



**Ativismo poético: transpondo a política das ruas para os espaços da arte**

**Poetic activism: transposing the politics from the streets to art sites**

**Ms. Pedro Caetano Eboli Nogueira**

**Como citar:**

NOGUEIRA, P. Ativismo poético: transpondo a política das ruas para os espaços da arte. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 3, n.1, p.44-59, jan. 2019. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/1300>>; DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v3i1.1300>.

**Imagem:**

Coletivo Frente3 de Fevereiro, bandeira-performance no Museu de Arte do Rio, 2015, foto de Daniel Lima. Fonte: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima>>.

## Ativismo poético: transpondo a política das ruas para os espaços da arte

Poetic activism: transposing the politics from the streets to art sites

Ms. Pedro Caetano Eboli Nogueira\*

### Resumo

O presente artigo se destina a compreender os nexos entre arte e política no âmbito das ações de ativismo urbano perpetradas por coletivos e expostas como trabalhos de arte. Partimos do pressuposto de que haveria uma natureza poética nestas ações, que possibilitaria sua fácil inserção no meio da arte. Para tal, observamos algumas ações dos coletivos Frente Três de Fevereiro e Política do Impossível, expostos em diversas mostras de arte. Caracterizamos a natureza poética de seus trabalhos através dos subsídios teóricos oferecidos por Jacques Rancière e Roland Barthes, relacionando-a a uma recusa do devir comunicativo da linguagem. Esta natureza possibilitaria sua transposição para os meios da arte, no âmbito daquilo que Jacques Rancière compreende por Regime Estético.

### Palavras chave

Política da estética; crítica institucional; coletivos urbanos; arte e política; poética.

### Abstract

This article aims to clarify the links between art and politics in the context of urban activism perpetrated by collectives and exhibited as works of art. We start from the assumption that there would be a poetic nature in these acts that would allow its insertion in the art circles. For that, we observe some urban acts of the collective Frente Três de Fevereiro and Política do Impossível, exhibited in several art shows. We characterize the poetic nature of their works through the theoretical subsidies offered by Jacques Rancière and Roland Barthes, relating it to a refusal of the communicative quality of language. This nature would make possible its transposition to the means of the art, within the scope of what Jacques Rancière comprises by Aesthetic Regime.

### Keywords

Politics of aesthetics; institutional critique; urban collectives; art and politics; poetics.

## Introdução

Os anos 2000 assistiram a uma acentuada proliferação dos coletivos de ativismo urbanos no Brasil (Rezende; Scovino, 2010; Pires, 2007), especialmente em cidades grandes e populosas como Rio de Janeiro e São Paulo. Embora seus integrantes estejam reunidos em torno de objetivos comuns, estes grupos invariavelmente possuem formações flutuantes, não sendo incomum que permutem membros e se extingam, para então originarem novos coletivos. A difusão desta forma de grupalidade pode ser relacionada, em certa medida, à acelerada troca de informações que o advento e popularização da internet possibilitou, fomentando um ambiente favorável às trocas e organizações horizontais e em rede (Campbell, 2015).

Nosso interesse nas ações dos coletivos está relacionado à compreensão destes grupos enquanto uma cartografia da grupalidade que, idealmente, encarnaria alguns importantes elementos do sujeito político no contemporâneo. Sua formação inerentemente dissensual, assim como a relação paradoxal e irresoluta entre unidade e fragmentação, parece garantir a estes grupos um nomadismo ideológico radical, análogo à grupalidade do bando (Bey, 2004). Muitos destes coletivos denominam suas ações pelo nome de *ativismo* (Bordin, 2015; Ribas, 2014), evidenciando a relação originária que eles estabelecem entre arte e ativismo.

Particularmente ativo na cidade de São Paulo, o ecossistema de coletivos que aflorou desde o início do século teve suas ações retratadas em diversas mostras<sup>1</sup>, exibidas em museus e galerias a partir do final da primeira década dos anos 2000. Nestas mostras, em sua maioria curadas por Túlio Tavares e Daniel Lima, arte e ativismo político estão entrelaçados e se misturam. Invariavelmente efêmeros, os atos políticos dos coletivos foram transpostos para dentro das galerias em formatos documentais, tais como textos, vídeos, fotografias ou objetos usados pelos coletivos, estratégias expográficas amplamente utilizadas em trabalhos artísticos de natureza transitória. Algumas das vezes estes suportes foram inclusive incorporados às coleções dos museus, postas ao lado de peças concebidas originariamente como trabalhos de arte.

Este foi o caso das peças expostas na mostra *Zona de Poesia Árida*, exibida no Museu de Arte do Rio em 2015. Em seu texto de apresentação<sup>2</sup> percebemos algumas das intenções do museu ao incorporar estes trabalhos à coleção, em que é afirmada a necessidade de exibir e refletir sobre estas formas de ativismo, de modo que as questões e pautas levantadas por suas lutas ampliem o alcance. O museu se mostra consciente do conteúdo de crítica institucional propalado por estes coletivos, colocando-se em uma posição particularmente ambígua: ele está consciente de institucionalizar e, de alguma forma, esterilizar o conteúdo combativo das ações que exhibe. Esta incorporação se torna especialmente problemática se recordamos os processos de gentrificação que acompanharam a fundação do Museu de Arte do Rio.

Contudo, não é nosso objetivo nos atermos a esta discussão no âmbito do presente artigo. Nos colocamos a contrapelo da tendência de realçar aquilo que a institucionalização e exposição deste tipo de ação ativista pode trazer de captura ou dano para sua efetividade política original. Estas retóricas criticam a assepsia das instituições, mas pressupõem que haja uma espécie de pureza e eficácia política no instante da ação que se perde quando ela é registrada e posteriormente transposta para o espaço

do museu. Nos interessa pensar o teor de invenção estético-política que habita o cerne das ações dos coletivos urbanos. Como exploraremos ao longo do artigo, elas retêm uma potência poética irreduzível, justamente aquilo que torna possível transpô-las para os espaços da arte. Se é verdade que ao transpor o registro de uma ação política das ruas para o espaço da galeria haja uma perda em seu teor combativo original, por outro lado este deslocamento evidencia uma outra forma política, contígua à estética.

Deste modo, nosso objetivo ao observar as exposições e mostras em que ações de ativismo são transpostas para os espaços da arte não é o de denunciar sua institucionalização. Interessa-nos compreender os pontos de contato que esta operação permite estabelecer entre arte e política, explicitando que é justamente nesta intercessão onde reside sua politicidade. Mas para compreendermos o cerne desta intercessão partimos de algumas perguntas. O que faz esta mistura e indistinção entre arte e ação política possível? Porque é fácil transpor estas ações de ativismo urbano para os espaços da arte? Porque algumas tipologias de manifestação política são passíveis de serem expostas no âmbito da arte e outras não?

Responder a estas questões envolve olhar tanto para os horizontes de fruição e identificação da arte nos dias atuais quanto para a natureza destas ações de ativismo urbano. No presente artigo procuramos explicitar de que maneira estas contaminações só são possíveis no âmbito das íntimas imbricações que arte estabelece com a política na Era Democrática. Evidenciamos, por outro lado, que a inserção e deslocamento destas ações de ativismo urbano para o meio da arte depende de um certo conjunto de lógicas que lhes são constitutivas. A este conjunto de lógicas denominamos *poética*.

Deste modo, partimos da hipótese de que as referidas ações estariam encharcadas de uma natureza *poética* que estabeleceria uma superfície de contato entre suas formas políticas e o conjunto de lógicas que caracteriza a experiência da arte no contemporâneo. Ora, se olharmos para a produção teórica centrada em ações de coletivos urbanos, não é incomum que os autores as relacionem a uma natureza *poética* (Mesquita, 2011; Gonçalves, 2010) sem, contudo, explicitarem onde ela residiria. Ao longo do artigo explicitamos de que forma esta *poética* das ações dos coletivos estaria relacionada a uma recusa ao devir meramente comunicativo que estrutura boa parte das manifestações políticas tradicionais e muitos dos trabalhos de arte engajada. Este modelo pressupõe que a política trataria de uma comunicação ou propagação transparente de determinadas pautas. Expomos justamente o contrário.

Propomos, a contrapelo, que a política afirma uma espécie de “distância estética” (Rancière, 2005) e pronuncia seu discurso enquanto “palavra muda” (Rancière, 2009). Ambas as lógicas, a serem explicitadas adiante, são características de um conjunto de elementos que estruturam os modelos dissensuais de eficácia da arte no contemporâneo, cujos horizontes de identificação e fruição Jacques Rancière (2005) denomina Regime Estético. A escolha por nos atermos aos subsídios teóricos oferecidos pelo filósofo surge justamente de sua concepção de *política* que, intimamente imbricada à estética<sup>3</sup> (Rancière, 1996a; 2014), permite traçar paralelos com as referidas formas de ativismo. Esta conceituação será complementada com outros autores que permitam auxiliar no entendimento das profundas relações que a política guarda com a estética e a produção de subjetividades no âmbito da Era Democrática (Eagleton, 1993).

Para tal análise, nos detemos em ações de ativismo urbano protagonizadas pelos coletivos Frente Três de Fevereiro e Política do Impossível, ambos baseados em São Paulo. Elas foram expostas em diversas mostras<sup>4</sup> em que arte e ativismo se misturavam, especialmente através de registros e objetos utilizados em suas ações. Procuramos pinçar aqueles que combinassem conteúdo combativo a uma dimensão *poética*, distanciando-nos de coletivos artísticos com atuação em intervenções urbanas, já bastante integradas e absorvidas pelos meios da arte, e de coletivos cuja ação política não compreendesse uma dimensão acentuadamente estética.

Demos privilégio, portanto, àqueles que, apesar da potência estético-política de suas proposições, expostas em algumas das mostras citadas, não estivessem vinculados definitivamente aos circuitos da arte contemporânea. Deste modo, elucidaremos sob que vieses as proposições estético-políticas acabem fatalmente se aproximando de algumas lógicas que subjazem ao pensamento artístico. Esta abordagem exige discutir os modos de eficácia política destas ações uma vez que elas são deslocadas para os ambientes institucionais da arte.

Para uma compreensão ampla dos significados e lógicas que regem as suas ações e atravessam suas preocupações políticas, recorreremos a uma série de materiais produzidos pelos próprios coletivos<sup>5</sup>, distribuídos virtualmente. Muitos deles assumem formatos similares a manifestos e incluem algumas influências teóricas que porventura possam marcar suas *poéticas*.

### **Horizontes da arte e da política na Era Democrática**

As imbricações entre arte e política vêm se tecendo de múltiplas formas, especialmente a partir do advento dos modos de subjetividade que deram forma à Era Democrática. Dentre as mutações subjetivas que caracterizaram esta passagem histórica poderíamos destacar o advento de uma sensibilidade particular, que seria formalizada em torno de uma disciplina: a Estética.

É importante frisar que o advento desta ciência das formas sensíveis não se deu no vácuo. Ele dependeu de uma série de contingências históricas determinadas por processos sociais e políticos muito amplos, ocorridos no bojo daquilo que Michel Foucault (2001) compreende como a invenção do corpo pela burguesia. Estas mutações subjetivas incidiram sobre as formas da experiência compartilhada, abrindo novos horizontes sensíveis. Ora, para o filósofo a experiência constituiria a “correlação, numa cultura, entre campos do saber, tipos de normatividade e formas de subjetividade” (Foucault, 1990: 10).

Estas formulações pressupõem uma compreensão do *sujeito* não como um dado a priori, como uma substância, mas como uma forma “nem sempre idêntica a si mesma” (Foucault, 2004: 276). A recusa de um pensamento sobre o *sujeito*, em Michel Foucault, dá lugar aos *modos de subjetivação*, ou seja, às práticas históricas de constituição dos sujeitos que, por sua vez, dependem de “esquemas que ele encontra em sua cultura e que lhe são propostos, sugeridos, impostos por sua cultura, sua sociedade e seu grupo social” (*Idem*: 277). Daí o caráter profundamente histórico das formações subjetivas.

Antes de se configurar como disciplina, a estética teve lugar enquanto subjetividade, como modo de ser sensível característico do indivíduo burguês, regido segundo os paradigmas da liberdade e da

autonomia. Este novo etos estabeleceu todo o contorno de uma comunidade que tomaria forma a partir do século XVIII, a de uma sociedade de indivíduos. E por este motivo o crítico Terry Eagleton caracterizaria a estética como “protótipo secreto da subjetividade na sociedade capitalista incipiente” (1993: 13). Jean-Philippe Deranty (2014) delinea de forma sintética algumas relações entre as mudanças no regime político e no plano subjetivo que tiveram lugar neste momento histórico:

A irrupção do princípio da igualdade nas sociedades modernas não funciona apenas a nível institucional. Mais profundamente, ela altera as próprias condições de experiência e pensamento e, assim, exerce um efeito estético direto. A igualdade, ao colapsar as hierarquias de gêneros, propriedade e estilos, reorganiza os próprios modos de percepção e pensamento. Ela abre todo o campo da *aisthesis*, o próprio mundo como algo a ser sentido, percebido e pensado, para que os modos de expressão fossem reinventados (*Idem*: 140, tradução nossa).

Assim, as reorganizações político-sensíveis promovidas pelos modos de subjetividade inaugurados com a Era Democrática propiciaram um deslocamento radical na ordem das experiências, estabelecendo novas relações entre o visível e o dizível. Estes regimes de visibilidade, por sua vez, fundaram terrenos epistemológicos de onde pôde emergir toda uma nova textura do mundo compartilhado. Segundo Rancière (2005), estas mutações teriam incidido sobre o horizonte de possibilidades da experiência da arte, deslocando os paradigmas que antes regiam sua identificação e fruição.

Para ele, cada modo subjetivo – com os respectivos horizontes da experiência sensível, regimes de visibilidade e formas de comunidade que os acompanha – poderia ser associado a paradigmas específicos de identificação e fruição da arte. O filósofo postula que “a arte existe apenas na medida em que é enquadrada por regimes de identificação que nos permitem conferir especificidade às suas práticas e associá-las a diferentes modos de percepção e afeto e a diferentes padrões de inteligibilidade” (Rancière, 2011: 3). Assim, ele nega a positividade da experiência da arte, compreendendo que ela pode ser circunscrita sob a égide de três regimes de identificação, listados segundo a ordem cronológica de sua aparição: Ético, Representativo e Estético.

Cada um deles é provido de coerência interna, mas as experiências sensíveis em que estão engajados diferem radicalmente. Embora o último tenha se tornado predominante desde seu advento, o conjunto de lógicas dos outros regimes pode ainda incidir sobre a produção artística atual. Deste modo, a ancoragem histórica destes regimes de identificação das artes não impede a possibilidade de sua sobreposição, matizando os trabalhos com estratos assíncronicos de tempo e lógicas heterogêneas.

Para Jacques Rancière (2011) o advento dos museus<sup>6</sup> teria desempenhado um papel fundamental para a gênese do Regime Estético, com sua forma específica de sensibilidade, uma vez que ele instalou em um mesmo espaço um conjunto indistinto de obras com diferentes naturezas e origens. Este deslocamento determina uma mudança em seu sentido, uma vez que muitas dessas peças não eram consideradas arte em sua origem. Sendo assim, a ideia de arte no Regime Estético nasce de um paradoxo fundamental: ela afirma uma esfera autônoma da experiência sobre objetos que participam da vida ordinária.

Em outras palavras, a equação entre autonomia e heteronomia da arte em seu Regime Estético se dá na forma de uma “contradição de fundo que torna a Arte autônoma enquanto esfera da experiência, ao mesmo tempo que erradica as fronteiras que separavam os objetos ‘artísticos’ dos objetos e formas da vida prosaica” (Rancière, 2011: 5). Esta reconfiguração acarretaria na emersão de uma nova proximidade entre formas de arte e formas de vida. Isso abre a possibilidade para que qualquer coisa possa ser considerada arte, apoiada sobre a ideia de “livre aparência”, e não mais no processo ativo de dar forma a uma matéria passiva.

Ao escrutinar arqueologicamente os fundamentos desta sensibilidade que ganha vigor após a Revolução Francesa, Rancière explicita alguns modelos de eficácia da arte no Regime Estético. Estes modelos estariam baseados na ruptura da continuidade que, no âmbito do Regime Representativo, estabelecia um liame direto entre a intenção do artista e seus efeitos sobre o espectador. Eles passam a residir, portanto, na eficácia de um dissentimento, de um “conflito de vários regimes de sensorialidade” (Rancière, 2010: 89), motivo pelo qual “a arte, dentro do regime de separação estética, toca a política” (*Idem*).

Mas para compreendermos esta imbricação fundamental devemos ter em vista que, para Jacques Rancière, a política não tem nada a ver com a politicagem dos políticos, mas consiste na “atividade que reconfigura os enquadramentos sensíveis no seio dos quais se definem objectos comuns (...) por via da invenção de uma instância de enunciação coletiva que redesenha o espaço das coisas comuns” (*Ibidem*: 90). Os sujeitos políticos, por sua vez, são aqueles que estão engajados em “fazer ver aquilo que não se via ou para passarem a ouvir como palavra que discute o interesse comum aquilo que era ouvido somente como ruído do corpo” (*Ibidem*).

Deste modo, o nexa entre arte e política, exaustivamente explorado nos campos da prática e da teoria artísticas desde o advento da sensibilidade estética, seria oriundo justamente desta imbricação fundamental e primeira. Aquilo que permite que a arte se apresente como política participa, antes de mais nada, de um conjunto de lógicas subjacentes ao horizonte possível de sua identificação e fruição situadas no seio do Regime Estético.

### **Ativismo poético**

Se enfatizamos as lógicas que presidem a identificação e fruição da arte em seu Regime Estético foi para que pudéssemos colocá-las em paralelo com algumas das formas contemporâneas de ativismo urbano, transpostas para os espaços e para a experiência de arte. É certo que os paradigmas específicos do referido regime possibilitam que qualquer coisa possa ser transposta para dentro de museus como trabalhos artísticos. Contudo, a forma como são expostas estas ações de ativismo urbano difere em absoluto dos gestos poéticos que, desde as colagens dadaístas ou surrealistas, transferem objetos da vida cotidiana para o circuito das artes. Nesse caso se trataria, grosso modo, de deslocar objetos do lugar de sua absoluta heteronomia em relação à vida ordinária, para a experiência autônoma e extraordinária da arte. Os modos como são expostas estas diversas formas de ativismo urbano dão a ver uma outra possibilidade de sua circunscrição no âmbito do Regime Estético.

Trata-se, primeiramente, de deslocar para o meio da arte ações efêmeras cujo objetivo inicial era a efetividade política e não a ocupação do terreno artístico. Assim, podemos compreender estas transposições como gestos curatoriais que, uma vez analisados, permitem intuir algumas intenções e lógicas que lhes subjazem. Uma análise expográfica rapidamente revela o privilégio das formas documentais, semelhantes àsquelas usadas para o registro de ações artísticas efêmeras tais como intervenções urbanas e performances. Tratam-se de suportes narrativos, tais como textos, vídeos, fotos, objetos empregados nas ações etc., como se o intuito curatorial fosse o de prover um relato neutro, algo como um testemunho fiel ao ocorrido.

A escolha por estes meios expográficos permite supor que a própria natureza dos atos políticos retratados carrega algo que os aproxima inevitavelmente do universo de possíveis da arte em seu Regime Estético. A esta superfície comum entre a arte no contemporâneo e as referidas formas de ação política damos o nome de *poética*. Mas como se manifesta, tanto na arte em seu Regime Estético quanto nestas ações de ativismo urbano, esta natureza *poética*?

Para compreendermos as imbricações entre estética e política, Rancière explicita que a vida comum depende de uma *partilha do sensível*, responsável por distribuir os corpos da comunidade em partes, “no espaço de sua visibilidade ou de sua invisibilidade, (...) [segundo] o caráter ‘lógico’ ou ‘fônico’ dos sons que saem da sua boca” (1996a: 40). Assim, antes de assimilar aquilo que um discurso possa transparecer, é preciso que a comunidade considere se tratar de um discurso inteligível, e não um mero ruído. A política seria, antes de tudo, este tipo de fissura na *partilha do sensível*, ou seja, o

(...) conflito em torno da existência de uma cena comum, em torno da existência e a qualidade daqueles que estão ali presentes (...). Não há política porque os homens, pelo privilégio da palavra, põem seus interesses em comum. Existe política porque aqueles que não têm direito de ser contados como seres falantes conseguem ser contados, e instituem uma comunidade pelo fato de colocarem em comum o dano que nada mais é que o próprio enfrentamento, a contradição de dois mundos alojados num só: o mundo em que estão e aquele em que não estão, o mundo onde há algo “entre” eles e aqueles que não os conhecem como seres falantes e contáveis e o mundo onde não há nada (Rancière, 1996a: 39-40).

Isto implica que a instauração da cena política, para Jacques Rancière, esteja vinculada a uma tomada da palavra por aqueles a quem consensualmente não havia sequer sido dado o dom da fala. E por esta razão “aquele que faz ver que pertence a um mundo comum que o outro não vê não se pode valer da lógica implícita de nenhuma pragmática da comunicação” (Rancière, 2014: 149). Deste modo, a política não pode residir apenas em uma eficácia argumentativa, uma vez que é necessário antes constituir uma cena de comum inteligibilidade. Assim, a política se constitui como uma conjunção muito delicada entre atos *poéticos* e argumentativos:

A invenção política opera-se em atos que são ao mesmo tempo argumentativos e poéticos, golpes de força que abrem e reabrem tantas vezes quanto for necessário os mundos nos quais esses atos de comunidade são atos de comunidade. Eis porque o “poético” não se opõe ao argumentativo. É também por que a criação dos mundos estéticos litigiosos não é a simples invenção de linguagens aptas a reformular problemas intratáveis nas

linguagens existentes (...). Há política se a comunidade da capacidade argumentativa e da capacidade metafórica é, a qualquer hora e pela ação de qualquer um, passível de ocorrer (Rancière, 1996a: 70).

Em suma, a política é uma força contingente que ameaça tudo aquilo que está dado, a força que imprime dois mundos paradoxais em um só, uma inscrição eminentemente *poética* que engendra *modos de subjetivação*<sup>7</sup> análogos aos da arte em seu Regime Estético (Rancière, 2005). Seus modelos de eficácia dependem de uma certa opacidade interna que resista aos imperativos de uma comunicação direta e transparente, mas esteja assentada no dissenso.

Neste ponto podemos traçar um paralelo com os ideais do filósofo francês Roland Barthes, que se lança contra aquilo que denomina como “desejo de linguagem” (Barthes, 2003) na arte. A este encharcamento de sentidos e significados que submete o fato artístico aos imperativos de uma comunicação unívoca, o filósofo francês opõe aquilo que chama de “responsabilidade da forma” (Barthes, 2013), ou seja, a busca de um rigor formal que vise à suspensão do devir comunicativo da linguagem. Residiria aí a possibilidade de uma contra-servidão, de uma forma política imanente à prática da escritura. Assim, no âmbito da produção artística é necessário que os trabalhos ainda guardam algo de impensado para si mesmos, o frescor de uma linguagem que não permite ser agarrada e coagida por um discurso totalizante.

Nas palavras de Rancière, o sensível específico que caracteriza o Regime Estético é habitado por “um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo: produto idêntico ao não-produto, saber transformado em não saber, *logos* idêntico a um *pathos*, intenção do inintencional, etc.” (2005: 32). Esta potência heterogênea garante os modelos dissensuais – portanto políticos – de eficácia da arte, uma vez que institui uma certa distância estética, uma “descontinuidade entre as formas sensíveis da produção artística e as formas sensíveis através das quais essa mesma produção é apropriada por espectadores, leitores ou ouvintes” (Rancière, 2010: 87). Adiante explicitaremos de que forma estas lógicas são constitutivas das ações de ativismo engendradas pelos coletivos urbanos em questão.

Por enquanto nos interessa reter que uma política imanente à arte depende de uma certa conjunção paradoxal entre a forma resistente e a forma transparente, entre os paradigmas de uma comunicação unívoca e a afirmação de seu absoluto mutismo. A esta identidade de contrários Jacques Rancière (2009) denomina “palavra muda”:

A palavra muda é então a própria eloquência daquilo que é mudo, a capacidade de exibir os signos escritos sobre um corpo, as marcas diretamente gravadas pela sua história, mais verídicas do que qualquer discurso proferido por bocas. Mas, num segundo sentido, a palavra muda das coisas é, inversamente, o seu obstinado mutismo (Rancière, 2009: 22-23).

Tendo despontado pela primeira vez na literatura, sua possibilidade arrasta consigo um novo conjunto de relações entre o visível e o dizível que teria estruturado os modos de produção de verdade no âmbito daquilo que Michel Foucault (1997) compreende como as formas hermenêuticas modernas. Haveria,

portanto, no próprio seio do Regime Estético, um vínculo entre as ciências humanas e a arte, possibilitando estabelecer uma superfície de contato entre a crítica social e a crítica de arte.

Esta possibilidade de se falar sobre arte e sociedade, intercambiando as formas de análise, define os novos imbricamentos entre formas de arte e formas de vida que caracterizam o Regime Estético. Daí a também possibilidade de pensar a literatura como “próprio fulgor do real” (Barthes, 2013: 19) e a afirmação de uma superfície de contato entre real e ficcional, tal como proposto por Jacques Rancière (1996a). Esta permeabilidade que circunvizinha as críticas social e de arte será explorada a seguir.

### **As proposições poético-políticas dos coletivos urbanos**

Situado na cidade de São Paulo e atuante principalmente na primeira década dos anos 2000, o coletivo Frente Três de Fevereiro se reuniu em torno de questões relacionadas ao racismo institucional no Brasil. Suas ações, predominantemente marcadas pelo uso da palavra em múltiplos meios e suportes, parecem travar um conflito a partir do âmago do imaginário simbólico que reserva aos negros e seu discurso o destino da invisibilidade. O coletivo realizava suas proposições em diversos âmbitos públicos, em grande parte das vezes no território das cidades, procurando se situar fora de espaços institucionais, alvos de suas críticas. Mas não é possível afirmar com toda certeza que seus trabalhos pertençam à literatura, música ou performance, muito embora sua *poética* seja atravessada por estes meios, embebidos na potência estético-política que lhes é própria.



Fig. 1. Frente Três de Fevereiro, *Onde estão os negros?* Série Bandeiras, 2005, Fonte: <<http://www.itaucultural.org.br/sites/cidadegráfica/bandeiras.html>>.

Dentre seus trabalhos, podemos destacar a série de ações “Bandeiras”, realizada pela primeira vez no ano de 2005. Nestes atos o grupo negociou com as torcidas organizadas de futebol a infiltração de

enormes bandeiras, análogas às que são alçadas coletivamente em estádios de futebol, onde podiam ser lidas frases que questionavam o racismo, tais como: “Brasil negro salve”, “Onde estão os negros?” [fig. 1], “Zumbi somos nós”, etc. É importante frisar que o Coletivo evita elocuições informativas, mas prefere aquelas que abrem uma questão, e que justamente mobilizem a tensão dissensual própria do enunciado estético-político. No meio do jogo estas bandeiras são levantadas e mostradas pelas torcidas. Imediatamente veiculadas ao vivo pelas redes televisivas, sua palavra é multiplicada infinitamente. Os repórteres são obrigados a falar daquele fato fora de contexto, o mal-estar é evidente.

O coletivo, portanto, toma a palavra à força, ocupando estrategicamente um espaço de visibilidade onde geralmente as pautas raciais não têm lugar. Trata-se de uma ruptura na cadência comum dos fatos, em que um jogo de futebol transcorreria normalmente e na arquibancada poderíamos ver apenas bandeiras de times e torcedores. O caráter eminentemente espetacular deste evento esportivo é vampirizado: a estranheza desta bandeira hasteada obriga sua focalização pelas câmeras. Algo de atípico se insinua naquele espaço onde não haveria nada para ser visto, uma pauta política aparece onde ela não teria motivo para emergir, e em um momento em que ela não estava antevista. Este choque entre o previsto e o imprevisto é justamente aquilo que coloca em contato duas lógicas heterogêneas e afirma a política como alteração na ordem do sensível.

Frente Três de Fevereiro não apenas toma a palavra, mas se aproveita dos meios midiáticos que a proliferam, o que dá ao ato uma reverberação na esfera pública. Ao fazer a palavra do coletivo circular, sua apreensão extrapola o âmbito da partida. Deste modo, se esta ação ocorre dentro de um estádio de futebol, portanto fora de espaços propriamente públicos, ela se efetua em um campo de batalhas que é eminentemente compartilhado, portanto público.

Neste caso, ocorre algo similar àquilo que Jacques Rancière percebe nas operações efetuadas por manifestações políticas: “a contestação das propriedades e do uso de um lugar” (1996b: 373). Para o filósofo, elas transformariam a rua, um mero espaço de circulação, “em espaço onde se tratam os assuntos da comunidade” (*Idem*), pressupondo que, “do ponto de vista daqueles que enviam as forças de ordem, o espaço onde se tratam os assuntos da comunidade situa-se alhures: nos prédios públicos previstos para esse uso, com as pessoas destinadas a essa função” (*Ibidem*).

Talvez seja possível estabelecer uma homologia entre a forma de grupalidade que estrutura o coletivo e seu ímpeto de trabalhar em estádios de futebol, palcos de uma outra experiência de organização da multiplicidade: a torcida. Esta experiência estabelece trânsitos em que o individual e o coletivo se tornam indistintos, por vezes de forma massificante, por outras multitudinária. E neste sentido as próprias negociações ocorridas entre o coletivo e as torcidas, para a realização das ações, constituem importantes elementos processuais que não podem ser ignorados.

Entretanto, se a ação conta com uma força enunciativa muito potente, não é fácil mensurar seus efeitos. Não se trata de uma campanha de conscientização sobre o racismo institucional, tampouco de comunicar alguma demanda específica. Sua natureza é muito mais disruptiva e instantânea: sua duração é curta e dificilmente seria possível quantificar seus efeitos. Trata-se, portanto, de algo provisório, de uma fratura pontual que encontra um fim em si mesma. Ela prescinde de qualquer

expectativa quanto aos ditames de efetividade em produzir mudanças sociais diretas, muito embora este seja um objetivo abstrato e uma decorrência esperada. Este fator acentua o teor performático da política. Mas também a aproxima da dimensão eminentemente efêmera que ela assume para Jacques Rancière, insistente em chamá-la de “cena” (Rancière, 1996a).

Neste sentido, para além de sua possível proximidade às artes performáticas, este conjunto de lógicas permite delinear alguns pontos de contato com a disjunção que a arte em seu regime estético passa a estabelecer entre a intencionalidade e seus efeitos sobre os espectadores. Assim como as formas de ativismo em questão, os modelos de eficácia da arte no contemporâneo estão baseados em uma espécie de finalidade sem fim. Este princípio, similar ao da distância estética, é aquilo que confere uma dimensão *poética* à ação, uma vez que mantém algo de impensado e que se completa no espectador. Trata-se de uma enunciação que rompe as relações de causa e consequência, entre meios e fins, que geralmente movem as ações políticas. O próprio uso de bandeiras em que figuram problemáticas e não afirmações afasta o trabalho de uma aposta na comunicação transparente, em que o tratamento de pautas sociais se daria através de uma tomada de consciência. A ruptura que este trabalho opera não se dá apenas na ordem intelectual, mas no próprio cerne da dimensão sensível.

O coletivo Política do Impossível parece trabalhar em um registro muito similar, que poderíamos aproximar ao universo da performance. Situado na cidade de São Paulo, ele realizou ações de educação e produção artística coletiva no ano de 2008. O grupo estava especialmente dedicado a questionar o processo de gentrificação que atingia o bairro da Luz e implicou a rápida expulsão de populações locais e usuários de crack da região do centro de São Paulo. Sua composição incluía participantes de outros coletivos, tais como Esqueleto Coletivo, Contrafilé e Frente Três de Fevereiro.

No dia 15 de maio de 2008, o grupo convocou interessados e as populações locais a caminharem da estação da Luz até os terrenos desapropriados e demolidos pela então prefeitura, carregando velas, luzes, lâmparinas ou lanternas [fig. 2]. A ação silenciosa e noturna, batizada de “Traga Sua Luz”, reuniu cerca de cinquenta pessoas e terminou com a instalação de duzentos sacos de papel e velas acesas em um dos terrenos desapropriados. Assim, esta pauta extremamente urgente ganhou uma forma *poética* de intervenção, haja visto que o grupo não se restringiu a uma busca de soluções para os problemas que envolviam o irrefreável processo de gentrificação em curso, tampouco se manteve no registro de uma comunicação transparente das mazelas locais.

A ação partiu de um desdobramento da palavra “luz”, que na ação aparecia materialmente em sua literalidade, compondo uma marcha coletiva que podemos associar tanto a um cortejo fúnebre ou religioso, quanto a uma passeata política. Trata-se de uma performance coletiva com enorme potência estética que rompeu o transcorrer natural daquele dia e permitiu visibilizar uma pauta urbana extremamente urgente. Mas ela opera justamente em um limiar de desidentificação, que recusa o registro meramente comunicacional deposita nos passantes a promessa de sentidos e sensações sempre por vir.



Fig. 2. Política do Impossível, *Traga Sua Luz*, 2008, Fonte: <<https://girame.wordpress.com/2008/05/20/nossa-luz/>>.

A caminhada também assumiu algo da efemeridade que caracteriza a ação política para Jacques Rancière. Trata-se de uma “atividade pontual e provisória” (Rancière, 2014: 153), ocorrida em um instante frágil e efêmero que desestabiliza a ordem do sensível, motivo pelo qual “a diferença política está sempre à beira do seu desaparecimento” (*Idem*: 149). Mas este caráter contingente também pode ser metaforizado no próprio uso das velas, matéria finita e candente, cuja luminosidade pode ser interrompida por um sopro. Talvez sua luz fraca e intermitente possa inclusive simbolizar as próprias expectativas de efeito desta ação sobre a realidade social: algo muito incerto e pouco mensurável.

### Considerações finais

Como expusemos ao longo do artigo, as formas de ativismo operadas pelos coletivos em questão recusam os ditames de uma comunicação unívoca, situando-se a contrapelo da tagarela cena política “tradicional”, aquela do palanque, das bandeiras, dos panfletos e do microfone. E isto não significa afirmar que estes coletivos dispensem as pautas políticas tradicionais, mas que há um cuidado especial com as formas de aparecimento destas pautas. E também neste sentido pode-se dizer que a estética figura como lógica constitutiva e fundamental destas ações, uma vez que os modos de aparecimento dos sujeitos políticos em questão são objeto de um cálculo.

Assim, estes coletivos transbordam a mera exposição argumentativa de causas sociais ou políticas, ensejando fissuras na ordem do sensível que suspendem a cadência comum dos fatos, através da “construção de um mundo paradoxal que junta dois mundos separados” (Rancière, 2014: 149). Mas se

por um lado as ações comungam algumas das pautas com a cena política tradicional, por outro elas negam o embate frontal a estes poderes, se firmando justamente no limiar preciso em que a política forçosamente implica uma desidentificação.

Elas se sustentam neste duplo tangenciar, que, de um lado, não nega pautas e causas que vemos habitar o terreno urgente daquilo que convencionalmente chamamos de política, sem, por outro lado, se renderem ao universo finito das suas formas de encenação, já naturalizadas. Mas é sem dúvida aí que reside a invenção política em sua forma mais urgente, aquela que se situa na contramão de uma intersubjetividade unívoca, abrindo constelações de sentidos sempre por fazer.

Contudo, a recusa parcial da comunicação não se traduz em linguagens radicalmente opacas, como é o caso de muitos trabalhos de arte contemporânea, mas em uma equação delicada entre a “aquilo que fala” e “aquilo que se cala”, entre a comunicação e a mudez discursiva. Também explicitamos de que maneira parece haver a negação de um *telos* para estas ações, uma vez que seus efeitos são muito pouco mensuráveis. Daí também uma outra possível imbricação entre estas formas de ativismo e os horizontes de identificação e fruição da arte: é impossível mensurar e antever seus impactos sobre os espectadores, ainda que seja possível identificar algumas intencionalidades difusas.

Estas lógicas, inseridas por Jacques Rancière (2005, 2009) no âmbito de um conjunto de pensamentos que subjaz aos horizontes da experiência da arte no contemporâneo, provê importantes contribuições para a inserção das referidas formas de ativismo em seus circuitos. Se a política própria deste Regime de Identificação depende de um “pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo” (Rancière, 2005: 32), então considero que as concepções de Roland Barthes (2013) acerca daquilo que ele chama de “responsabilidade da forma” auxiliaram na construção daquilo que seria uma *poética* própria das referidas ações de ativismo urbano.

O pensamento de Michel Foucault também permitiu potencializar estas conceituações, uma vez que os modos de visibilidade, as relações históricas entre o ver e o dizer e a própria concepção de uma história assíncrona, basilares para Jacques Rancière, são oriundos, em grande medida, das teorizações daquele filósofo.

Neste sentido, sua divisão da arte de acordo com Regimes de Identificação (Rancière, 2005; 2011), que difere por completo da ideia de movimentos artísticos, apresentou-se como uma importante ferramenta conceitual. Ela possibilita vislumbrar com clareza um certo campo de possíveis da arte, a contrapelo da tendência de postular indistintamente que no contemporâneo tudo pode ser considerado arte. As afinidades constitutivas entre as formas políticas dos referidos ativismos urbanos e um conjunto de lógicas que permeia a arte foram situadas por dois extremos do pensamento rancieriano: sua concepção de *política*, intimamente imbricada à estética, e os Regimes de Identificação da Arte.

Acreditamos que ao afirmarmos a *poética* das referidas ações de ativismo, em contato com um conjunto de lógicas intrínsecas à arte, possamos contribuir para uma oxigenação no território costumeiramente austero da política. Neste sentido, compreendemos um território em que as propriedades da arte e da

política podem ser intercambiadas sem perda para nenhuma das partes, como afirmariam os arautos da Crítica Institucional. A potência de experimentação nos campos da arte e da política permanece viva.

## Referências

- BARTHES, R. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Difel, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2013.
- BEY, H. *Taz: Zona Autônoma Temporária*. São Paulo: Conrad, 2004.
- BORDIN, V. B. Artivismo: borrando as fronteiras entre arte e vida. *Revista Zona de Impacto*, Porto Velho/Maceió, ano 17, vol. 2, p. 126-135, julho/dez., 2015.
- CAMPBELL, B. *Arte para uma cidade sensível*. São Paulo: Invisíveis produções, 2015.
- \_\_\_\_\_; TERÇA-NADA!, M. *Intervalo, respiro, pequenos deslocamentos: ações poéticas do Poro*. São Paulo: Radical Livros, 2011.
- COLETIVO APARECIDOS POLÍTICOS. *Minimanual da Arte Guerrilha Urbana*. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora/FUNARTE, 2015.
- COLETIVO FRENTE 3 DE FEVEREIRO. *Zumbi somos nós. Cartografias do racismo para o jovem urbano*. São Paulo. Vai! Prefeitura de São Paulo, 2007.
- COLETIVO POLÍTICA DO IMPOSSÍVEL. *Cidade luz: uma investigação no centro de São Paulo*. São Paulo: Editora PI, 2008.
- DERANTY, J.-P. *Jacques Rancière: key concepts*. London: Routledge, 2014.
- EAGLETON, T. *A Ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1989.
- \_\_\_\_\_. *História da sexualidade II: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Nietzsche, Freud e Marx: Theatrum Philosophicum*. São Paulo: Princípio, 1997.
- \_\_\_\_\_. *História Da Sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Ditos e escritos Vol. V: ética, sexualidade, política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.
- \_\_\_\_\_. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das Ciências Humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- GONÇALVES, F. N. Poéticas políticas e políticas poéticas: comunicação e sociabilidade nos coletivos artísticos brasileiros. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação – E-compós*, Brasília, v.13, n.1, p.1-14, jan./abr. 2010.
- LIMA, Daniel; BORGES, Fabiene; DURANTE, Milena. *Brasil 2014 – Copas: cidades em tensão*. São Paulo: Invisíveis Produções, 2014.
- \_\_\_\_\_ & TAVARES, Tulio. *Nas bordas: nove coletivos, uma cidade*. São Paulo: Invisíveis produções, 2011.
- MAZETTI, H. Resistências criativas: os coletivos artísticos e ativistas no Brasil. *Revista Lugar Comum – Estudos de mídia, cultura e democracia*, Rio de Janeiro, n. 25-26, p 105-120, maio-dez., 2008.
- MESQUITA, A. *Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva*. São Paulo: Annablume editora, 2011.
- MIGLIORIN, C. O que é um coletivo? In: BRASIL, André. *Teia 2002-2012*. Belo Horizonte: Teia, 2012.
- MUSSI, J. Z. *O espaço como obra: ações, coletivos artísticos e cidade*. São Paulo: Annablume, 2014.
- PIRES, E. *Cidade ocupada*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

RANCIÈRE, J. *O Desentendimento: política e filosofia*. São Paulo: Ed. 34, 1996a.

\_\_\_\_\_. O dissenso. In: NOVAES, Adauto (org.). *A crise da razão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996b.

\_\_\_\_\_. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

\_\_\_\_\_. *O inconsciente estético*. São Paulo: Ed. 34, 2009.

\_\_\_\_\_. *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

\_\_\_\_\_. *O que significa "Estética"*. Tradução de R. P. Cabral, 2011. Disponível em:

<<http://cargocollective.com/ymago/Ranciere-Txt-2>>. Acesso em: mar. 2018.

\_\_\_\_\_. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

\_\_\_\_\_. *Nas margens do político*. Lisboa: KKYM, 2014.

REZENDE, R. & SCOVINO, F. *Coletivos*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2010.

RIBAS, Cristina. *Vocabulário político para processos estéticos*. Rio de Janeiro: BY-NCSA/FUNARTE, 2014.

## Notas

\* Doutorando em Artes e Design pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, sob orientação de Denise Portinari. Bolsista CAPES. E-mail: pceboli@gmail.com.

<sup>1</sup> Dentre estas mostras podemos destacar: Campo Coletivo (Centro Cultural Maria Antônia – São Paulo, 2008); Olho da Rua (Galeria Olido - São Paulo, 2009); Nove coletivos uma cidade (SESC Consolação – São Paulo, 2012); Poética do dissenso (Museu de Arte do Rio – Rio de Janeiro, 2013); 10 x 1 (Galeria Virgílio - São Paulo, 2014) e Zona de Poesia Árida (Museu de Arte do Rio – Rio de Janeiro, 2015).

<sup>2</sup> Este texto está disponível em <[https://issuu.com/invisiveisproducoes/docs/zpa-folder-jan-22\\_web](https://issuu.com/invisiveisproducoes/docs/zpa-folder-jan-22_web)>. Acesso em abril 2018.

<sup>3</sup> No presente seguimos a acepção oferecida por Jacques Rancière, que entende a estética “num sentido kantiano – eventualmente revisitado por Foucault – como o sistema das formas *a priori* determinando o que se dá a sentir. É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência” (2005: 16).

<sup>4</sup> As ações do coletivo Frente Três de Fevereiro já foram expostas em mostras tais como: *Nove coletivos, uma cidade* (SESC Consolação, 2012); *Poética do dissenso* (Museu de Arte do Rio, 2013); *10 x 1* (Galeria Virgílio, 2014) e *Zona de Poesia Árida* (Museu de Arte do Rio, 2015). Já o coletivo Política do Impossível teve suas ações expostas em *Zona de Poesia Árida* (Museu de Arte do Rio, 2015), sendo incorporadas à coleção do museu.

<sup>5</sup> Conferir Lima et al., 2014; Frente 3 de Fevereiro, 2006; Campbell, 2011; Coletivo Aparecidos Políticos, 2015; Tavares & Lima, 2011; Coletivo Política do Impossível, 2008.

<sup>6</sup> O filósofo se refere, naturalmente, a uma tipologia moderna de museu, cuja fundação se deu em um período muito próximo à Revolução Francesa: o Museu Britânico, em 1759, e o Museu do Louvre, em 1793.

<sup>7</sup> De acordo com Rancière, “A política é assunto de sujeitos, ou melhor, modos de subjetivação. Por subjetivação vamos entender a produção, por uma série de atos, de uma instância e de uma capacidade de enunciação que não eram identificáveis num campo de experiência dado, cuja identificação, portanto, caminha a par com a reconfiguração do campo da experiência (...). Toda subjetivação é uma desidentificação, o arrancar à naturalidade de um lugar, a abertura de um espaço de sujeito onde qualquer um pode contar-se porque é o espaço de uma contagem dos incontados, do relacionamento entre uma parcela e uma ausência de parcela” (1996a: 47, 48).

Artigo recebido em abril de 2018. Aprovado em setembro de 2018.