofensas raciais foram proferidas a Grafite: a bandeira foi aberta no Estádio do Morumbi, durante o jogo entre os clubes São Paulo e Atlético Paranaense (cf. MESQUITA, 2011, p. 253) em 14 de julho de 2005, três meses após o evento que envolveu o jogador brasileiro e Desábato. Por ter levado a bandeira para aquele mesmo estádio, a F3F manifestou simbólica e amplamente uma rejeição às ofensas raciais contra Grafite. Seria algo como combater, por meio do grito veiculado em silêncio na bandeira, o inimigo – as ofensas raciais ditas por Desábato – no lugar onde ele “nasceu”, no Morumbi.

Da inscrição homônima que apareceu na bandeira *Brasil Negro Salve*, podem-se fazer algumas leituras: como uma saudação, “Brasil negro, Salve!”, saudando o povo negro que há no Brasil, ou como a ideia de um Brasil negro a ser salvo, como uma tentativa de afirmar a identidade negra que está constantemente em conflito com a questão identitária. Neste sentido, a obra se tornou uma convocação, um chamado aos negros.

Com intuito de saudar a população negra brasileira, *Brasil Negro Salve* ansiou cumprimentar os mais de 76 milhões de negros do país (IBGE, 2000) em 2005 ainda que essa saudação tenha acontecido no plano simbólico. Obviamente não há como precisar quantos ou se todos os negros do Brasil viram aquela bandeira ser agitada, estando no Estádio do Morumbi ou assistindo à transmissão televisiva. Claramente também não foi esse o intuito mais importante da ação. O que fica firmado simbolicamente, incutido na memória de quem viu e na consciência de quem ainda pode ver fotos e vídeos de *Brasil Negro Salve*, é o que parece importar: a saudação à população negra como um dos instrumentos de combate ao racismo empregado pela F3F.

Onde Estão Os Negros?, intervenção executada no jogo entre Corinthians e Ponte Preta (cf. MESQUITA, 2011, p. 253) no dia 14 de agosto de 2005, carregou a ideia do questionamento acerca dos lugares sociais que ocupam os negros, no sentido também de levantar a questão sobre quais cargos públicos e privados os negros brasileiros ocupam. Nessa perspectiva, pode-se perguntar “qual a renda média dos negros?” ou “a qual faixa de renda

pertencem?”. Para inferir a respeito dessas questões, antes é necessário voltar atenção para algumas constatações e alguns dados.

Kabele Munanga, em 1996, lançou o olhar para a questão da posição social dos negros. O autor (1996) diz que negros e mestiços constituíam cerca de 45% da população total brasileira. Mesmo presentes culturalmente, eles constituíam a categoria mais ausente e invisível social, política e economicamente. Munanga (1996, p. 217) perguntava: “proporcionalmente, onde estão os 45% dos negros e mestiços nas instituições públicas, executivo, legislativo, judiciário, exército, marinha, polícia, magistratura, universidades etc.?”. O questionamento do autor (1996) se aproxima da discussão que se pretende conduzir a seguir. Para tanto, são trazidos dados mais atuais sobre os negros no Brasil que referenciam a contagem dessa população.

No censo demográfico de 2010, realizado pelo IBGE, foram contados em torno de 96 milhões 725 mil negros – somatória de pretos e pardos (IBGE, 2010). Pode-se, então, adicionar outras informações à discussão. Tendo por base o material de informações do censo demográfico IBGE de 2010, Cerqueira e Moura (2013, p. 3) apresentam uma tabela que elucida a questão da faixa de renda da população brasileira:

Tabela 1 - Distribuição das populações negras e não negras por faixa de renda

Percentis de Renda da população em geral	% da População Negra em Cada Percentil de Renda	% da População Não Negra em Cada Percentil de Renda
10% mais pobres	11,66	5,41
10% a 25%	32,77	20,96
25% a 50%	10,85	9,21
50% a 75%	25,34	27,23
75% a 90%	12,58	19,37
10% mais ricos	6,80	17,82
	100,00	100,00

Fonte: Censo Demográfico do IBGE, 2010. Elaboração IPEA/DIEST apud CERQUEIRA, Daniel; MOURA, Rodrigo. *Vidas Perdidas e Racismo no Brasil*. Brasília: IPEA, 2013, p. 3.

Ao analisar a Tabela 1, nota-se que, à medida que os percentis de renda da população em geral crescem, a percentagem de negros em cada percentil de renda diminui. Posto de outra maneira, enquanto os 10% mais pobres dos brasileiros possuem 11,66% da população negra – e apenas 5,41% da população não negra -, os 10% mais ricos do Brasil são constituídos por somente 6,80% de negros e por 17,82% de não negros.

A partir desses índices, em qualquer que seja a equação, o negro figura sempre a posição de menor detenção de renda. A confluência desses dados permite, pois, inferir que os negros, na sociedade brasileira, têm ocupado os estratos de rendas mais baixas.

A partir do questionamento sobre o lugar do negro, é razoável estabelecer também uma discussão sobre quem seriam os negros no país, isto é, sobre quem se reconhece como negro no Brasil. Uma pesquisa realizada pelo IBGE em 1976, discutida e analisada por Schwarcz (1998, p. 226-227), pode ilustrar o modo como os brasileiros se enxergavam racialmente e como isso foi herdado pelas gerações sucessivas. A autora (1998) diz que, de forma diversa à do censo, em que a cor é determinada pelo pesquisador, no caso dessa Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílio (PNAD) realizada pelo IBGE, os brasileiros se atribuíram 136 cores diferentes, reveladoras de uma verdadeira “aquarela do Brasil”.

Tabela 2 – Aquarela do Brasil

1. Acastanhada	47. Clarinha	93. Morena-escura
2. Agalegada	48. Cobre	94. Morena-fechada
3. Alva	49. Corada	95. Morenã
4. Alva-escura	50. Cor-de-café	96. Morena-parda
5. Alvarenta	51. Cor-de-canela	97. Morena-roxa
6. Alvarinta	52. Cor-de-cuia	98. Morena ruiva
7. Alva-rosada	53. Cor-de-leite	99. Morena trigueira
8. Alvinha	54. Cor-de-ouro	100. Moreninha
9. Amarela	55. Cor-de-rosa	101. Mulata
10. Amarelada	56. Cor-firma	102. Mulatinha
11. Amarela-queimada	57. Crioula	103. Negra
12. Amarelosa	58. Encerada	104. Negrota
13. Amorenada	59. Enxofrada	105. Pálida
14. Avermelhada	60. Esbranquecimento	106. Parafba
15. Azul	61. Escura	107. Parda
16. Azul-marinho	62. Escurinha	108. Parda-clara
17. Baiano	63. Fogoió	109. Parda-morena
18. Bem-branca	64. Galega	110. Parda-preta
19. Bem-clara	65. Galegada	111. Polaca
20. Bem morena	66. Jambo	112. Pouco-clara
21. Branca	67. Laranja	113. Pouco-morena
22. Branca-avermelhada	68. Lilás	114. Pretinha
23. Branca-melada	69. Loira	115. Puxa-para-branca
24. Branca-morena	70. Loira-clara	116. Quase-negra
25. Branca-pálida	71. Loura	117. Queimada
26. Branca-queimada	72. Lourinha	118. Queimada-de-praia
27. Branca-sardenta	73. Malaia	119. Queimada-de-sol
28. Branca-suja	74. Marinheira	120. Regular
29. Branquiça	75. Marrom	121. Retinta
30. Branquinha	76. Meio-amarela	122. Rosa
31. Bronze	77. Meio-branca	123. Rosada
32. Bronzeada	78. Meio-morena	124. Rosa-queimada
33. Bugrezinha-escura	79. Meio-preta	125. Roxa
34. Burro-quando-foge	80. Melada	126. Ruiva
35. Cabocla	81. Mestiça	127. Russo
36. Cabo-verde	82. Miscigenação	128. Sapecada
37. Café	83. Mista	129. Sarará
38. Café-com-leite	84. Morena	130. Saraúba
39. Canela	85. Morena-bem-chegada	131. Tostada
40. Canelada	86. Morena-bronzeada	132. Trigo
41. Cardão	87. Morena-canelada	133. Trigueira
42. Castanha	88. Morena-castanha	134. Turva
43. Castanha-clara	89. Morena-clara	135. Verde
44. Castanha-escura	90. Morena-cor-de-canela	136. Vermelha
45. Chocolate	91. Morena-jambo	
46. Clara	92. Morenada	

Fonte: SCHWARCZ, Lilia Moritz. Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea* – vol. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 227.

Schwarcz (1998) afirma que a quantidade de termos utilizada pelos pesquisados denota a riqueza da representação com relação à cor e o quanto a sua definição é problemática. A autora (1998) avança, então, no sentido de arriscar algum tipo de organização sobre essa “aquarela”. Schwarcz (1998) nota, em primeiro lugar, que a maior parte dos termos procura descrever a cor da forma mais precisa possível, reproduzindo quase didaticamente a colocação, numa clara demonstração de que no Brasil raça é mesmo uma questão de *marca* e não de *origem* (SCHWARCZ, 1998, p. 228).

Chamam atenção também os nomes em diminutivo e em aumentativo, a exemplo de “branquinha, bugrezinha-escura, loirinha e morenã”. Segundo Schwarcz (1998, p. 228), “a delimitação revela um certo jogo da intimidade e, por outro lado, no que se refere aos negros, a reprodução de estereótipos com relação à sexualidade: o diminutivo para as mulheres, o aumentativo para os homens”. A aproximação entre os atributos raciais e os fisionômicos é demonstrada em alguns termos que recebem a cor do cabelo como definição do entrevistado, como “castanha” ou “loira”.

Seguindo suas orientações sobre os nomes relacionados na PNAD, Schwarcz (1998) nota um dado que parece mais pungente no sentido da indefinição – apesar da tentativa de se definir – da cor dos brasileiros: o desejo, exposto no termo de autodefinição, de ser branco como uma aspiração social.

Uma nova série de denominações – “miscigenação, esbranquecimento, mista” – aponta de que maneira a imagem de uma nação mestiça e branqueada tornou-se um grande senso comum. Além disso, a quantidade de variações em torno do termo *branca* (“branca, branca-avermelhada, branca-melada, branca-morena, branca-pálida, branca-queimada, branca-sardenta, branca-suja, branquiça, branquinha”) demonstra de forma definitiva que, mais do que uma cor, essa é quase uma aspiração social.

Não há como esquecer, por fim, os nomes que usam a raça como uma situação passageira, quase uma circunstância. “Queimada-de-praia, queimada-de-sol, tostada...” são definições que sinalizam como no Brasil, muitas vezes, não se *é* alguma coisa, mas se *está*.

[...] Essa miríade de nomes, as diferentes denominações fenotípicas e/ou sociais presentes nos diversos nomes revelam um “cálculo racial brasileiro”. O dado mais notável não é a multiplicidade de termos, mas a subjetividade e a dependência contextual de sua aplicação. De fato, a identificação racial é quase uma questão relacional no Brasil: varia de indivíduo para indivíduo, depende do lugar, do tempo e do próprio observador (SCHWARCZ, 1998, p. 228-229).

A conclusão a que se chega é que, no Brasil, a cor é um critério escorregadio. Pode-se arbitrariamente ou seguindo algum preceito aleatório, escolher a definição de cor a depender da situação em que se faça necessária a escolha. Neste sentido, concorda-se com a assertiva de

Schwarcz (1998, p. 231) que sustenta que “no país dos tons e dos critérios fluidos a cor é quase um critério de denominação, variando de acordo com o local, a hora e a circunstância”.

Já na intervenção *Zumbi Somos Nós*, executada no jogo Corinthians e Internacional (cf. MESQUITA, 2011, p. 253) em 20 de novembro de 2005, tem-se a ideia dos negros como agentes da história, não vitimizados, mas ativos. Uma vontade de *resistir* apareceu na frase inscrita na bandeira, que utilizou o grande líder dos Palmares como referência à resistência. Reverbera, ainda, o senso de luta contra o racismo ao abranger muitas pessoas - “Zumbi somos nós” -, como que unidas por conta do uso do pronome pessoal destacado; uma grande nação unida para perseverar. Nessa direção, se aponta para o exercício de uma força simbólica coletiva a fim de resistir contra o racismo. Como afirma a própria F3F em seu livro, “Zumbi Somos Nós, todos os que procuram converter a violência em uma resistência simbólica em prol da coletividade” (FRENTE 3 DE FEVEREIRO, 2006, p. 11).

Ávida por entender a ambiguidade do termo “nós” que aparecia na frase inscrita na bandeira *Zumbi Somos Nós*, Carla Beatriz Melo (2011) sugere três possíveis leituras. A primeira hipótese é que, dado o contexto do estádio, o “nós” estaria relacionado aos torcedores ali presentes. A segunda leitura entende o estádio como um desdobramento do imaginário nacional e, por essa razão, o “nós” em *Zumbi Somos Nós* representaria a população brasileira. Finalmente, a interpretação de que *alguns de nós somos Zumbi sem saber*, dado que a abertura e a agitação da bandeira foram realizadas por alguns torcedores que possivelmente não tinham ciência do que estava inscrito nela. A respeito dessa última leitura sobre a ação, Melo (2011) diz:

Essa tática, embora talvez não tão ética como alguns esperassem, aguça a parte crítica do gesto. Em outras palavras, a intervenção afirma simultaneamente a especificidade da experiência afrodescendente, sem excluir aqueles que não são descendentes de escravos que podem se tornar aliados, redefinindo a identidade como uma escolha política e colocando o problema do racismo como uma questão nacional - um problema que pertence a todos os cidadãos, mesmo quando eles não estão cientes de sua responsabilidade (MELO, 2011, p. 269, tradução nossa).

A entrada da Frente 3 de Fevereiro no estádio com a bandeira *Zumbi Somos Nós*, segundo Melo (2011, p. 265), “invoca uma identificação coletiva com Zumbi dos Palmares, líder do maior e mais resistente quilombo do século XVII (um assentamento de escravos fugidos, negros nascidos livres e outros sujeitos marginalizados), que se tornou símbolo do movimento negro na década de 1970”. Nesse sentido, *Zumbi Somos Nós* adquiriu também

significação por sua ligação com o fato da ação ter sido realizada no Dia da Consciência Negra, comemorado em homenagem ao dia da morte de Zumbi.

Ter evocado “tal ícone no interior de um estádio de futebol constitui uma invasão e problematização deste espaço utópico, esse lugar-exceção onde a democracia racial ganha o jogo ao mesmo tempo em que o outro time (o do racismo) marca pontos” (MELO, 2011, p. 265). Quando Melo (2011) trata da “democracia racial” ganhar o jogo no futebol, ela se apoia na análise de José Miguel Wisnik (2008) sobre o futebol e suas relações. Wisnik (2008 apud MELO, 2011, p. 264) sugere que, longe de constituir a evidência de que a igualdade caracteriza as relações raciais no Brasil, o futebol proporciona um lugar em que o desejo pela equidade racial é expressada e ensaiada. Ou seja, na visão de Wisnik (2008), as relações raciais que acontecem no campo de futebol não demonstram a existência da democracia racial, mas uma exceção (MELO, 2011, p. 264).

Esses pensamentos, de todo modo, colaboram para a formação ideológica do estádio de futebol como espaço racialmente democrático. A colocação de Melo (2011), de que nesse lugar-exceção a democracia racial ganha o jogo ao passo que o time do racismo marca pontos, conduz a discussão para o contraponto entre um espaço idealmente democrático em termos raciais e sociais e um ataque racista. Esse paradoxo, sustentado devido à ofensa racial proferida por Desábato em um primeiro momento, tem outro episódio: um segundo ato público de racismo em estádio de futebol contra Grafite.

No dia 27 de abril de 2005, no Estádio do Pacaembu, na capital paulista, durante o jogo amistoso entre a seleção brasileira de futebol e a da Guatemala, Grafite volta a sofrer ato racista. Dessa vez, uma banana com a inscrição “GRAFITE MACACÔ (*sic*)” foi atirada ao gramado do estádio. Segundo matéria da Folha Online⁶¹, a pessoa que atirou a banana não foi identificada.

⁶¹ Matéria publicada no site da Folha Online no dia 28 de abril de 2005, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/esporte/ult92u88671.shtml>>. Acesso em: 17 de dezembro de 2013.

Figura 36 – Banana atirada ao campo do Pacaembu



Fonte: <<http://www.gazetaesportiva.net/nota/2009/05/21/579859.html>>. Acesso em: 17 de dezembro de 2013.

Esta outra ofensa racial direcionada a Grafite, relacionada ao episódio anterior, carregava as mesmas heranças das teorias raciais que inundaram o pensamento no Brasil a partir do século XIX, como foi discutido no início desta seção. A banana atirada para ofender o jogador brasileiro refez todo o campo de sentido da frase racista de Desábato a Grafite: subjuguou e rebaixou o negro à animalidade, procurou reduzir sua capacidade cognitiva e intelectual para uma categoria inferior de sentido evolucionista, aproximando o brasileiro do animal, no caso, de um macaco.

Dessa vez, no entanto, a ofensa partiu das arquibancadas do Estádio do Pacaembu e é exatamente por este motivo que *Zumbi Somos Nós* atingiu uma significação de grande impacto: a F3F retornou ao segundo lugar de hostilidade pública contra Grafite no Brasil para incutir o questionamento contra o racismo a partir de sua intervenção. Assim como em *Brasil Negro Salve*, executada no Estádio do Morumbi, onde o primeiro episódio público de racismo contra Grafite aconteceu, *Zumbi Somos Nós* parece ter sido pensada para atuar no espaço do Estádio do Pacaembu a fim de aniquilar a ofensa proposta na banana atirada ao campo.

Para Pallamin (2007), *Zumbi Somos Nós* aparece apoiada na expressão coletiva que a coloca em evidência, fazendo divulgar sua vontade política de questionamento social, o que contrasta com o clima disperso do estádio.

Zumbi Somos Nós situada no estádio, mostra-se a partir das mãos de um corpo coletivo, de seus movimentos mutuamente compreensivos e coordenados que a estendem em posição de evidência. Ela se apoia nessa vontade. Assim, posta, ela eclode, de modo silencioso e no meio do alvoreço do entretenimento, uma espessura de ordem ética e política, sob

incontornável contraste com aquela atmosfera geral de alheamento (PALLAMIN, 2007, p. 192-193).

Analisadas separadamente, cada uma das bandeiras evidencia nuances de ação. Juntas, essas manifestações carregaram estratégias em que se buscava um objetivo: uma campanha definitivamente antirracista. Saudaram-se os negros, afirmando-se uma identidade coletiva e reportando-se à resistência.

Na perspectiva adotada por Mesquita (2011), em *Ação Bandeiras* se juntam imagem e ação que “se articulam como uma atividade que cria um mundo de leituras possíveis sobre um Brasil negro a ser salvo, de quem se reconhece como negro e uma identidade de resistência que se coloca como agente da história, como uma proposta política objetiva a ser defendida” (MESQUITA, 2011, p. 253). Na visão de Pallamin (2007, p. 190-191),

os insultos iniciais de depreciação racial entre dois homens deram lugar, nas performances, a palavras públicas de posicionamento afirmativo sobre a cultura negra no país, grafadas em imensos tecidos de maneira que pudessem ser lidas instantaneamente por toda a massa de torcedores presentes no estádio e pelos milhares de espectadores televisivos.

Ambos os autores (MESQUITA, 2011; PALLAMIN, 2007), ainda que em estudos distintos, parecem concordar sobre os efeitos pretendidos pelas intervenções montadas pelo Coletivo paulista.

Esses manifestos da F3F se ligavam à prática rotineira das grandes torcidas de clubes de futebol de abrir bandeiras em homenagem aos times que participam dos jogos em campo. A apropriação deste gesto estético e performático pela Frente 3 de Fevereiro, no entanto, se deu pelo inesperado: as inscrições presentes nas faixas de tecido de grandes dimensões não versavam sobre um time tampouco mostravam seu símbolo, mas se ligavam a um campo de atitude política e social. Como interpreta Pallamin (2007, p. 192),

postas no meio da torcida, imersas no espaço da multidão de modo a fazer parte desta, essas bandeiras vão a contrapelo dos discursos e imagens dominantes na mídia, orientados pela premissa de manutenção do ‘status quo’ e de suas divisões sociais [...] São ações que, de um modo ‘próprio’, introduzem o ‘impróprio’, o incômodo, o fio de uma outra meada, que se contrapõe às violências raciais e sociais praticadas na sociedade brasileira.

Há, ainda, a possibilidade de estabelecer outras considerações a respeito da escolha do estádio como campo de ação do Coletivo. Além da clara relação que o ambiente escolhido para a *performance* tem com seus episódios inicial (o insulto racial dirigido a Grafite no

Estádio do Morumbi) e final (a banana com ofensa racial inscrita, também contra Grafite, atirada ao campo do Estádio do Pacaembu), a Frente parece ter refletido sobre a questão da visibilidade que suas ações alcançariam, dado que os jogos sediados nos estádios em que aconteceram os manifestos tinham relevância⁶² no futebol. Pallamin (2007) relata ainda que a “infiltração” no campo de futebol com as bandeiras elaboradas pelo Coletivo foi permitida após uma conversação com os dirigentes dos estádios, os agentes de segurança, dentre outros envolvidos na organização dos campeonatos.

O palco, então, estava formado: haveria público, tanto os torcedores ali presentes, quanto - talvez mais importante na questão do alcance da mensagem – os telespectadores, já que haveria transmissão televisiva da partida. Ademais, a relevância do campeonato de futebol de que faziam parte os jogos em que foram abertas as bandeiras se constitui como um fato a ser observado. Estas percepções se conectam com o anseio da F3F de fazer circular o questionamento sobre o racismo através do meio televisivo, atingindo amplitude no mínimo nacional. É exatamente nesse sentido que entendemos que a F3F fez uma *intervenção midiática*.

O que se propõe aqui como *intervenção midiática* dialoga com o proposto por Mesquita (2011), baseando-se em Tony Godfrey (1998), ao conceituar *intervenção artística*. Mesquita entende que a “intervenção artística é produzida quando imagens, informações ou objetos são inseridos em um determinado contexto [...], no sentido de interromper a percepção normal do observador sobre um assunto ou chamar a atenção para o suporte institucional ou discursivo daquele contexto” (MESQUITA, 2011, p. 18). A *intervenção midiática*, na maneira de compreensão adotada neste trabalho, toma de empréstimo a “suspensão”, essa ruptura da percepção normal do espectador, bem como assume a tentativa de alerta para o discurso que se pretende expor.

Para que esse tipo de intervenção aconteça, é necessário que haja desvio simbólico, subversão, desconstrução ou infiltração em meios de comunicação. Ela foi produzida quando, por exemplo, o coletivo Gran Fury instalou *Kissing Doesn't Kill* em espaços destinados à publicidade em ônibus da cidade de São Francisco no fim dos anos 1980. Ou, ainda, quando a bandeira *Zumbi Somos Nós* apareceu na transmissão televisiva da Rede Globo que cobria a situação no Edifício Prestes Maia em 2006, comentada na seção anterior deste trabalho. De forma geral, o que definimos como *intervenção midiática* é desenvolvida em ações que

⁶² A Frente 3 de Fevereiro ocupou as arquibancadas dos estádios de futebol durante o campeonato denominado Taça Libertadores da América no ano de 2005.

rompem alguma perspectiva midiática - seja em sua programação, formatação, etc. – e se inserem em algum de seus meios.

Em *Ação Bandeiras*, a *intervenção midiática* se deu pela infiltração da imagem da bandeira *Brasil Negro Salve* na transmissão televisiva durante a partida no Estádio do Morumbi. A Rede Globo transmitia o jogo do dia 14 de julho de 2005 e, como de costume, as câmeras de vídeo captaram imagens das torcidas. Foi este o momento em que *Brasil Negro Salve* foi aberta e agitada, “ganhando espaço” de seis segundos em transmissão nacional. Sobre esta ação, Mesquita (2011, p. 253) diz: “uma intervenção em grande escala, que usa como suporte a força da multidão, é capturada por alguns segundos pelo espetáculo da mídia e transmitida em cadeia nacional”.

Figura 37 – Intervenção midiática por *Brasil Negro Salve*



Captura de tela da transmissão televisiva da Rede Globo. No canto direito inferior da imagem, o logotipo da emissora. Fonte: Vídeo BANDEIRAS - Revista do Laboratório de Estudos Urbanos do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade, da Unicamp, disponível em <http://www.labeurb.unicamp.br/rua/pages/home/lerPagina.rua?id=32>. Acesso em: 14 dez. 2013.

A *intervenção midiática* com a bandeira em rede de televisão brasileira foi previamente estudada pelo grupo, que utilizou estrategicamente as “brechas” do sistema de produção dos veículos de comunicação para fazer infiltrar seu manifesto. Em entrevista ao *site* Observatório de Imprensa⁶³, Eugênio Lima, integrante da F3F, afirma:

⁶³ A entrevista, realizada por Mauro Malin, foi publicada no *site* Observatório de Imprensa no dia 24 de maio de 2011, e está disponível em: <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/posts/view/racista-e-sempre-o-outro>. Acesso em: 15 de setembro de 2013.

No jogo de futebol, por exemplo, nós localizamos que o jogo era um espetáculo em que tudo era muito programado. Sabíamos que se nós abrissemos uma bandeira em determinada situação seria muito provável que a televisão mostrasse essa bandeira. E ela ganharia outra esfera. Usamos essas brechas, esses mecanismos muito engessados da cobertura esportiva, da cobertura midiática dos fatos.

Quando a F3F infiltrou a transmissão televisiva, percebe-se que ela motivou duas rupturas de sentido. A primeira avançou para a questão do que, até aquele momento, estava sendo levado ao espectador. Isto é, em vez da transmissão da partida de futebol que naquele instante ficou suspensa por algum período curto – o tempo que levou para a bandeira aparecer na tela da televisão e ter sua imagem cortada para o que capturava outra câmera presente na transmissão -, ocorreu a incitação ao questionamento sobre as relações raciais no Brasil.

A segunda ruptura se voltou para o momento de impulsão à reflexão sobre o racismo quando é esperada a animação do telespectador de partida de futebol que estava sendo transmitida. O espectador televisivo se coloca diante do aparelho para acompanhar os passes, os dribles, os possíveis “carrinhos” e demais acontecimentos e manobras futebolísticas. Irrupendo essa ordem, frases inscritas em bandeiras com caráter antirracista que não estavam paradas (no sentido de suas ações), mas buscavam ativar nos telespectadores a reflexão acerca das questões levantadas.

O uso da mídia em *Ação Bandeiras* se constituiu como estratégia-chave para a “pulverização” do questionamento sobre o racismo na sociedade brasileira. Além da plateia de espectadores do estádio (cerca de 70 mil pessoas), minimamente a cadeia nacional de telespectadores da Rede Globo e suas afiliadas que cobrem o território brasileiro foi “atingida” simbolicamente pela infiltração de *Brasil Negro Salve*. A *intervenção midiática* acontece inserida num contexto social de espetacularização – vive-se a sociedade do espetáculo (DEBORD, 1997) - para tornar-se objeto de ação política: através do espetáculo, é lançado o questionamento político. Mesquita (2011), a esse respeito, trata do caráter de mudança social que uma ação que use a mídia pode atingir: “em um espaço social que se constitui pela projeção midiática de cenários, a própria comunicação é uma ação política” (MESQUITA, 2011, p. 253).

Ainda sobre o envolvimento da mídia com a *Ação*, podemos citar a matéria de capa da Folha Ilustrada, caderno do jornal Folha de S. Paulo, publicada em 6 de setembro de 2005⁶⁴. Mesmo que seu título – “Coletivo questiona racismo no futebol” – soasse como resumo da perspectiva adotada no corpo da matéria, a publicação apenas utilizou a situação em que *Ação*

⁶⁴ Disponível em: <<http://acervo.folha.com.br/fsp/2005/09/06/21/>>. Acesso em: 10 de junho de 2013.

Bandeiras foi proposta e executada para, então, servir como uma espécie de convite para que o leitor de Folha assistisse à programação do 15º Festival Internacional de Arte Eletrônica Videobrasil, que ocorreria nos dias que seguiam a publicação. Cabe lembrar que a produção *Futebol*, da F3F, discutida na seção anterior, foi realizada com apoio do Videobrasil. Por este motivo, então, é que a matéria sobre a intervenção da Frente 3 de Fevereiro pareceu ganhar a primeira página do periódico naquele momento. De todo modo, *Ação Bandeiras* atingiu mais esse elo de uso da mídia, fazendo amplificar os questionamentos motivadores da poética do Coletivo.

Figura 38 – Matéria em jornal sobre a *Ação Bandeiras*



Apesar disso, a crise política brasileira não é tema de nenhum vídeo ou performance — as inscrições para a mostra haviam terminado quando começaram os escândalos. "Não tem nada previsto sobre isso. Se vier à tona, pode ser na performance da Frente 3 de Fevereiro", que lida com coisas do cotidiano", acredita.

Segundo a curadora, essa tendência cresce desde a última edição do festival (2003). "A Argentina, por exemplo, tem uma tradição literária forte, mas, depois da crise, sua produção tomou um rumo totalmente político."

O vídeo "Lucharemos Hasta Amarrar la Ley", do argentino Sebastian Diaz Morales, é um exemplo dessa corrente. No filme, que será exibido dia 21/9, Morales reúne cenas de protestos em Buenos Aires e critica a forma como eles são espetacularizados pela mídia.

Outro destaque do evento é o vídeo "In This House", do artista libanês Akram Zaatari (leia entrevista à direita), premiado na última edição do Videobrasil. Zaatari, que é um dos criadores da Arab Image Foundation — que possui um acervo fotográfico de países do Oriente Médio e do norte da África —, já fez mais de 30 vídeos, entre curtas e longas-metragens, videarte e instalações.

Entre os brasileiros, está Kiko Goffman, que participa com "Letreiro Vermelho", exibido neste sábado. No curta, vendedores de

Detalhe do vídeo "In This House", do libanês Akram Zaatari, que está na mostra Estado da Arte; ao lado, "Futebol", performance do coletivo Frente 3 de Fevereiro e que debate o racismo

Vídeo registra memória libanesa

DA REPORTAGEM LOCAL

A memória, seja ela sobre a guerra que devastou seu país, o Líbano, ou simplesmente suas próprias lembranças, além de questões polêmicas sobre a sexualidade, são temas que permeiam a obra de Akram Zaatari, 39. Em "In This House", que será exibido sábado, Zaatari registra a procura por uma curta, enterrada no jardim de uma casa por Ali, um militante de esquerda que viveu no local quando os proprietários a abandonaram, fugindo da ocupação israelense. Confira sua entrevista à Folha. (A9)

Zaatari - Sou de uma geração fascinada com o vídeo e com a videarte, mas hoje vejo limites para isso. Chamo "In This House" de documentário em duas telas, para criar uma distância da videarte gratuita, baseada somente em experimentações formais, que se tornou moda.

Folha - Assistido ao vídeo, teve dúvidas sobre a história...

Zaatari - Tentou não inventar. Algumas vezes, me permito introduzir elementos de imaginação, mas não neste caso. As pessoas devem se perguntar isso porque a história é inacreditável, mas ocorreu. Enquanto estavam cavando,

Coletivo questiona racismo no futebol

DA REPORTAGEM LOCAL

O futebol não é o tema de "Futebol", performance do coletivo de

idéia de que esse é um ambiente harmônico", acredita o artista plástico Daniel Lima, 32.

A elaboração da performance

outros coletivos de "ativismo". O motivo que levou toda essa gente a se mobilizar e formar a Frente 3 de Fevereiro foi a morte

Fonte: <<http://acervo.folha.com.br/fsp/2005/09/06/21/>>. Acesso em: 10 jun. 2013.

Eugênio Lima, ainda na supracitada entrevista ao Observatório de Imprensa, diz que a mídia é sempre uma instância da reflexão do grupo. O integrante da Frente comenta sobre as estratégias de ação elaboradas pelo grupo de modo que haja a infiltração em meios de comunicação. Nas palavras de Lima,

A ação direta que fazemos, nossas intervenções urbanas, principalmente no caso do espetáculo *Futebol*, que eram intervenções em estádios, tem um primeiro passo, que é a instância do espaço público, onde está sendo colocada, e também pensamos na capacidade que ela tem de ser levada para a repercussão midiática daquele fato [...] Usamos essa mesma tática na Alemanha para colocar nossa mensagem [sobre as *no go areas*] numa esfera que atingisse milhões de pessoas e não só as pessoas que estavam dentro daquele espaço público naquele momento, como no caso dos estádios.

Outro aspecto de ação política a ser notado é o envolvimento performático desenvolvido em *Ação Bandeiras*, discutido pelo curador de arte Alfons Hug no texto intitulado *Futebol: desenho sobre fundo verde* (2004)⁶⁵ que escreveu para contar sobre a exposição artística homônima montada por ele acerca dos entrelaçamentos entre a arte e o futebol. Nessa exposição, a abertura das bandeiras *Onde Estão os Negros?* e *Zumbi Somos Nós* nos estádios foi mostrada em vídeo. Hug (2004) diz que “são também torcedores os protagonistas do grupo de ação Frente 3 de Fevereiro; no entanto, a dinâmica indomável dos espectadores é aqui transformada em reflexão política e ação”. Isto é, para Hug (2004), a *performance* executada pelos componentes do Coletivo ativava a consciência sobre as questões postas nas bandeiras e a reflexão a respeito da situação do negro mesmo naquele espaço onde uma multidão estava reunida para outro fim - ver uma partida de futebol.

Desse modo, ao performar a *Ação Bandeiras*, o Coletivo instaurou uma espécie de nova “ordem” de pensamento a partir daquele momento. Mudou-se de uma rotina para outro acontecimento. É como se, naquele instante performático, não mais o futebol estivesse para ser contemplado; em seu lugar, o questionamento acerca das questões raciais e sociais no Brasil.

Esse poder que a *performance* atinge se aproxima do que Pallamin (2007) estabelece sobre o ato performático: “sendo uma aventura no sensível, a performance repotencializa o mundo, nele abrindo novos terrenos. Ao efetivar-se, promove uma reviravolta na imediaticidade do espaço habitual ou familiar: é o oposto do lugar-comum, configurando, em seu campo de ação, um ‘espaço incisivo’” (PALLAMIN, 2007, p. 185). Assim, a *performance* é como um golpe na ordem que permanecia algo inabalada até então, dinamizando sensações (que podem ser percepções ou reflexões), rompendo a configuração prévia do espaço em que atua por meio da inserção de novas dinâmicas no campo do sensível.

O que é compreendido aqui como *performance* e suas potencialidades tem, como base, a proposição de Richard Schechner (2003), que firma uma noção ampla de *performance*, admitindo o estudo de toda a gama de experiências, compreendidas pelo desenvolvimento individual da pessoa humana como *performance*. Essas experiências humanas podem acontecer na vida diária, nas artes, nos esportes e outros entretenimentos populares, nos negócios, na tecnologia, no sexo, nos rituais sagrados e seculares, na brincadeira. Essa lista não esgota as possibilidades. Schechner (2003, p. 30) enumera essas oito categorias para

⁶⁵ Texto disponibilizado em: <<http://www.goethe.de/wis/bib/prj/hmb/the/fus/pt1480292.htm>>. Acesso em: 7 de setembro de 2012.

“indicar o largo território coberto pela performance”. Na sua perspectiva, toda ação humana pode ser entendida como *performance*.

A fim de caracterizar a *performance* em geral, este autor (2003) declara que todo ato performático é feito de pedaços de comportamento restaurado. O que Schechner (2003) coloca como “comportamento restaurado” é entendido como a repetição de trechos de comportamentos, ou seja, pedaços de comportamentos previamente exercidos. “Comportamento restaurado” deve ser compreendido como elemento simbólico e reflexivo.

Porque é marcado, emoldurado e separado, o comportamento restaurado pode ser aprimorado, guardado e resgatado, usado por puro divertimento, transmutado em outro, transmitido e transformado.
 [...] Seus significados têm que ser decodificados por aqueles que possuem conhecimento para tanto. Não é uma questão de cultura superior ou inferior.
 [...] Tornar-se consciente do conhecimento restaurado é reconhecer o processo pelo qual processos sociais, em todas as suas formas, são transformados em teatro, fora do sentido limitado da encenação de dramas sobre um palco (SCHECHNER, 2003, p. 35).

Schechner (2003) sugere, pois, a percepção do ato performático como uma combinação de determinadas ações previamente elaboradas e executadas, que são então combinadas para formar um novo ato. Essa nova *performance* é, de fato, *nova*; ainda que seus movimentos sejam construídos em algum tempo no passado, tendo sido executados anteriormente no ensaio para a execução do ato e no momento da *performance* em si, cada *performance* é única. Ainda que sejam constituídas de comportamentos restaurados, “como práticas incorporadas, toda e qualquer *performance* é específica e diferente de todas as outras” (SCHECHNER, 2003, p. 35).

A partir do que está posto com base em Schechner (2003), pode-se, pois, compreender o que é o ato performático em *Ação Bandeiras*. Num primeiro momento, a Frente 3 de Fevereiro assimilou a sua prática o uso de bandeiras, objeto comum a torcidas de times de futebol. Em seguida, desviou simbolicamente suas inscrições. Isto é, em vez dos símbolos e nomes de times, encontraram-se inscrições que questionavam o racismo. Ainda, os comportamentos restaurados em *Ação Bandeiras* retomaram a prática rotineira das torcidas abrirem bandeiras e faixas em estádios de futebol durante as partidas. Possibilitada pela restauração desses atos citados, as *performances*, as encenações – no sentido que coloca Schechner (2003, p. 35) - que constituíram a *Ação*, realizadas em três diferentes momentos e estádios como foi analisado anteriormente, atingiram seus objetivos notadamente antirracistas.

Cabe aqui, então, retomar a discussão realizada pela Frente 3 de Fevereiro acerca do evento situacional a partir do qual resultou a *Ação Bandeiras*, como são sumarizados os três momentos de *performances* nos estádios. A questão está centrada na relação entre futebol e racismo em que ambos os elementos se relacionavam e construíram “uma situação potencial e reveladora do nosso ser social” (*SITE FRENTE 3 DE FEVEREIRO*, S.d.).

O que o Coletivo coloca como “revelador” do nosso ser em sociedade está relacionado também à denúncia de uma contradição social levantada pelo grupo ao analisar o caso do assassinato de Flávio Sant’Ana: ao passo que se perpetuava um discurso de que o Brasil é um país mestiço e, por essa razão, automaticamente “livre” de racismo, ocorreu a morte do jovem Flávio que “traz à tona a cotidiana tipificação do jovem negro como ‘suspeito’, como ‘ameaça’” (*FRENTE 3 DE FEVEREIRO*, 2006, p. 8). O mito de um país racialmente democrático, em que todas as raças conviveriam pacificamente, permearia as instâncias sociais. Ora, o futebol é um desses espaços, concebido aparentemente para momentos de convívio popular pacífico e coletivo. Supostamente um espaço livre de preconceitos, o futebol trataria de reunir todas as classes e cores para seus espetáculos.

No entanto, a situação “de choque” entre os jogadores Desábato e Grafite ocorreu dentro de um estádio de futebol, durante uma partida, evidenciando ainda mais o mito da democracia racial. “O futebol é uma situação exemplar potente, em que se expressa a ideia de igualdade social e racial e, ao mesmo tempo, se revelam os preconceitos mais arraigados da cultura ocidental e a naturalidade com que aceitamos, reproduzimos e perpetuamos estereótipos racistas” (*FRENTE 3 DE FEVEREIRO*, 2006, p. 65).

Contudo, é necessário esclarecer que o conceito de democracia racial já foi superado academicamente, ainda que determinadas práticas e sentidos por ele orientados persistam fortemente no âmbito social e do senso comum. “Se o mito deixou de ser oficial, está internalizado. Perdeu seu estatuto científico, porém ganhou o senso comum e o cotidiano” (*SCHWARCZ*, 1998, p. 241). Nessa ordem, o futebol, por exemplo, continua a ser a metáfora da democracia racial, incitada pela noção da mestiçagem, que “criou no Brasil uma sensação de harmonia e acomodação dos diferentes povos que constituíram esse povo, povo brasileiro. Uma aparente afetividade entre os diferentes” (*FRENTE 3 DE FEVEREIRO*, 2006, p. 57).

Segundo Noel Carvalho, em entrevista a Eugênio Lima, integrante da Frente, o ideário de democracia racial serviu exatamente para acomodar alemães, judeus e italianos. Nas palavras dele,

a democracia racial não está posta como um problema racial em relação ao negro, ela está colocada em um momento em que o país já existe, um povo já existe, a nacionalidade já está posta, e o povo começa a receber imigrantes. A partir deste momento, é que o Brasil começa a se definir como país, como uma unidade, e que o ideário de acomodação dessas etnias e nacionalidades começa a se colocar (CARVALHO, [S.d.] apud SITE FRENTE 3 DE FEVEREIRO, [S.d.]).

A democracia racial não serviu para “acomodar” os negros, assim como foi feito com os imigrantes europeus e japoneses no Brasil. Em outras palavras, a democracia racial não levou em conta os negros, ainda que o oposto tenha sido amplamente difundido.

Kabele Munanga (1996) afirma que, a partir da ideia de um povo misturado desde os primórdios, foi-se construindo lenta e progressivamente o mito de democracia racial. A miscigenação, num primeiro momento, é considerada como um atraso para o desenvolvimento da nação, como também analisou Schwarcz (2002), discutida anteriormente no início desta seção.

Em outro momento histórico, essa ideia de mistura serviu para acomodar a visão de um povo acima de suspeitas raciais e étnicas. Munanga (1996), então, define incisivamente a democracia racial como um mito, pois a miscigenação não gerou um povo sem barreiras e sem preconceitos como supunham. Essa mistura de povos “não produziu a declarada democracia racial, como demonstrado pelas inúmeras desigualdades sociais e raciais que o próprio mito ajuda a dissimular” (MUNANGA, 1996, p. 216). O mito, introjetado no inconsciente coletivo brasileiro, tem servido para disfarçar o racismo presente nas diversas instâncias dos comportamentos social e econômico no país.

O aspecto “revelador” mencionado pela Frente ainda pode ser relacionado à consideração da antropóloga Lilia Schwarcz de que “todo brasileiro se sente numa ilha de democracia racial, cercado de racistas por todos os lados. O racista é o outro”⁶⁶. Essa sentença caracteriza o racismo brasileiro, cujas especificidades já foram notadas por diversos autores. Aqui são trazidas algumas das considerações de alguns desses teóricos para que se possa entender a conjuntura da discriminação racial no país.

Florestan Fernandes (1965) notava o “preconceito de ter preconceito” no Brasil, a manutenção da discriminação apesar de considerar a atitude ultrajante para quem sofre e

⁶⁶ Essa afirmação advém de um diálogo com o sociólogo e cineasta Noel Carvalho realizado pelo Coletivo para o documentário *Zumbi Somos Nós*. Lilia Schwarcz menciona, na entrevista, que esta discussão seria o resultado informal de uma pesquisa realizada em 1988, na cidade de São Paulo, a fim de verificar a questão racial no país, fazendo apenas duas perguntas (você tem preconceito racial e você conhece alguém que tenha preconceito racial?). Os resultados da investigação mostraram-se reveladores: 97% dos entrevistados afirmaram não ter preconceito, enquanto 98% dos mesmos entrevistados disseram conhecer, sim, alguém que tinha preconceito racial. A conclusão é, então, de que, no Brasil, o racista é sempre o outro.

degradante para quem a pratica. Nesse âmbito, a discriminação continuava a acontecer desde que fosse preservado seu caráter “silencioso” e que suas manifestações continuassem ao menos dissimuladas. Ou seja, um racismo disfarçado, camuflado, de caráter privado e pouco formalizado.

Munanga (1996) explica que a tendência geral do brasileiro é negar a discriminação, citando uma pesquisa realizada pelo jornal *Folha de S. Paulo* em junho de 1995⁶⁷, cujos resultados deixam claro que, “segundo a maioria dos entrevistados, o discriminador é sempre o outro e nunca eu – eu que tenho amigos, frequento os negros, que tenho mulher ou marido negro, que frequento o candomblé ou a umbanda” (MUNANGA, 1996, p. 214). Em outras palavras, “*eu* não sou racista, mas conheço *alguém* (o *outro*) que o é”. Essa proximidade de convivência pacífica e idealmente igualitária com o negro potencializada pelo mito da democracia racial geraria, no brasileiro, uma sensação de falta própria de preconceito.

Apresentando uma síntese de seu pensamento que fundamenta sua discussão, Munanga (1996) argumenta:

Como explicar, então, esta negociação contraditória da realidade da maioria dos negros e mestiços, que cotidianamente enfrentam a violência policial, sem falar das formas sutis de exclusão no mercado de trabalho, no sistema educativo, nos lugares de lazer etc.? A explicação mais plausível, a meu ver, dessa interiorização quase inconsciente da discriminação racial no Brasil estaria na forma da ideologia racista aqui desenvolvida pelo segmento dominante da sociedade. Não sou o primeiro nem o último a falar da ideologia da democracia racial como fonte explicativa do “preconceito de ter preconceito” e dessa tendência geral do brasileiro de negar seus atos discriminatórios. [...] Estamos num país onde certas coisas graves e importantes se praticam sem discurso, em silêncio, para não chamar atenção e não desencadear um processo de conscientização, ao contrário do que aconteceu nos países de racismo aberto. O silêncio, o implícito, a sutileza, o velado, o paternalismo são alguns aspectos dessa ideologia. O racismo brasileiro na sua estratégia age sem demonstrar a sua rigidez, não aparece à luz; é ambíguo, meloso, pegajoso, mas altamente eficiente em seus objetivos (MUNANGA, 1996, p. 214-215).

Munanga (1996) chama a atenção para a prática quase camuflada, sutil de algumas ações no Brasil. Esse “alerta” associa-se, de certa maneira, com o que Schwarcz (1998) nota acerca do preconceito vigente no país, o seu caráter não oficial. Decorre disso o entendimento de que, ainda que tenha esse viés “silencioso”, privado, o racismo no Brasil continua a existir.

⁶⁷ Essa pesquisa também é citada por Schwarcz (1998, p. 180), que esclarece que os resultados da pesquisa demonstravam que 89% dos brasileiros diziam haver preconceito de cor contra negros no Brasil apesar de apenas 10% admitirem tê-lo. No entanto, de maneira indireta, 87% revelaram algum preconceito ao concordar com frases e ditos de conteúdo racista ou mesmo ao enunciá-los.

Schwarcz (1998) afirma que o racismo *à la* brasileira é gerado a partir da mestiçagem e da aposta no branqueamento da população. A característica desse tipo de racismo reside em perceber antes colorações do que raças, em admitir a discriminação apenas na esfera privada e difundir a universalidade das leis, em impor a desigualdade nas condições de vida ainda que seja assimilacionista ao plano da cultura (SCHWARCZ, 1998, p. 184).

Guimarães (2005), em sua rigorosa análise sobre racismo e antirracismo no Brasil, define o racismo brasileiro como “sem cara”. O autor (2005) aponta para o caráter dissimulado do racismo no paraíso racial que não segrega, mas que reduz o negro à condição desumana. Em suas palavras:

Travestido em roupas ilustradas, universalistas, tratando-se a si mesmo como anti-racismo, e negando, como anti-nacional, a presença integral do afro-brasileiro [...]. Para este racismo, o racista é aquele que separa, não o que nega a humanidade de outrem; desse modo, racismo, para ele, é o racismo do vizinho” (GUIMARÃES, 2005, p. 60).

Todos os autores mencionados acima parecem concordar, pois, acerca do tom silencioso mas ainda eficiente nas ações discriminatórias, que marca o racismo *à la* brasileira. Compreendendo suas especificidades, portanto, pode-se entender também o aspecto revelador do ser social brasileiro que a Frente 3 de Fevereiro notou no evento entre os jogadores Grafite e Desábato.

Para além das declarações racistas reportadas pela mídia a respeito do evento que motiva estas ações, o aspecto que salta à vista é o do caso de Grafite ter se tornado uma “causa de toda a população brasileira”. Pode-se concluir essa explanação com as palavras de Schwarcz que seguem na entrevista:

Grafite caiu que nem colher na sopa, aí estava um caso de racismo que nem nos competia, nos competia delatar o outro. Essa é a diferença entre um fato e um evento. O fato é aquele com o qual a gente convive no dia-a-dia. E o que é um evento? Um evento é quando o fato adquire significação. Então, o que me interessa é pensar: por que o caso Grafite ganhou repercussão na mídia, se nós convivemos com isso todo o tempo? Por que esse fato se transformou em evento? Na minha opinião, é porque se tratava da demonstração de um ‘preconceito de ter preconceito’. Ou seja, nessa sala ninguém tem preconceito, mas todo mundo conhece um desgraçado que tem preconceito. Então, estamos cercados por racistas e resistimos (SCHWARCZ, [S.d.] apud FRENTE 3 DE FEVEREIRO, 2006, p. 58).

Corroborando com esta avaliação de Schwarcz a colocação de Nicolau Sevcenko, em trecho do documentário *Zumbi Somos Nós*, quando o historiador afirma que, no Brasil, não

houve um *apartheid* oficial, institucionalizado, a fim de demarcar as “fronteiras raciais” que separam negros e brancos numa sociedade estratificada e demasiadamente segregacionista. Este *apartheid* social existe, então, com estruturas inconscientes que se consolidam em diversas ações cotidianas. “O Brasil nunca teve uma segregação racial formal, institucionalizada. Mas não teve porque nunca precisou, porque estava na regra social, ela era praticada, não precisava ser institucionalizada” (SEVCENKO, [S.d.] apud FRENTE 3 DE FEVEREIRO, 2006, p. 56). Essas colocações e análises firmam, então, o caráter dissimulado, privado, silencioso do racismo brasileiro.

De forma assumida, por outro lado, se deu a manifestação de racismo contra Grafite pela torcida do Quilmes em um dos jogos desse time em solo argentino⁶⁸ na mesma semana em que o episódio de insulto racial de Desábato aconteceu no Brasil. A torcida do time argentino levou uma bandeira com a inscrição “¿GRAFITE MACACÔ?” ao Estádio Monumental de Núñez, em Buenos Aires, na primeira partida do Quilmes após o incidente com o zagueiro Desábato. A tomada de posição da torcida, ocorrida no dia 17 de abril de 2005, endossou a ofensa racista do argentino contra Grafite.

Figura 39 – Bandeira da torcida do Quilmes contra Grafite



Fonte: <<http://forum.gameforum.com.br/viewtopic.php?f=15&t=53350>>. Acesso em: 17 dez. 2013.

⁶⁸ O episódio foi pauta de matérias jornalísticas em alguns *sites* brasileiros na época de seu acontecimento, com manchetes como “Torcida do Quilmes exhibe faixas contra Grafite”, do UOL Esporte, disponível em: <<http://esporte.uol.com.br/futebol/ultimas/2005/04/17/ult59u92882.jhtm>>; e “Torcida do Quilmes reforça o racismo”, do Estadão.com.br, disponível em: <<http://www.estadao.com.br/arquivo/esportes/2005/not20050417p16157.htm>>. Acesso em: 17 de dezembro de 2013.

A Frente 3 de Fevereiro, ainda que não declaradamente, parece ter pensado em combater também essa faixa de cunho racista exposta pela torcida do Quilmes. É, então, nesse sentido que é possível compreender o papel desempenhado pelas ações do coletivo Frente 3 de Fevereiro, ao exibir as faixas *Brasil Negro Salve*, *Onde Estão os Negros?* e *Zumbi Somos Nós*: são gritos simbólicos de combate ao racismo.

Tal conclusão está conectada à noção de que, com a *Ação Bandeiras*, o grupo artístico atingiu um lugar de intersecção entre a percepção das estruturas do real visível e dizível e a sensação do real sensível, invisível e indizível (ROLNIK, 2008). Trata-se de ações micro e macropolíticas que questionam e sugerem posições nos planos de tensão inerentes às obras da Frente: questionamentos acerca da condição social dos negros no Brasil. As bandeiras sustentadas pela Frente 3 de Fevereiro proclamaram politicamente, clamaram pela afirmação de um país negro, pela visibilidade e pela resistência dos negros. É, então, nesse sentido que a *Ação* da F3F atinge o status de *arte ativista*; por sugerir discussão sobre o racismo e por visar mudanças nas condições sociais e políticas da população negra brasileira.

5 CONCLUSÃO: CONSIDERAÇÕES FINAIS

As ofensas raciais proclamadas por Desábato contra Grafite em 2005 desencadearam inevitavelmente uma série de manifestações de diversas ordens no Brasil e alguns lugares no mundo, tendo sido publicadas em jornais e revistas e veiculadas em programas e jornais televisivos. A observação atenta das considerações racistas sobre o também racista episódio de ofensa, por outro lado, fez desencadear uma série de ações que almejavam rebater aquela ordem. Isto é, as ações foram criadas para desconstruir as considerações racistas manifestadas por meio da construção simbólica de uma força antirracista exposta nas bandeiras levadas a três estádios do Estado de São Paulo pela Frente 3 de Fevereiro.

Anos depois, em 2013, a própria Federação Internacional de Futebol (FIFA) estabeleceu um lugar de destaque à questão do racismo nos estádios. Nos inícios dos jogos da Copa das Confederações, faixas que arguíam contra o racismo no futebol também foram abertas. Por determinação da FIFA, uma faixa com a inscrição “*SAY NO TO RACISM*” (“DIGA NÃO AO RACISMO”) foi levada a campo antes de cada disputa para os jogos do mundial durante o mês de junho de 2013.

Figura 40 – Faixa da FIFA contra o racismo



Fonte: <<http://gq.globo.com/Essa-e-nossa/noticia/2013/06/fifa-endurece-campanha-contradiscriminacao.html>>. Acesso em: 28 jun. 2013.

Os capitães de cada equipe de futebol ainda leram mensagens escritas pela FIFA contra a discriminação antes do início daquelas disputas. Segundo o *site* da GQ Brasil⁶⁹, o

⁶⁹ Disponível em: <<http://gq.globo.com/Essa-e-nossa/noticia/2013/06/fifa-endurece-campanha-contradiscriminacao.html>>. Acesso em: 28 de junho de 2013.

capitão da seleção brasileira Thiago Silva leu no Estádio do Mineirão em Belo Horizonte, no início da partida contra o Uruguai: "em nome da seleção brasileira, declaro que rejeitamos qualquer tipo de discriminação, seja racial, de gênero, origem étnica, religião, sexualidade ou de outra natureza". Ainda segundo a publicação *online*, Lugano, capitão da seleção uruguaia, leu a mensagem incentivadora: "se todos trabalharmos juntos, podemos conseguir. Diga não à discriminação! Diga não ao racismo!".

Esse ato da Federação Internacional de Futebol fez parte da ação chamada “Dias Antidiscriminação”, que visa o combate ao racismo e integra uma série de ações⁷⁰ a serem realizadas pela FIFA durante a Copa do Mundo da FIFA 2014, que acontecerá no Brasil. A ação da Federação também estipula punições mais severas e duras contra possíveis atos racistas dentro de campo, como advertências, multas ou partidas a portões fechados em caso de primeira infração. No caso de reincidência ou infração grave, as punições podem variar entre redução de pontos, exclusão da competição ou, no caso de um clube, queda para divisão inferior.

O que essa nova configuração – ainda que temporária por ocasião das partidas ligadas à Copa do Mundo 2014 - de combate ao racismo no futebol evidencia é a importância da temática. Isto revela a presente necessidade de discussão do assunto, especialmente quando são notadas situações recentes fortemente racistas, como no caso do jogador Tinga, do Cruzeiro Esporte Clube, que foi alvo de racismo⁷¹ durante a partida de futebol disputada contra o time Asociación Civil Real Atlético Garcilaso, no Peru, no dia 12 de fevereiro de 2014. A cada toque de bola que Tinga desempenhava durante o jogo, a torcida peruana imitava sons de macaco – nitidamente suscitando o fator “animalidade”. A ofensa racial sofrida por Tinga em 2014 levou a rememorar os episódios sofridos por Grafite em 2005 dentro de estádios de futebol.

⁷⁰ De acordo com o site oficial da Copa do Mundo, “os ‘Dias Antidiscriminação’ serão lembrados durante as quartas-de-final do torneio, que serão disputadas nos dias 4 e 5 de julho de 2014. Antes dos jogos, um vídeo será exibido nos telões das arenas, com mensagens contra o racismo”. Disponível em: <http://www.copa2014.gov.br/pt-br/noticia/semifinais-da-copa-das-confederacoes-terao-ato-contra-o-racismo>. Acesso em: 26 de junho de 2013.

⁷¹ Diversos *sites* jornalísticos nacionais e internacionais noticiaram o evento ocorrido com o volante Tinga e sua repercussão. Aqui, são levantados alguns deles. “Derrota do Cruzeiro no Peru é marcada por racismo contra Tinga”, disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/esportes,derrota-do-cruzeiro-no-peru-e-marcada-por-racismo-contra-tinga,1129684,0.htm>; “Tinga sofre com choro do filho, mas perdoa torcedores racistas”, disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/esporte/2014/02/1412038-tinga-sofre-com-choro-do-filho-mas-perdoa-torcedores-racistas.shtml>; “Dilma apoia Tinga e garante ‘Copa contra o racismo’ no Brasil”, disponível em: <http://esportes.terra.com.br/cruzeiro/dilma-apoia-tinga-e-garante-copa-contra-o-racismo-no-brasil,9f7e039fb6724410VgnCLD200000dc6eb0aRCRD.html>; “Dilma classifica de ‘lamentável’ racismo contra Tinga na Libertadores”, disponível em: <http://g1.globo.com/politica/noticia/2014/02/dilma-classifica-de-lamentavel-atos-de-racismo-contra-o-jogador-tinga.html>; “Brazilian President Stands Up for Tinga After Racist Abuse in Peru”, disponível em: <http://soccerly.com/article/soccerly/brazilian-president-stands-up-for-tinga-after-racist-abuse-in-peru>. Acessos em: 14 de fevereiro de 2014.

O ato da FIFA no Brasil, no entanto, levou ao mesmo *locus* – o estádio de futebol – a reflexão sobre o problema do racismo, assim como fez a Frente 3 de Fevereiro em 2005 com a *Ação Bandeiras*.

Esse trabalho do Coletivo, conforme analisado nesta dissertação, convergiu estratégias de dois mundos que se retroalimentam continuamente: a *arte* e a *política*. Duas instâncias da vida que se entrecruzam para formar encontros de potência em que se unem a estética e a política. Daí decorrem ações, manifestações, intervenções, obras, *performances* e demais artifícios poéticos e estratégias que visam a mudança social em diversos âmbitos, sendo influenciados pelas urgências do cotidiano. Suely Rolnik (2008) explica o motivo de artistas utilizarem meios não somente políticos ou não somente artísticos para agir socialmente na contemporaneidade:

É certamente por sentir a exigência de enfrentar a opressão da dominação e da exploração em seu próprio terreno – que resulta da relação específica entre capital e cultura sob o neoliberalismo -, que muitos artistas passaram a optar pelas estratégias extradisciplinares, agregando a dimensão política às poéticas de suas ações (ROLNIK, 2008).

É, portanto, a partir de situações opressoras, dominadoras e exploradoras ocorridas na cidade, que algumas relações mistas de *arte* e *política* versam, ansiando combater em alguma instância aquelas situações. A cidade contemporânea é esse ambiente de embates de convivência do nosso tempo – e dos “novos tempos”, como questiona Hall (2001) - entre corpos plurais e múltiplos, cujos trânsitos têm sido favorecidos também pelos fluxos de diáspora. Sendo, pois, um local multicultural, a cidade torna-se lugar do imprevisível; é rompida a ideia da cidade “certinha”. Nesse espaço da imprevisibilidade, têm surgido as questões ligadas ao poder, baseadas na ordem capitalista que oprimem, dominam e exploram os diversos corpos que ocupam a cidade.

O espaço citadino se converteu, então, em palco para embates simbólicos que almejam a transformação social, numa busca por alternativas de ir contra o *Império* (HARDT; NEGRI, 2001) vigente que exclui e segrega mais do que inclui e agrega. Aliás, a atuação de artistas e não-artistas em meio urbano, como foi dado a ver nos exemplos citados e analisados ao longo da dissertação, advém da vontade de fazer enxergar em meio à visão caótica de imagens que cria uma cegueira acrílica dos mais variados estratos da população em todo o planeta. “Tal cegueira é o que prepara e condiciona as subjetividades a submeterem-se aos desígnios do mercado, permitindo assim que sejam aliciadas todas suas forças vitais para a hipermáquina de produção capitalista” (ROLNIK, 2008). Dado que a vida social é o destino final da força

inventiva capitalista, é justamente sobre a vida social que muitas ações mistas de *arte* e *política* são lançadas e buscam atuar.

Os enfrentamentos das tensões da vida humana se dão nos pontos estagnados de transformação da vida social. Os embates da *arte ativista* mediam ações micro e macropolíticas. Segundo Rolnik (2008), no lado da macropolítica, a dinâmica intervém nas tensões produzidas na realidade visível, estratificada, entre polos em conflito na distribuição dos lugares estabelecidos pela ordem dominante num determinado contexto social (conflitos de classe, de raça, de etnia, de religião, de gênero etc.). “São relações de dominação, opressão e/ou exploração onde a vida daqueles que se encontram no polo dominado tem sua potência diminuída por se converterem em objeto instrumentalizado daqueles que se encontram no polo dominante” (ROLNIK, 2008). A ação macropolítica se coloca nesses conflitos, visando uma configuração social mais justa, igualitária.

Ainda de acordo com a autora (2008), do lado da micropolítica estão as tensões entre o plano das estratificações que delimitam sujeitos, objetos e suas representações e a realidade sensível em constante mudança, efeito da presença viva da alteridade como campo de forças que não param de afetar nossos corpos. São gerados colapsos de sentido, que se manifestam em crises de subjetividade, de modo a nos fazer criar para dar expressividade para a realidade sensível que pede passagem (ROLNIK, 2008). A ação micropolítica é inscrita no plano performativo, não somente artisticamente, mas também nos planos conceitual e/ou existencial. É o que se estabelece no plano do real sensível, invisível e indizível.

Quando a autora (2008) trata de micropolítica e macropolítica e suas relações com a arte, ela situa justamente as posições adotadas em propostas artísticas que estão vinculadas à prática ativista (ROLNIK, 2008). Neste sentido, se esclarece que o que esse tipo de ação artística

pode suscitar naqueles que são por ela afetados não é simplesmente a consciência da dominação e da exploração, sua face visível, representacional, consciente, macropolítica, mas sim a experiência dessas relações de poder no próprio corpo, sua face invisível, inconsciente, micropolítica, que interfere no processo de subjetivação lá onde este se torna cativo. Diante dessa experiência, tende a ser mais difícil ignorar o mal-estar que essa perversa cartografia nos provoca. Isso pode nos levar a romper o feitiço da imagosfera neoliberal sobre nossos olhos, despertando a potência vibrátil dos mesmos de seu estado doentio de hibernação, reduzidos que estão à sua capacidade retiniana. O que se ganha é uma maior precisão de foco para uma prática de resistência efetiva, inclusive no plano macropolítico (ROLNIK, 2008).

O que decorre, então, é o entendimento de que a obra de arte, cujo intuito é o da mobilização social em algum nível, exerce também a função de sugerir e introduzir novas subjetividades e relações com o mundo. Essa arte potencialmente ativista age macro e micropoliticamente. É neste sentido que atuou a Frente 3 de Fevereiro ao apresentar *Ação Bandeiras*: com dinâmicas micropolíticas e macropolíticas. Ou seja, a *Ação Bandeiras*, para além de obra artística vinculada à figura clássica do artista, assumiu também o caráter de militante.

A atuação da F3F corrobora a afirmação de Chaia (2007, p. 14), para quem “toda arte verdadeira porta a possibilidade da agitação social”. Neste sentido, é razoável dizer, como afirmou Pallamin (2007), que a intervenção artística articula golpes no sensível e no político. Nas palavras da autora (2007): “a invenção artística pode ser, concomitantemente, um golpe no sensível – ‘rebetando a pele das coisas’ -, e no político - rearticulando, à sua maneira, disposições reinantes que encolhem os campos do exercício da igualdade no espaço do comum” (PALLAMIN, 2007, p. 188).

Brasil Negro Salve, Onde Estão os Negros? e *Zumbi Somos Nós* surgiram inesperadamente em meio às torcidas nos estádios de futebol como instrumentos políticos e artísticos no combate ao racismo. O aspecto do inesperado da obra acrescentou significação à *Ação Bandeiras*; foi como um método, uma estratégia de guerrilha que constituiu a linguagem artística da Frente 3 de Fevereiro. Igualmente inesperada para a audiência se deu a intervenção midiática empreitada em *Brasil Negro Salve*, que infiltrou a transmissão televisiva ao vivo da Rede Globo, alcançando um público maior do que o que estava no estádio no momento de sua *performance*.

O desvio simbólico das faixas, que comumente carregam imagens e frases relativas aos times de futebol, em *Ação Bandeiras* sustentou o *inesperado*. O público, tanto o presente nos estádios quanto o que acompanhava a transmissão da partida pela televisão, certamente foi surpreendido pelas mensagens inscritas nas bandeiras do Coletivo. Tais mensagens afirmavam um país negro, questionavam o lugar do negro e demarcavam a coletividade de resistência.

As questões iniciais que guiaram a escrita desta pesquisa nos parecem ter sido discutidas, com respostas e argumentações sustentadas ao longo de todo o texto. Foi analisada, nesta dissertação, a linguagem da *arte ativista* utilizada em *Ação Bandeiras* através da aproximação aos conceitos de *performance* e de *intervenção midiática*, estratégias comuns à vertente da *arte ativista*.

Ação Bandeiras se constituiu em três diferentes momentos em que foram agitadas três diferentes bandeiras, restaurando comportamentos, recombinao pedacos de comportamento previamente exercidos, comuns às torcidas de times de futebol em estádios a fim de criar novos momentos de significação. Desse modo, a ação da F3F se aproximou do conceito de *performance* proposto por Schechner (2003). Também se aproximou do conceito de *intervenção midiática* por ter conseguido “infiltrar” a transmissão televisiva em cadeia nacional em determinado instante. Isto é, *Brasil Negro Salve*, um dos três momentos de *Ação Bandeiras*, foi veiculado pela Rede Globo no instante em que as câmeras da emissora mostravam a arquibancada do Estádio do Morumbi no intervalo da partida realizada no dia 14 de julho de 2005 entre São Paulo e Atlético Paranaense.

Parece, portanto, razoável encerrar as questões propostas nesta dissertação com as seguintes considerações: as bandeiras performadas pela Frente 3 de Fevereiro foram manifestos que descontextualizaram o futebol dentro de seu próprio espaço e colocaram o racismo na atuação do futebol como mimese da própria vida brasileira. *Ação Bandeiras*, nesse sentido, funcionou como instrumento artístico e político de ação contra o racismo na sociedade brasileira.

Finalmente, é interessante pontuar a consideração de Mesquita (2011), que diz respeito ao caráter artístico ou à falta dele em ações de coletivos, dotadas de significação e agitação política. O autor afirma que “intervenções coletivas podem responder a mudanças políticas e a situações diversas na cidade, estabelecendo contatos com pessoas que podem ou não considerar tais ações como ‘ARTE’” (MESQUITA, 2011, p. 230). Tal questionamento é também levantado por Felshin (1995) quando fala da redefinição do papel de alguns artistas contemporâneos norte-americanos, cujas obras são discutidas em seu livro intitulado *But Is It Art? (Mas Isso É Arte?)*. “Durante o processo, eles parecem sugerir que a resposta adequada para a pergunta colocada pelo título irônico *But Is It Art?* é: ‘Mas isso importa mesmo?’” (FELSHIN, 1995, p. 13).

Importa, antes, a reinvenção das relações cotidianas das pessoas, através de diálogos informais, trocas concretas ou intersubjetivas possibilitadas por algumas dessas iniciativas de intervenções coletivas (MESQUITA, 2011, p. 230). Não importa a definição ou categorização de *isso é arte/isso não é arte*. A sugestão de alternativas para ir contra a dominação, a exploração, a subordinação, a segregação, a discriminação, as barreiras entre a arte e a vida, e a assunção de novos papéis sociais transformadores e de subjetividades para o bem são o que, de fato, têm importância.

REFERÊNCIAS

ABRAHÃO, Bruno Otávio de Lacerda; SOARES, Antonio Jorge. Uma análise sobre o caso ‘Grafite X Desábato’ à luz do ‘racismo à brasileira’. *Esporte e Sociedade*. Niterói, ano 2, n. 5, mar./jun. 2007. Disponível em: <<http://www.uff.br/esportesociedade/pdf/es506.pdf>>. Acesso em 19 dez. 2012.

AGIER, Michel. Distúrbios identitários em tempos de globalização. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, p. 7-33, 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-93132001000200001&script=sci_arttext>. Acesso em 17 set. 2012.

ALMEIDA, Iulo; OLIVEIRA, Marília Flores Seixas de. Linguagem, alteridade e território: sobre os “perigos da história única” na representação do outro. In: VIII Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (VIII Enecult), 2012, Salvador. *Anais...* Salvador: UFBA, 2012.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

BATISTA, Vera Malaguti. *Difíceis ganhos fáceis: droga e juventude pobre no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Revan, 2003a.

_____. Entrevista da 2ª. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 23 fev. 2004, Primeiro Caderno, p. 10. Disponível em: <<http://acervo.folha.com.br/fsp/2004/02/23/2//5183749>>. Acesso em: 15 mar. 2013.

_____. *O medo na cidade do Rio de Janeiro: dois tempos de uma história*. Rio de Janeiro: Revan, 2003b.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

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

CERQUEIRA, Daniel R. C.; MOURA, Rodrigo L. de. *Vidas Perdidas e Racismo no Brasil*. Nota técnica, nº 10. Brasília: IPEA, 2013. Disponível em: <http://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/nota_tecnica/131119_notatecnicadiest10.pdf>. Acesso em 3 dez. 2013.

CONDURU, Roberto. *Arte afro-brasileira*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2007.

_____. Negrumes Multicor: arte, África e Brasil para além de raça e etnia. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 22, n. 2, p. 29-44, 2009.

CHAIA, Miguel (org.). *Arte e política*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DOSSIN, Francielly R. *Reflexões sobre o Monumento Horizontal: o corpo negro além do racismo e da negritude*. 2009. 144p. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina. 2009.

FELSHIN, Nina. *But Is It Art?: The Spirit of Art as Activism*. Seattle: Bay Press, 1995.

FERNANDES, Florestan. *A Integração do Negro na Sociedade de Classes*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1965.

FRANZINI, Fábio. *Corações na ponta da chuteira: capítulos iniciais da história do futebol brasileiro (1919-1938)*. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2003.

FREIRE, Cristina. Arte e ativismo: mapeando outros territórios (Prefácio). In: MESQUITA, André. *Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2011. p. 11-12.

FRENTE 3 DE FEVEREIRO. *Zumbi somos nós: cartografia do racismo para o jovem urbano*. São Paulo: Programa de Valorização de Iniciativas Culturais, 2006.

GONÇALVES, Fernando do Nascimento. Poéticas políticas, políticas poéticas: comunicação e sociabilidade nos coletivos artísticos brasileiros. *E-Compós*, Brasília, v. 13, n. 1, jan.-abr. 2010. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/459/428>>. Acesso em 18 fev. 2013.

_____. Arte, ativismo e tecnologias de comunicação nas práticas políticas contemporâneas. *Contemporânea*, Rio de Janeiro, ed. 20, v. 10, n. 2, nov. 2012. Disponível em: <http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_20/contemporanea_n20_12_GONCALVES.pdf>. Acesso em 18 fev. 2013.

GUATTARI, Félix. *Revolução molecular: pulsações políticas do desejo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. *Racismo e Anti-Racismo no Brasil*. São Paulo: Fundação de Apoio à Universidade de São Paulo; Ed. 34, 2005.

_____. *Classes, Raças e Democracia*. São Paulo: Fundação de Apoio à Universidade de São Paulo; Ed. 34, 2006.

_____. *Preconceito racial: modos, temas e tempos*. São Paulo: Cortez Editora, 2008.

HALL, Stuart. The meaning of New Times. In: MARLEY, D. et al. (Org.). *Critical dialogues in Cultural Studies*. London, New York: Routledge, 2001. p. 223-237.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Multidão: guerra e democracia na era do Império*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. *Império*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

HESS, Elizabeth. Guerrilla Girl Power: Why the Art World Needs a Conscience. In: FELSHIN, Nina. *But Is It Art? The Spirit of Art as Activism*. Seattle: Bay Press, 1995. p. 309-332.

HUG, Alfons. *Futebol: desenho sobre fundo verde*. Goethe-Institut, 2004. Disponível em: <<http://www.goethe.de/wis/bib/prj/hmb/the/fus/pt1480292.htm>>. Acesso em 7 set. 2012.

IANNI, Octavio. *Pensamento social no Brasil*. Bauru: EDUSC, 2004.

IBGE. *Censo demográfico 2000 – resultados da amostra, 2000*. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/defaulttab_amostra.shtm>. Acesso em 10 dez. 2013.

_____. *Censo demográfico 2010 – resultados do universo, 2010*. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo2010/caracteristicas_da_populacao/caracteristicas_da_populacao_tab_pdf.shtm>. Acesso em 10 dez. 2013.

KELLEY, Jeff. The Body Politics of Suzanne Lacy. In: FELSHIN, Nina. *But Is It Art? The Spirit of Art as Activism*. Seattle: Bay Press, 1995. p. 229-249.

LUCENA, Cibele. Frente 3 de Fevereiro. In: RAMOS, Célia M. A. (org.). *Camelódromo Cultural: IV Colóquio Poéticas do Urbano*. Florianópolis: Bernúncia, 2008. p. 104-107.

MAZETTI, Henrique Moreira. Resistências criativas: os coletivos artísticos e ativistas no Brasil. *Lugar Comum*, UFRJ, v. 1, n. 25-26, p. 105-120, 2008. Disponível em: <http://uninomade.net/wp-content/files_mf/110810120935Resist%C3%A4ncias%20criativas%20-%20Os%20coletivos%20art%C3%ADsticos%20e%20ativistas%20no%20Brasil%20-%20Henrique%20Mazetti.pdf>. Acesso em 21 jul. 2013.

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 1979.

MELO, Carla Beatriz. Urgent (Anti) Spectacles of Critical Hope. In: BEAUCHESNE, Kim; SANTOS, Alessandra (ed.). *The Utopian Impulse in Latin America*. Palgrave Macmillan: New York, 2011. p. 259-277.

MESQUITA, André. *Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2011.

MEYER, Richard. This Is To Enrage You: Gran Fury and the Graphics of AIDS Activism. In: FELSHIN, Nina. *But Is It Art? The Spirit of Art as Activism*. Seattle: Bay Press, 1995. p. 51-84.

MOITA LOPES, Luiz Paulo. Inglês e globalização em uma epistemologia de fronteira: ideologia linguística para tempos híbridos. *DELTA*, São Paulo, vol. 24, n. 2, 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/delta/v24n2/v24n2a06.pdf>>. Acesso em 10 jul. 2012.

MONACHESI, Juliana. A explosão do a(r)tivismo. *Folha de S. Paulo*, Mais!, p. 4-9, 06 de abril de 2003. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0604200305.htm>>. Acesso em: 8 set. 2013.

MONGIN, Olivier. *A condição urbana: a cidade na era da globalização*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

MUNANGA, Kabele. As facetas de um racismo silenciado. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz; QUEIROZ, Renato da Silva (orgs.). *Raça e Diversidade*. São Paulo: Estação Ciência; Edusp, 1996. p. 213-229.

PALLAMIN, Vera. Do lugar-comum ao espaço incisivo: dobras do gesto estético no espaço urbano. In: MEDEIROS, Maria Beatriz de; MONTEIRO, Marianna F. M. (Org.). *Espaço e Performance*. Brasília: Universidade de Brasília, 2007. p. 181-193. Disponível em: <http://www.usp.br/fau/fau/ensino/docentes/deptecnologia/v_pallamin/textos/lugarcomum/do_lugarcomum_ao_espaço_incisivo.pdf>. Acesso em 9 jul. 2012.

PINCUS, Robert L. The Invisible Town Square: Artists' Collaborations and Media Dramas in America's Biggest Border Town. In: FELSHIN, Nina. *But Is It Art? The Spirit of Art as Activism*. Seattle: Bay Press, 1995. p. 31-50.

RAMOS, Célia Maria Antonacci. Poéticas do urbano e os "Novos Tempos". In: MAKOWIECKY, S. et al. (Orgs.). *Linhas cruzadas: artes visuais em debate*. Florianópolis: Ed. da UDESC, 2009. p. 77-91.

RAMOS, Silvia; PAIVA, Anabela. *Mídia e violência: novas tendências na cobertura de criminalidade e segurança no Brasil*. Rio de Janeiro: IUPERJ, 2007.

ROCHA, João Cezar Castro. Dialética da Marginalidade: caracterização da cultura brasileira contemporânea. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 29 fev. 2004. Folha Mais!, p. 5-8. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2902200404.htm>>. Acesso em: 11 de junho de 2013.

ROLNIK, Suely. Desentrenhando futuros. *Com Ciência: Revista Eletrônica de Jornalismo Científico*, 2008. Disponível em: <<http://www.comciencia.br/comciencia/?section=8&edicao=36&id=423>>. Acesso em 15 dez. 2012.

ROSAS, Ricardo. Nome: Coletivos. Senha: Colaboração, 2004. In: *Guia de Navegação FindEtático*. São Paulo: midiatatica.org, 2004, p. 7-8. Disponível em: <<http://finde.midiatatica.info/guia.pdf/>>. Acesso em 23 dez. 2013.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SCHECHNER, Richard. O que é performance?. *O Percevejo*, ano 11, n. 12, 2003, p. 25-50.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea – vol. 4*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 173-244.

_____. *Retrato em branco e preto* – jornais, escravos e cidadãos em São Paulo no final do século XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *O espetáculo das raças*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SEGURADO, Rosemary. Por uma estética da reexistência na relação entre arte e política. In: CHAIA, Miguel (org.). *Arte e política*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007. p. 41-58.

VINHOSA, Luciano. *Obra de arte e experiência estética: arte contemporânea em questões*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2011.

WASELFISZ, Julio Jacobo. *Mapa da Violência 2012: a cor dos homicídios no Brasil*. Rio de Janeiro: CEBELA, FLACSO; Brasília: SEPPIR/BR, 2012. Disponível em: <www.mapadaviolencia.org.br/pdf2012/mapa2012_cor.pdf>. Acesso em 10 dez. 2013.

WALLIS, Brian (org.). *Democracy: a project by Group Material*. Seattle: Bay Press; Nova Iorque: Dia Art Foundation, 1990.

WOOD, Paul, et al. *Modernismo em Disputa: a arte desde os anos quarenta*. São Paulo: Cosac Naify, 1998.

ZINN, Howard. *If History is to be Creative*, 2006. Disponível em: <<http://www.zcommunications.org/if-history-is-to-be-creative-by-howard-zinn.html>>. Acesso em 10 dez. 2013.

ZUMBI somos nós. Produção de Frente 3 de Fevereiro. [S. l.]: DOC TV, 2006. 1 videodigital (51:30min.): DVD.

APÊNDICE - Entrevista

Entrevista com Néle Azevedo

Data: 6 de fevereiro de 2013

As intervenções realizadas pela artista se desenvolvem com forte ligação com a cidade, com o social. Há uma preocupação nesse âmbito para além da obra - além do que a obra por si só, fortemente, já diz? A artista se vê vinculada a algum movimento social que a tenha feito criar as obras?

O ponto de partida deste trabalho aconteceu no momento da montagem de uma exposição individual na Capela do Morumbi - São Paulo em 1999. Eu expus dentro da Capela um conjunto de esculturas fundidas em ferro. Uma série de figuras humanas compridas e alongadas.

Do lado de fora da capela, fixei duas pequenas esculturas também em ferro fundido, nas grades limites entre a capela e a Avenida Morumbi – duas figuras de mulheres medindo cerca de 20 cm de altura, como um monumento, contemplavam a avenida. Ao ver contraposição entre a dimensão mínima das esculturas e o aberto da cidade dei início a uma pesquisa sobre os monumentos, sobre o espaço público e o espaço privado. A decisão de atuar na cidade se consolidou e tomou corpo nesse momento.

Encontrei nos monumentos públicos uma síntese de minha inquietação: a celebração histórica muito longe do sujeito comum. Busquei uma conciliação entre a esfera pública e a esfera privada, entre o eu subjetivo e a cidade. Propus o *Monumento Mínimo* como um anti-monumento.

Subverti uma a uma as características dos monumentos oficiais. No lugar da escala grandiosa, monumental, largamente utilizada como ostentação de grandeza e poder, propus uma escala mínima. No lugar do rosto do herói da história oficial, uma homenagem ao observador anônimo, ao transeunte, que se identifica com o processo, numa espécie de celebração da vida, do reconhecimento do trágico, do heroico que há em cada trajetória humana.

No lugar de materiais duradouros, propus as esculturas em gelo que duram cerca de trinta minutos - não cristalizam a memória, nem separam a morte da vida. Elas ganham fluidez, movimento e resgatam uma função original do monumento: lembrar que morremos.

Além de desaparecer, ao se contrapor à fruição pública permanente da escultura tradicionalmente estática, o *Monumento Mínimo* pode ser entendido como arte que se constitui na presença - é preciso estar no lugar e na hora do acontecimento. A experiência com a colocação e com o derretimento das esculturas em gelo é pública, porém, pessoal, presencial, intransferível. A memória fica inscrita no sujeito que viu.

Não estou vinculada a nenhum movimento social. A pesquisa foi realizada dentro do mestrado na Unesp. O corpo e a cidade estão no centro do trabalho – como o corpo habita a cidade, como a cidade acolhe o corpo. Isso é pautado também pelo político – não existe neutralidade no espaço, então não tem como colocar um corpo na cidade sem implicação em vários aspectos, inclusive o político.

Em *Glória às lutas inglórias* e *Monumento Mínimo* há uma força que se direciona ao, digamos, embate com algumas lógicas do monumento como comumente vemos dispostos na cidade. Qual a intenção em romper com a lógica da verticalidade nessas obras?

Glória às lutas inglórias foi uma ação urbana realizada no Pátio do Colégio em São Paulo em maio de 2007 que se contrapôs ao obelisco existente no meio do Pátio chamado *Glória eterna aos fundadores de São Paulo*.

Foram mais de duzentos caixotes de frutas, geometricamente distribuídos no chão. Desenhamos juntos, artista e público, um enorme grafismo dos povos guaranis com esteiras de palha para sentar e frutas para saborear...

O Antimonumento foi consumido em quarenta minutos. Muita celebração, com a interação dos sentidos e o corpo presente – a memória da vida aqui e agora.

Vale lembrar que foi no “Páteo” que a cidade de São Paulo começou. Ali os jesuítas da Companhia de Jesus fundaram o colégio onde os princípios do cristianismo foram levados aos povos indígenas. Hoje é uma praça rodeada por uma arquitetura neoclássica imponente, com prédios que sediam o Tribunal e a Secretaria de Justiça. A ideia foi mesmo contrapor a lógica da arquitetura do vencedor que se impõe verticalmente no Páteo e construir, horizontalmente, algo que trouxesse ao sabor o saber dos vencidos....

A ambigüidade do monumento - o que ele revela e o que ele esconde - fica clara ao olhar o conjunto arquitetônico da praça. Carrega o eco de nossos mortos, de outra possibilidade de organização de espaço, de visão de mundo, enfim, de outra cultura.

Procurei trazer à luz a ambigüidade do monumento e resignificar a memória pública. Incluir o que se oculta na celebração oficial da história.

No sentido da permanência física, ambos trabalhos citados aqui fluem, são efêmeros. Claramente, há a permanência simbólica de todas as intenções e provocações que as intervenções manifestam. A senhora pode dizer sobre este aspecto?

Gosto do aspecto efêmero dos trabalhos – saio leve, transformada, mas sem o acúmulo de objetos.

Estes trabalhos estão mais concentrados no processo que propriamente no objeto artístico, toda a repercussão, mudança ou ampliação de conceitos, de compreensão ou de procedimentos vem do processo do trabalho.

É no embate com a cidade, com o espaço a ser ocupado, com os arranjos necessários no dia a dia para a produção que as mudanças ocorrem, repercutem no trabalho e agrega significados. Repercutem na vida das pessoas que trabalham durante todo o processo, daquelas que participam da ação e repercutem na minha vida, na minha visão de mundo, na minha relação com o tempo.

Confesso que no momento da ação nas ruas algo me escapa, é intangível – apesar do gelo derreter num tempo cronológico, a experiência do derretimento suspende o tempo linear e naquele momento só existe esse movimento da desapareição.

Ao final, apenas as escadas molhadas. Parece que foi um sonho distante que preciso novamente alcançar para compreender. Deve ser por isso que volto a fazê-lo muitas vezes numa tentativa drummoniana de me contar.